

ПРАВОСЛАВНЫЙ СВЯТО – ТИХОНОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
КАФЕДРА ТЕОЛОГИИ

Допущена к защите

Зав. кафедрой Теологии

_____ /Малков П.Ю./

подпись

Дата _____

Аттестационная работа

**Новые иконографические типы в русской иконописи второй
половины XVI-XVII вв.**

Автор:

_____ /Маиер П.В./

подпись

Дата 10.03.2010 г.

Научный руководитель:

[Ст. преподаватель, кандидат искусствоведения]

_____ /Ходаков М. А./

подпись

Дата _____

Москва

2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ.....	2
ВВЕДЕНИЕ	3
Часть 1: Новые иконографические типы Иисуса Христа во второй половине XVI — XVII в.	13
Глава 1: Символические изображения Христа	15
§ 1. Христос-Эммануил в типе „Спас Недреманное Око“	16
§ 2. „Царь царей“	18
Глава 2: Семантика новой повествовательности	20
§ 1. „Спас Нерукотворный с клеймами“	20
§ 2. „Плоды страданий Христовых“	22
Глава 3: Теопасхистская тематика и эволюция образа Христос Ангел Великого Совета.....	25
§ 1. Христос Благое Молчание	26
§ 2. Распятый серафим.....	29
§ 3. Распятый Христос в лоне Отчем	31
§ 4. Спас Великий Архиерей.....	33
§ 5. София Премудрость Божия: от изменения композиции до расширения иконографической схемы.....	39
Часть 2: Новые иконографические типы богородичных икон	47
Глава 1: Богородичные иконы – иллюстрации литургических текстов	47
§ 1. Расширенный вариант иконографии „Достойно есть“	48
§ 2. „Что Тя наречем“	52
Глава 2: Богородичные иконы-«эпитеты».....	53
§ 1. Богородичные эпитеты ветхозаветного происхождения	53
„Неопалимая Купина“	54
„Гора Нерукосечная“	56
„Вертоград Заключенный“	57
§ 2. Богородичные эпитеты гимнографического происхождения	60
„Неувядаемый цвет“	60
„Всех скорбящих Радость“	63
„Милосердия двери“	68
§ 3. Богородичные эпитеты литературного происхождения	69
Богоматерь „Звезда Пресветлая“	69
Глава 3: «Нарративные» богородичные иконы	73
§ 1. Богородичные иконы с житием	73
§ 2. Иконы с чудесами	74
§ 3. Иконы, отражающие исторические повествования.....	76
„Благословенно воинство Небесного Царя“	77
§ 4. Икона-иллюстрация текста о чуде	78
„Нечаянная Радость“	78
Глава 4: Аллегорические изображения Богородицы.....	79
§ 1. Семистрельная («Умягчение злых сердец»)	79
§ 2. „Прибавление ума“	81
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	84
Список условных сокращений:	90
ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА.....	91
ПРИЛОЖЕНИЯ	104
Приложение 1: Список иллюстраций	104
Приложение 2: Иллюстрации	107

ВВЕДЕНИЕ

Русское Средневековье оставило нам сокровище мирового значения — это иконописное наследие. Красноречие иконописного языка, исполненного глубокой христианской символики и догматической насыщенности, восполняет «молчание» богословской мысли на Руси. Действительно, христианская Русь не дала миру плеяды выдающихся богословов, какой отличился христианский Восток (Сирия, Египет) или Византия. Однако, нельзя утверждать, что в русских землях совершенно отсутствовала богословская рефлексия. По этому поводу протоиерей Георгий Флоровский, оценивая богословский багаж средневековой Руси, писал: «Русская икона с какой-то вещественной бесспорностью свидетельствует о сложности и глубине, о подлинном изяществе древнерусского духовного опыта, о творческой мощи русского духа. С основанием говорят о русской иконописи, как об “умозрении в красках”»¹.

В эпоху русского классического Средневековья перенятая из Византии иконописная традиция получила совершенное завершение, явив миру новгородские фрески Феофана Грека, «Троицу» преп. Андрея Рублева, ферапонтовский цикл Дионисия. Русская икона Средневековья достигла необыкновенной высоты художественной и пластической выразительности, разработанности средств изобразительного языка и глубины заложенного в образ догматического содержания. В еще большей степени «сложность и глубина» русской богословской мысли нашли отражение в иконах на исходе русского Средневековья – во второй половине XVI – XVII вв. Икона сама была поистине «богословием в красках» и одновременно побуждала к богословской иконологической рефлексии. Достигнутый уровень иконописания способствовал творческому осмыслению канона, что приводило к рождению новых иконографических типов и изводов. По какому пути шло развитие иконописного образа на Руси со второй половины XVI в., что лежало в основе эволюции иконографических типов, был ли этот процесс автономен или он находился в тесной связи с развитием литературных жанров, был ли он обусловлен гомилетическими произведениями выдающихся святителей, современников наметившихся изменений в иконописи, — вот круг вопросов, которые предстоит осветить в работе.

В России в настоящее время, когда наблюдается нескрываемый интерес возрожденного Православия к средневековому письменному и иконописному наследию, когда все большее число молодых людей в качестве жизненного пути выбирают труд иконописца, чрезвычайно актуальным представляется вопрос каноничности священного изображения, а тем самым и вопрос выбора источника для иконографии, ориентации на традицию, а также вопрос уместности и органичности иконописного образа в богословско-культурной среде данной эпохи. В нашей работе мы делаем попытку показать, что сложение иконографического типа, являющегося квинтэссенцией заложенных в образ богословских и философских идей, — это сложный и неоднозначный процесс.

¹ Флоровский, Г., прот. Пути русского богословия. Минск: Издательство Белорусского Экзархата, 2006. С. 5.

Ведущее место в нем, безусловно, принадлежит традиции (православному иконописному преданию и каноническим определениям соборов)². Правда, иконописцы, начиная с XVI в., при выборе иконографических источников и их интерпретации на русской почве ориентируются на богословско-культурологические концепты своего времени, формировавшиеся зачастую в контактных зонах (Западная Украина, Киево-Могилянская академия), а также в результате насильственного соприкосновения культур (Смутное время и последующая польская интервенция). Поэтому представляется интересным проследить, каков может быть удельный вес иконографических источников иноконфессионального происхождения, а также новых литературных источников, отражающих дух эпохи.

Сделаем несколько вводных замечаний относительно *богословия иконы*. Богословская теория образа окончательно была сформирована в борьбе с иконоборцами. Классическая иконопись выработала художественный язык для выражения категорий апофатического мышления. Как совершенно справедливо заметил русский философ и богослов XX в. В. Лосский, апофатическое мышление никогда не может выродиться в «идол мышления»³. Апофатизм или негативное богословие предполагают, что Божественное может быть лишь отчасти выражено через отрицательные понятия, так что сущность Бога всегда остается недоступна и невыразима. Этот способ мышления и художественного выражения всегда видит ограниченность человеческих, будь то ментальных или сенсорных, чувственных возможностей при постижении и описании Божественного.

Развитию и распространению этого образа мысли во многом способствовала разработанная Псевдо-Дионисием Ареопагитом знаковая система для передачи информации об интеллигибельном бытии. Это сверхчувственное бытие восходило к Богу в определенном порядке и одновременно удалялось от Него в своей материальной описуемости. Р. Рок назвал ареопагитскую знаковую систему «неподобным символизмом» («symbolisme dissemblable») ⁴. Православный богослов, потомок русских эмигрантов первой волны, протоиерей Иоанн Мейендорф характеризовал систему Псевдо-Дионисия как «систему посредований»⁵. «На характер русской живописи XVI в. огромное влияние оказала религиозная литература и разработанный ею символический язык, что можно наблюдать на примере постоянных упоминаний Псевдо-Дионисия как в теоретических высказываниях, так и в практической реализации некоторых его идей»⁶.

² Вспомним, например, 73, 82 и 100 правило Трулльского собора, VII Вселенский собор или постановления поместных Стоглавого собора 1551 г. и Большого Московского собора 1666-1667 г.

³ Цит. по: Onasch, K. Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig, 1968. S. 26.

⁴ Roques, R. L'univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon Pseudo-Denys. Paris, 1954. Цит. по: Onasch, K. Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig, 1968. S. 26.

⁵ Мейендорф, И., прот. Византийское богословие. Исторические тенденции и доктринальные темы. Минск, 2001. С. 42.

⁶ Sulikowska-Gąska, A. Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. S. 274.

Рецепция и развитие идей Псевдо-Дионисия Ареопагита применительно к иконописанию произошли в трудах преп. Иоанна Дамаскина⁷. В строгом смысле учение об иконе преп. Иоанна Дамаскина не является только его изобретением, но «в гораздо большей степени независимое использование специфически дионисиевских теорем для проблематики образа»⁸. Позицию преп. Иоанна Дамаскина по отношению к образу описывает заимствованное им из ареопагитского корпуса сентенция: «В действительности видимые образы суть только видимое невидимых сущностей»⁹. Четкое осознание невозможности передачи художественными средствами всей полноты Божественной сущности, которая всегда остается непостижимой, поднимало икону на уровень символа. Икона, отражая Первообраз, возводит наш ум к Божественному. Какое понимание иконного образа, а через это какой тип богословского мышления стали доминировать в русском обществе XVI – XVII вв. предстоит выяснить на иконографическом материале.

Хронологические рамки. Под «искусством Средневековой Руси» традиционно понимается искусство христианского периода, т. е. от времени крещения Руси в 988 г. до реформ Петра I¹⁰. В данной работе мы обратимся к иконописному наследию Руси второй половины XVI-XVII вв. Выбор верхней временной границы был обусловлен не только характером происходивших тогда иконографических изменений (в конце концов, сложные составные композиции были известны и до этого: «София Премудрость Божия», «Похвала Богородицы», «Собор Богородицы», «О Тебе радуется»), но и характерной общественной реакцией, свидетельствующей об осмыслении новых типов, которые ощущались как разрыв с традицией, как неорганичное и ненужное новшество. В этой связи показателен процесс дьяка посольского приказа Ивана Михайловича Висковатого, выступившего с критикой и неприятием икон нового образца, изготовленных по приказанию митрополита Московского Макария для поновления пострадавших во время пожара 1547 г. интерьеров соборов Московского Кремля. Рассмотрению отдельных возражений И.М. Висковатого будет посвящена часть главы об образах Христа в виде Ангела Великого Совета. Здесь же важно указать на собор 1554 г. как водораздел в процессе восприятия и осмысления иконописного образа на Московской Руси.

⁷ Подробнее см.: Jeck, U. Ps. Dionysios Areopagitēs und der Bilderstreit in Byzanz. Überlegungen zur Dionysiosrezeption des Joannēs von Damaskos // Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 8. Jg. 1992. Heft 2. S. 71-80. О разработанной преп. Иоанном Дамаскиным иконологической платформе см.: Nikolaou, Th. Die Ikonenverehrung als Beispiel ostkirchlicher Theologie und Frömmigkeit nach Johannes von Damaskus // Ostkirchliche Studien. Bd. 25. Würzburg: Augustinus-Verlag, 1976. S. 138-165; Thon, N. Die Grundgedanken der Apologie des hl. Joannēs von Damaskos für die Bilder // Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 3. Jg. 1987. Heft 4. S. 192-199.

⁸ Jeck, U. Ps. Dionysios Areopagitēs und der Bilderstreit in Byzanz. Überlegungen zur Dionysiosrezeption des Joannēs von Damaskos // Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 8. Jg. 1992. Heft 2. S. 79.

⁹ PG. 3. 1117A8-B1: 'Alhjov e-faneiv e-ikonev e-ioi ta o^mratà tòn a-orátwn. Цит. по: Jeck, U. Ps. Dionysios Areopagitēs und der Bilderstreit in Byzanz. Überlegungen zur Dionysiosrezeption des Joannēs von Damaskos // Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 8. Jg. 1992. Heft 2. S. 80.

¹⁰ Сарабянов, В.Д., Смирнова, Э.С. История древнерусской живописи. М.: ПСТГУ, 2007. С. 9.

Иконопись середины - второй половины XVI в. в полной мере отражает проблематику эпохи «государственного устройства»¹¹. В это время наметились черты «кризиса средневекового типа художественного мышления», который привел в XVII в. к «новому пониманию искусства, к активным поискам новых форм и способов визуального выражения»¹².

В русской иконописи XVII в. исследователи отмечают два эволюционных этапа. Для первого этапа (1600-1650-е гг.) характерны «попытки оживить уже явно угасающий дух прежнего великого искусства как путем сугубо ортодоксального следования древнему художественному канону, так и путем повышенной его эстетизации»¹³. Второй этап (с 60-х гг. и до конца столетия) отмечен «постепенным отходом от традиционного стиля древнерусской живописи и все обостряющимся интересом к искусству, что позднее приобрело наименование «реалистического», а в рассматриваемую эпоху ассоциировалось в области живописи с западноевропейским искусством или, как тогда говорили, «фряжским письмом»¹⁴. Приведенные оценки справедливы, но они касаются в большей степени стиля и средств художественной изобразительности. Иконографические новшества в лучшем случае лишь упоминаются искусствоведами, остаются однако часто без подробного анализа.

Своеобразие русской культуры и ее художественные связи в XVI-XVII вв. Означенный период характеризуется национальным, самостоятельным осмыслением византийского иконографического наследия, разработкой новых и усложнением старых иконографических схем, обращением к иконографическим образцам западноевропейской культуры, установлением тесных культурных связей с западными странами.

Шестнадцатый век имел очень важное значение в истории древнерусской иконописи: в ней впервые ясно обозначились начальные черты нового направления, которое в противоположность старому, строго державшемуся унаследованных от Византии иконографических типов, допускало подражание западным живописным образцам¹⁵. От этой эпохи до нас дошли важнейшие письменные произведения, свидетельствующие о начавшейся серьезной иконологической рефлексии: это сочинение «О Ветхом Деньми»¹⁶; «слова» преп. Максима Грека «на люторы»¹⁷, «О святых иконах,

¹¹ Термин принадлежит Д.С. Лихачеву. См.: Литература «государственного устройства» (середина XVI в.) // Памятники литературы Древней Руси. Середина XVI века. М., 1985. С. 5-6.

¹² Бычков, В.В. Теория живописи // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века. Под ред. В.В. Бычкова. М., 1996. С. 352.

¹³ Малков, Ю.Г. Живопись. С. 208.

¹⁴ Там же. С. 208.

¹⁵ См. подробнее об этом: Ainalov, D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau. Berlin – Leipzig, 1933. S. 105-106; Алпатов, М.В. К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве // Slavia. Bd. 3. T. 1. 1924. S. 109-111.

¹⁶ О Ветхом Деньми. ГИМ. Син. № 322. Лл. 243 об.-250 об.

¹⁷ Публикация Гольштенко, В.С. Неизданное полемическое сочинение Максима Грека в списке XVII в. // Памятники русского языка. Исследования и публикации. М.: Наука, 1979. С. 239-253; Слово о поклонении святых икон списано против еретик. На люторы // Соч. преп. Максима Грека. Казань, 1859. Т. 1. С. 485-494; Ржига, В.Ф. Неизданные сочинения Максима Грека // Byzantinoslavica. Prague. 1935-1936. Т. 6. С. 92.

имже поклоняться подобает»¹⁸, его автоапология¹⁹; «Истины показание к вопросившим о новом учении» инока Зиновия Отенского²⁰. Постановления Стоглавого собора, разъясняющие взгляд наших предков на иконописца и отчасти самые основы русского иконописного предания, и известный *Розыск* по делу дьяка Висковатого являются письменным выражением двух различных направлений – верности византийской иконографической традиции и заимствованиям и усвоению западного художественного наследия. Русский богослов конца XIX в., историк русской церкви А.П. Голубцов указал на черты начинавшегося в это время «как бы иконографического раскола, разделившего потом русских людей на два различных лагеря: сторонников византийской иконописи и итальянской живописи»²¹.

В это время начинается отчетливое самостоятельное развитие богословской мысли в России. На фоне распространения книгопечатания проводится обширная работа по систематизации, проверке и переизданию творений Святых отцов, богослужебных книг (книжная справа патриарха Никона) и книг, дающих указания для совершения богослужебной практики (издания Типиконов 1610, 1634, 1698 гг., составление Служебника Петра Могилы)²². Вплоть до середины – третьей четверти XV в. русская культура была ориентирована на византийские образцы. Начиная с XVI в. усиливается «североевропейская ориентация русских культурных связей»²³. Особое место в процессе культурного обмена принадлежит юго-западным областям России, Украине и Белоруссии, а также юго-восточной части Польши, где преобладало православное население. Нельзя переоценить роль книгопечатания²⁴ и влияние печатной гравюры на сложение новых иконографических структур. История книги и печатных дворов в Польше отмечены связями с западноевропейскими культурными центрами, чем объясняется соответствующее влияние западных печатных, литографических образцов на книжное оформление польской печатной продукции²⁵. На развитие в Польше почитания икон и в частности культа Богородицы огромное влияние оказали Православие и униатская церковь, в то время как западноевропейское искусство давало

¹⁸ Максим Грек. О святых иконах // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс-Культура, 1993. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/philos/grek.htm> (03.10.2009). К сожалению, оригинал сборника остался для нас недоступен. В электронном варианте нумерация страниц отсутствует.

¹⁹ Исповедание Православной веры Максима инока из Святыя горы, имже извещает о Христе Иисусе всякого православного священника же и князя, что по всему истиннейши есть православен инок, всю Православну веру соблюдая целу и непременно и непорочну // Сочинения Преподобнаго Максима Грека. Казань, 1859-1860. Т. 1. С. 23-39.

²⁰ Зиновий Отенский. Истины показание к вопросившим о новом учении // Православный собеседник. Казань, 1863-64.

²¹ Голубцов, А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике. [Электронный ресурс]: Монастырь Спаса Нерукотворного в Клыково. URL: <http://www.klikovo.ru/db/book/msg/968> (23.11.2009).

²² Подробнее см.: Флоровский, Г., прот. Пути русского богословия. Минск: Издательство Белорусского Экзархата, 2006.

²³ Сарабьянов, В.Д., Смирнова, Э.С. Указ. соч. С. 10.

²⁴ После попытки печатать книги в Москве книжное дело Ивана Федорова переносится в Острог, где происходит знакомство с имевшим давнюю традицию польским книгопечатанием. Подробнее см.: Флоровский, Г., прот. Пути Русского богословия. Минск, 2006. С. 36 и далее; Иконников, В.С. Максим Грек и его время. Историческое исследование. К., 1915.

²⁵ Klísk, K. Druki ksylograficzne a czytelnictwo wieków średnich // Przegląd Graficzny. 1938. Nr. 24. S.166-167; nr. 2. S. 15-16.

иконографические образцы²⁶. Польша была местом соединения культуры византийского и западного круга, где начинался «культурный сплав», захвативший в XVII в. киевские земли.

После присоединения в 1654 г. левобережной Украины и Киева к Российскому государству усилился приток в Москву образованных по латинскому образцу южнорусских ученых, которые принесли с собой не только знания, но и свои обычаи, сложившиеся не без влияния католической Речи Посполитой²⁷. XVII век был порой в жизни русского общества, когда встретились старорусские предания с новым сильным течением, пришедшим с Запада через Литву, Польшу и Малороссию. Западноевропейское влияние сказалось на бытовом уровне, а также в появлении в типографиях на Юге и Западе России целого ряда книг и брошюр («выкладов»), в которых нашли отражение латинские богословские концепции. Они постепенно проникали в русское общество и порождали в нем споры из-за католических доктрин: о времени пресуществления Св. Даров, Filioque, опресноках²⁸.

Русское иконописание XVII в. оказалось перед необходимостью преодоления последствий Смутного времени, проявившихся, в частности, также в сближении с западной иконографической традицией. Между тем, фактически происходит «постепенная, но при этом достаточно последовательная адаптация ренессансных моделей под влиянием отчасти европейской гравюры. Это явление характеризует произведения как "строгановской", так и "годуновской" художественной традиции. Их синтез формирует новое течение, оформившееся к сер. XVII в. Оно явилось следствием иного понимания художественного образа, приближенного к западному, что нашло отражение в "Послании" Иосифа Владимира Симону Ушакову (1656-1658 гг.) и в "Слове к люботщательному иконного писания" Симона Ушакова (ок. 1666-1667 гг.)»²⁹. Примирить византийско-русские иконописные предания с началами новой итальянской живописи взяла на себя школа царских жалованных и кормовых живописцев, которая учреждена была при Оружейной палате в 60-х годах XVII века царем Алексеем Михайловичем и все время состояла на содержании и под охраной правительства³⁰.

Мы обратимся к проблеме взаимоотношения в художественной структуре русской иконописи XVII в. западноевропейских образцов и русской иконографической традиции.

²⁶ Niedoźwiedz, J. Kult maryjny // Słownik sarmatyzmu: idee, pojęcia, symbole. Pod redakcją Andrzeja Borowskiego. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001. S. 96.

²⁷ Курукина, И.Л. Богословская полемика конца XVII в. как отражение сложных процессов светской жизни // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 8. М.: Наследие, 1995. С. 169.

²⁸ Голубцов, А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике. [Электронный ресурс]: Монастырь Спаса Нерукотворного в Клыково. URL: <http://www.klikovo.ru/db/book/msg/968> (23.11.2009).

²⁹ Пуцко, В.Г. Русская иконопись второй половины XVII в.: византийское наследие // Филёвские чтения. Тезисы шестой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII - первой половины XVIII вв. [Электронный ресурс] // Межконфессиональное информационно-аналитическое Обозрение "Orthodoxia". URL: <http://orthodoxia.org> (10.01.2008)

³⁰ Голубцов, А.П. Указ.соч.

Исследователями уже отмечалось то влияние, которое оказали на русских иконописцев гравюры из известной нидерландской Библии Николая Пискатора³¹, а также из Библии Маттеуса Мериана, Петера ван дер Борхта, Евангелия Иеронима Наталиса, Библии Петера Схюта, гравюры неизвестного мастера с изображением Лицевых Страстей³². Мы обратимся к путям проникновения в Россию новых иконографических композиций с юго-запада (из Польши через Украину).

Анализ существующих работ по теме позволяет выявить два ведущих направления в исследованиях. Это, во-первых, работы исключительно искусствоведческого характера, констатирующие наличие новых черт в иконописи указанного периода. Они могут быть посвящены также генезису и развитию иконографических особенностей³³. Вторую, меньшую по объему, группу представляют работы по богословскому осмыслению феномена иконы вообще. К

³¹ Библия Пискатора как источник русской иконописи была известна с конца XIX в. См.: Покровский, Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды VII Археологического съезда в Ярославле. М., 1890. С. 288; Овчинникова, Е.С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970. С. 50, 60, 122; Малков, Ю.Г. Живопись // Очерки русской культуры XVII века. М., 1979. Т.2. С. 221.

³² Бусева-Давыдова, И.Л. Новые иконографические источники русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего Средневековья. М., 1993; Она же. Живопись // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века. Под ред. В.В. Бычкова. М.: Ладомир, 1996. С. 463.

³³ Изучение иконописи с точки зрения иконографических особенностей произведений, начинается Ф.И. Буслаевым (1818-1897). Он был филологом по специальности и создал сравнительно-исторический метод исследования иконописи, впервые позволивший определить ее своеобразие. Ф.И. Буслаев основал научную школу, определившую развитие иконографического метода. К числу учеников и исследователей, сформировавшихся под его влиянием, относятся Н.П. Кондаков, А.И. Кирпичников, Н.В. Покровский, В.Т. Георгиевский. Н.П. Кондаков (1844-1925) написал ряд работ, не утративших и по сей день своей научной актуальности для иконографических исследований: "Лицевой иконописный подлинник: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа: Исторический и иконографический очерк" (СПб., 1905), "Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века" (СПб., 1906); "Иконография Богоматери" (1914-1915. Т.1-2) и обобщающий труд "Русская икона" (Прага, 1928-1933). А.П. Голубцов (1860-1911), преподававший в Московской Духовной Академии, стал рассматривать церковное искусство в неразрывной связи с литургией ("Из чтений по церковной археологии и литургии". Сергиев Посад, 1918. Ч. 1). Фундаментальный труд Н.В. Покровского (1848-1917) "Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских" (СПб., 1892) дает обширный материал по иконографии евангельских сюжетов. Д.В. Айналов (1862-1939), ученик Н.П. Кондакова, вышел за рамки узко иконографического метода и проводил фундаментальные искусствоведческие исследования, в которых главное внимание было уделено вопросам стиля («Geschichte der russischen Kunst». Berlin; Leipzig, 1932).

Л.А. Мацулевич в исследовании об истоках иконографии «Распятого Серафима» установил влияние западноевропейского образа видения св. Франциску Ассизскому.

В послереволюционной историографии подход к материалу часто определялся исключительно стилистическим анализом (Б. Михайловский, Б. Пуришев "Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV века до начала XVIII века". М.; Л., 1941; В.Н. Лазарев. "Искусство Новгорода". М.; Л., 1947, "Русская иконопись от истоков до начала XVI века." М., 1983).

В.И. Антонова, Н.Е. Мнева сосредоточивают внимание на предметной стороне, обусловленной жанром их работ: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи: Государственная Третьяковская галерея. М., 1963. Т. 1-2; Антонова В.И. Древнерусская живопись в собрании Павла Корина. М., 1966. В работах Л.С. Ретковской, Е. Овчинниковой преобладает исторический аспект. В работах О.И. Подобедовой "Миниатюры русских исторических рукописей" (М., 1965); "Московская школа живописи при Иване IV" (М., 1972) древнерусское искусство исследуется как историко-культурное явление, изучение которого требует анализа исторических и политических обстоятельств, литературных и богослужебных текстов, иконографической интерпретации.

Иконографическое направление в значительной мере развивалось под влиянием трудов А. Грабара, Н. Андреева, а также Л.А. Успенского и протоиерея Иоанна Мейендорфа.

В конце XX столетия наметился поворот в сторону изучения византийского и древнерусского искусства как искусства Церкви. Это нашло отражение в сборниках: "Русское искусство позднего средневековья: Образ и смысл" (М., 1993); "Восточнохристианский храм: Литургия и искусство" (СПб., 1994); "Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии" (М., 1994); "Чудотворная икона в Византии и Древней Руси" (М., 1996); "Искусство христианского мира" (М., 1996-1999. Вып. 1-3).

сожалению, в них не уделено достаточного внимания именно иконописи XVII века и оценке ее своеобразия по сравнению с предыдущими периодами (очерки Е. Трубецкого "Умозрение в красках" (М., 1915), "Два мира в древнерусской иконописи" (М., 1916); работа священника Павла Флоренского "Обратная перспектива", 1919-1921; фундаментальный труд Л.А. Успенского (1902-1987) "Богословие иконы православной Церкви" (Париж, 1989); работа монахини Иулиании (Соколовой) «Груд иконописца»).

Среди немецкоязычных исследователей иконы следует выделить богослова и слависта К. Онаша, занимавшегося эстетическими основами иконописного образа и рассматривавшего его в неразрывной связи с литургической практикой. Богословское толкование образа характеризует работы православного исследователя К.Хр. Фельми. Н. Тон, издатель и постоянный автор сборника «Герменей», внес большой вклад в пробуждение интереса к иконе в Европе, написал ряд ценных иконографических статей.

Глубоким подходом к изучению иконного образа на Руси отличаются работы представителей варшавской школы: Б. Домб-Калиновской и ее ученицы А. Суликовской-Гонски. Их исследования, продолжающие традиции парижской богословской школы, не касаются, однако, русской иконописи второй половины XVI-XVII в. Известный польский исследователь православных икон Р. Бискупский рассматривает их в отрыве от литургического и догматического содержания.

Этим объясняется необходимость систематического богословского анализа новых иконографических типов в русской иконописи второй половины XVI - XVII в., которая определяет *своеобразие и научную новизну данной работы*. Поэтому целью исследования стали типологическая систематизация, искусствоведческий анализ новых иконографических типов в русской иконописи XVI - XVII вв. и богословско-культурологическое осмысление их места в общем культурном ландшафте указанной эпохи.

Для этого необходимо решить следующие *задачи*. Исследование состоит из двух равновеликих частей, посвященных новым иконографическим типам Христа и Богородицы соответственно. Из такого деления не следует вывода, что иконографические новшества не задели изображений святых, праздников и др. Но именно фигуры Христа и Богоматери являются центральными не только в истории человеческого спасения, но и в православной иконописной традиции. По изменениям в богородичных образах и изображениях Христа можно судить о новшествах в иконописании в целом. В работе предполагается уделить внимание иконографии символических изображений Христа, указать их основные иконографические и литературные источники. Вторая глава первой части будет посвящена выявлению семантики новой повествовательности в образах Христа. Развитие теопасхистской тематики и эволюция образа Христа Ангела Великого Совета составили ядро третьей главы. Не менее интересным

представляется вопрос о привнесении новых композиционных элементов в традиционную иконографическую схему «Софии Премудрости Божией».

Во второй части работы предполагается изучить новые богородичные образы, задуманные как наглядные иллюстрации богослужебных текстов. Здесь мы обратимся к таким иконам, как «Достойно есть» и «Что Тя наречем». Чтобы понять характер нового отношения к иконописному образу, следует проанализировать богородичные иконы, которые должны были по мысли иконописца отображать не всю иконичную богородичную идею, а лишь отдельный аспект: это образы, которым мы дали определение «икон-эпитетов». Каков был характер новых иконографических черт в «нарративных» иконах с житием Богородицы и сценами из сказаний о чудесах от богородичных икон предстоит выяснить в третьей главе. В последней главе займемся описанием и изучением аллегорических типов.

В целом тема важна при комплексном подходе к истории русской иконописи и шире — русской художественной мысли. Работу необходимо рассматривать в историко-богословском контексте переходной эпохи русского "барокко".

Сознательно отказываясь от анализа стиля изображений, художественных средств, сосредоточимся на рассмотрении иконографических вариаций образов, составлении новых иконографических программ из традиционных элементов и появлении новых иконографических типов. Иконографическая схема является выражением богословской идеи. Через это попытаемся понять духовное содержание образов и вектор развития богословской мысли указанного периода.

В исследовании будет сделана попытка обрисовать, как воплощались образы Христа и Богородицы в русском искусстве позднего Средневековья, тем самым — как понимали Их образы в русском обществе, какие акценты в образе подчеркивались, какие смыслы в многогранном их содержании выделялись.

Объектом исследования являются воспроизведения икон в художественных альбомах. Сразу следует оговорить, что в данной работе понятие «икона» будет употребляться в узком смысле слова, т. е. рассматриваться будут только художественные произведения, выполненные в темперной технике на залевкашенных досках. Фрески, мозаики, книжные миниатюры не являются основным объектом анализа в данном исследовании и будут привлекаться лишь фрагментарно.

Методологическая основа исследования носит комплексный характер, что продиктовано спецификой выбранного материала и поставленных в работе проблем. С одной стороны, в работе применялся историко-культурный метод, подразумевающий изучение произведения внутри конкретной социо-культурной среды. С другой стороны, задаче выявления общей направляющей в развитии иконописи рассматриваемого нами периода послужило применение иконографического метода. Он способствовал типологической систематизации отдельных произведений и позволил с большей четкостью зафиксировать основные этапы изменений, происходивших в рассматриваемую

нами эпоху с иконографией русских икон. Кроме того, при работе с литературным материалом, составляющим базу для сложения новых иконографических типов, мы обращались к сравнительно-историческому и герменевтическому анализу. Совмещение названных методов позволило, основываясь на конкретном материале, дать обобщающую характеристику отдельным стадиям процесса иконографической эволюции.

Следует сделать необходимые *терминологические пояснения*. В понятии «Иконография» выделяются четыре смысловых пласта. Во-первых, под иконографией понимается художественно-изобразительный язык в целом, прежде всего, в изображениях с предпочтительными аллегорическим, символическим и эмблематическим аспектами. Во-вторых, иконографией может называться описание и объяснение композиций, соответствующих этим изображениям. В-третьих, это понятие относится к научному изучению таких композиций, а также их деталей и элементов, их генезиса и эволюции. Наконец, четвертый аспект термина «Иконография» обозначает сбор, обработку и классификацию материала, полученного в результате иконографического исследования³⁴. В нашей работе будет рассматриваться иконография икон как художественно-изобразительный язык, раскрывающий комплекс определенных символических или аллегорических значений. Обращение к исследованиям историков-искусствоведов подразумевает понимание термина «иконаграфия» в третьем значении.

В средневековом искусстве на основе разнообразных источников (Свящ. Писания, апокрифов, агиографии, преданий и легенд, богослужебных песнопений) сложилась устойчивая традиция изображения различных лиц и событий. На основе такой канонически выверенной традиции появились иконографические типы изображений лиц и событий Священной истории. Иконографические типы организуют образы в соответствии с принятыми догматическими, символическими и литургическими толкованиями³⁵. Одна из разновидностей установленного канона или иконографического типа называется изводом.

³⁴ Sommer, K. Ikonen. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979. S. 268.

³⁵ Гладышева, Е.В., Нерсесян, Л.В. Словарь-указатель имен и понятий по древнерусскому искусству // Альманах "Странный мир", 1991. [Электронный ресурс]: Православие и современность. Электронная библиотека. Православие и современность. Информационно-аналитический портал Саратовской епархии Русской Православной Церкви URL: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/04g/glad_ner/dictionary/108.html (11.03.2008)

Часть 1: Новые иконографические типы Иисуса Христа во второй половине XVI — XVII в.

В данном разделе будут рассматриваться самостоятельные изображения Христа, т.е. без образов Христа, включенных в иконы праздничного цикла или иллюстрирующих литургические песнопения. Исключение составляет только тип «Плоды страданий Христовых», который только отчасти можно возводить к прототипу «Распятие», но по богословско-философскому содержанию он представляет собой скорее художественную обработку стихов Сильвестра Медведева и относится к группе аллегорических изображений Христа.

В качестве предварительных замечаний следует дефинировать понятия «символ» и «аллегория». Многими исследователями отмечалось значительное усиление символического начала в иконописи XVI в. Например, религиозный мыслитель XX в. и исследователь православной религиозной эстетики Г.К. Вагнер пишет: «Подчас даже трудно определить, с каким жанром мы имеем дело, настолько символизация нивелирует художественные структуры»³⁶. В русском иконописании с начала XVI в. разрабатываются, а с середины столетия получают довольно широкое распространение символические и даже аллегорические сюжеты, создавшие особый жанр, который учеными пражской иконографической школы называется «мистико-дидактическим»³⁷, другими – «символично-аллегорическим»³⁸. Протоиерей Георгий Флоровский обозначает иконопись XVI в. как «декоративный символизм» и в качестве ее отличительного признака называет «отрыв от иератического реализма»³⁹.

Мышление в категориях «символа» с самого начала иконописания было составной его частью. Иконографический символизм был путем соединения двух миров – горнего и земного, а также способом выражения нематериальных понятий посредством вещественных аналогий. Через символ духовная реальность отображается в мире вещей и становится т.о. зримой и постигаемой для внешнего восприятия. При этом символическое изображение никогда не замещает изображаемого и не является ему тождественным, а лишь указывает путь к архетипу. Как точно заметил немецкий исследователь богословия и эстетики иконы Конрад Онаш, «символ является

³⁶ Вагнер, Г.К. Искусство Древней Руси // Вагнер, Г.К., Владышевская, Т.Ф. Искусство Древней Руси. М.: Искусство, 1993. С. 143.

³⁷ Кондаков, Н.П. Русская икона. Прага, 1933. Т. 3. Ч. 2. С. 269; Андреев, Н.Е. Инок Зиновий... С. 273, 274, 277; Он же. Митрополит Макарий как деятель религиозного искусства // SK. Т. 7. Прага, 1935. С. 244; Он же. Иоанн Грозный и иконопись XVI в. // SK. Т. 10. Прага, 1938. С. 188, 194-197, 222.

³⁸ Сарабьянов, В.Д. Иконографическое содержание заказных икон митрополита Макария // Вопросы искусствознания. М., 1993. № 4. С. 243-285; Он же. Символично-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999. С. 203; Успенский, Л.А. Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве // Успенский, Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1997. С. 331-379.

³⁹ Флоровский, Г., прот. Указ. соч. С. 30.

материальным представлением нематериальной действительности»⁴⁰. Символы действены во времени, даже в вечности; характер их функционирования не ограничен временем. Символ обладает конкретностью; он всем понятен. «Для христианского символа основополагающее значение имеет парадоксальность Боговоплощения Христа, ибо посредством его чувственный космос становится аналогичным (но не идентичным) космосу нечувственному, абстрактному»⁴¹.

Аллегория в противоположность символу является вещественным олицетворением какой-либо идеи, мысли, понятия. Она в видимом зраке (облике) представляет означенное понятие или явление в материальной плоскости. Иными словами, аллегория не есть проводник между двумя мирами; она низводит мир абстракции до мира конкретики. Через функцию называния-обозначения аллегория изображает потустороннее (или просто абстрактное) в плоскости вещественного, претендуя на то, чтобы быть полноценным конкретным тождественным представителем обозначаемого. Говоря метафорически: если символ только указывает путь предполагаемого ментального процесса для постижения потустороннего, то аллегория претендует являть это потустороннее здесь и сейчас.

«Аллегория» происходит от греч. ἀλλή = «по-другому» и ἀγορεύειν = «говорить», т.е. «говорить в переносном смысле». Аллегория представляет выражение абстрактного объекта (понятия, суждения) посредством конкретного (образа). В литературе «отличием аллегии от родственных форм образного выражения является наличие в ней конкретной *символики*, подлежащей отвлеченному истолкованию; поэтому по существу неверно довольно распространенное определение аллегии как расширенной *метафоры*; поскольку в метафоре отсутствует тот логический акт перетолкования, который неотъемлем в аллегии»⁴².

Основой использования аллегии в иконописи является богословско-философское толкование мира, которое по универсальной аналогии соотносит все вещи, явления с Богом, и сообщает им т.о. кроме вещественного еще и духовный смысл и измерение. В. Мразек писал о «точной фантазии» («exakte Phantasie») применительно к возникновению новых аллегорических изображений⁴³. Художественные мотивы как носители смысла аллегорических изображений заданы сначала в четких значениях, из комбинации которых с другими комплексными высказываниям получается модификация отдельных мотивов через новую смысловую связь⁴⁴. Важно отметить две характерные черты, отличающие аллегию от символа: во-первых, в строгом смысле слова

⁴⁰ Onasch, K. Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. Mit Bildlegenden von Annemarie Schnieper. Freiburg-Basel-Wien: Herder Verlag, 2004. S. 133.

⁴¹ Onasch, K. Symbol // Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten. Wien-Köln-Graz, 1981. S. 345.

⁴² Шор, Р. Аллегория // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929—1939. Т. 1. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Стб. 95—96. [Электронный ресурс]: Фундаментальная электронная библиотека: Русская литература и фольклор. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le1/le1-0953.htm>. (12.03.2010).

⁴³ Mrazek, W. Ikonologie der barocken Deckenmalerei. Wien, 1953. Цит. по: Kaute, L. Allegorie // Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg: Herder-Verlag, 1968. 1 Bd. S. 97.

⁴⁴ Kaute, L. Ibidem. S. 97.

аллегория не является «знаком», а являет собой комплекс представлений; во-вторых, появление аллегии не связано с каким-либо «общественным соглашением»; она создается «группой специалистов» (богословов, философов), которые ее потом и изъясняют. Тем самым аллегория обладает эксклюзивно-элитарными чертами и необязательно рассчитана на всеобщее понимание⁴⁵.

Развитие иконографии Иисуса Христа еще в Византии, особенно в палеологовскую эпоху, шло по «линии создания сложных символических изображений либо претворения в зримые образы гимнографических текстов, в которых ярко и многогранно раскрываются темы спасительного Воплощения, Евхаристической Жертвы, Второго пришествия и Страшного Суда»⁴⁶. В византийскую эпоху образ Христа в некоторых случаях имел символический облик ангела (Ангел Великого Совета, София Премудрость Божия), однако, в большинстве случаев «иконографической основой сложных образов являются «исторические» изображения Иисуса Христа как средовека или младенца»⁴⁷.

На Руси в иконографических программах в монументальной живописи, начиная с XV в., можно заметить ослабление и изменение традиционных изобразительных программ, которое было обусловлено разработкой и включением новых тем литургического и дидактического характера. В качестве раннего примера этого процесса стоит вспомнить церковь Рождества Богоматери в Феррапонтово с циклом фресковой росписи стен на тему Великого Акафиста⁴⁸. К XVII в. в России были известны следующие иконографические типы: «Недреманное око», «Ангел Великого Совета» и «София Премудрость Божия». Исключительно русское происхождение имеют композиции «Распятого Серафима», «Благого молчания», «Единородного Сына Слова Божия», «Великого входа» («Иже херувимы»), «Хвалите Господа с небес»⁴⁹.

Глава 1: Символические изображения Христа

Начнем обзор символических изображений Христа, новых по происхождению или обогатившихся новыми элементами в указанную эпоху, с образа Спаса «Недреманное Око», представляющего Христа-Эммануила.

Эммануил было одним из пророческих имен Бога-Сына, которое употребил в своем пророчестве Исаия: «...се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Эммануил» (Ис 7:14). Иконографический тип, представляющий Христа-Отрока используется, как правило, в композициях на тему воплощения: «Богоматерь Знамение», «Собор архангелов» и др., а также в

⁴⁵ Onasch, K. Allegorie // Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten. Wien-Köln-Graz, 1981. S. 23.

⁴⁶ Квливидзе, Н.В. Иисус Христос. Иконография // ПЭ. Т. 21. М., 2009. С. 711.

⁴⁷ Там же. С. 711.

⁴⁸ Skrobucha, H. Christusbild – das Christusbild in der ostkirchlichen Kunst // Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1. Freiburg, 1968. S. 447.

⁴⁹ Ibidem. S. 450.

сложных символических композициях, в которых присутствует тема предвечного существования Христа и поклонения жертве.

§ 1. Христос-Эммануил в типе „Спас Недреманное Око“

Ядро символической композиции составляет образ Христа-Отрока типа Христос-Эммануил, почивающего на ложе с открытыми глазами (Илл. 1 а). Голова Его покоится на руке. Ему предстоят Богоматерь у изголовья и архангел Михаил с крестом или рипидою у ног. Вся сцена разворачивается на фоне гористого ландшафта в цветущем райском саду. Такова композиция небольшой (31,7х26,2 см) иконы середины XVI в., хранящейся в музее икон г. Реклингхаузена⁵⁰.

Иногда композиция дополняется слетающим сверху ангелом с восьмиконечным крестом и копием в руках (Илл. 1 б, в)⁵¹. В любом случае, изображается ли на иконе ангел с орудиями страстей или их держит архангел, на иконе находит отражение страстная тематика. Кроме того орудия страстей раскрывают истинный смысл сна, в котором пребывает Христос: это сон смерти, которой попирается вечная смерть («смертию смерть поправ»). В такой трактовке композиция приобретает сотериологическую окрашенность.

«Спас Недреманное Око» - это византийский по своему происхождению иконографический тип, который в странах византийского культурного влияния использовали исключительно во фресковой живописи, обычно над входом в церковь⁵². Немецкая исследовательница А. Шнипер высказала предположение, что этот иконографический тип восходит к одной миниатюре XII в. со схожим сюжетом в Codex 45 афонского монастыря святителя Николая Ставреникита⁵³.

На Руси тип «Недреманное Око» распространяется в XVI в. как моленный образ. Однако, в основе иконографии в странах византийского круга и на Руси лежали разные литературные источники. На греческих иконах можно встретить надпись из книги Бытия: «Преклонился Он, лег как лев и как львица: кто поднимет Его?» (Быт 49:9). Символический тип изображения Христа в виде Недремляющего Отрока в Византии складывался на основе некоторых ветхозаветных пророчеств, в которых Христос сравнивается со львом (Быт 49:8-9, Откр 5:5 и др.). На русских иконах цитируется 120-й псалом: «Се, не воздремлет, ниже уснет храняй Израиля» (Пс 120:4).

⁵⁰ Haustein-Bartsch, E.; Wolf, N. Ikonen. Ikonen-Museum Recklinghausen. Köln: Taschen Verlag. S. 63. Там же, на С. 62 приводится деталь иконы первой половины XVII в. с указанным сюжетом и без спускающегося ангела.

⁵¹ Спас Недреманное Око. Вторая половина XVII в. 93,5х66 см. МИХМ. Инв. № М-6680 г. Муром // Иконы Мурома. М., 2006. С. 264. № 46; Складень пятистворчатый: Недреманное Око. Строгановские письма. Вторая половина XVI в. // Антонова, В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М.: Искусство, 1966. № 81. См. также икону-складень со створкой, изображающей сюжет «Спас Недреманное Око», второй половины XVI в. псковской школы, опубликованной в книге: Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 143 и далее там же псковскую икону середины XVI в. на С. 145.

⁵² Припачкин, И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М.: Паломник, 2001. С. 149.

⁵³ Onasch, K. Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. (Mit Bildlegenden von Annemarie Schnieper). S. 136.

Поэтому русские и греко-балканские иконы, являясь одним и тем же художественно-иконографическим типом изображения, отличаются друг от друга по смыслу⁵⁴.

Говоря о литературной основе иконографии «Спаса Недреманное Око», западноевропейские исследователи указывают не только на ветхозаветные тексты (Быт 49:9, Пс 120:4), но и на корпус раннехристианских текстов, в греческом варианте известных под названием «Physiologos»⁵⁵. Известный немецкий православный богослов К. Хр. Фельми привел описание данного иконографического типа, которое он встретил в средневековой русской рукописи, где цитируется «Физиолог»⁵⁶. Упоминание «Физиолога» - документа IV-V вв. – и экфрастическая экспликация в рукописи свидетельствуют о знакомстве русских с этим источником. Возможно, он также сыграл определенную роль в распространении этого типа на Руси.

Средневековое естествознание приписывало льву ряд фантастических свойств (оживление львят львицей на третий день после рождения, сон с открытыми глазами), которые в свою очередь получали сложное символическое истолкование - в них видели прообраз смерти и Воскресения Христа. В частности, сон с открытыми глазами символизировал смерть человека, которая никак не могла отразиться на Боге ("плотию уснул, яко мертв, а не Божеством"- Азбуковник XVII в.).

Ряд исследователей в духе парижской богословской школы отмечают неуместность икон со сложным содержанием на русской почве. Так, И.К. Языкова пишет: «Появление иконографий такого рода, с характерной иллюстративной наглядностью, свидетельствует об определенных тенденциях, которые прослеживаются в русском иконописании начиная с XVI века. Прежде всего, это не углубление богословского прочтения иконы, а развитие иконографии вширь, появление новых сюжетов, новых образов, которые нередко заимствованы из других культур, в частности из западноевропейской. И заимствования эти не всегда бывают удачными, осмысленными и оправданными»⁵⁷.

Изображения Христа в виде Отрока, спящего с открытыми глазами, воплощают идею нераздельности Божественной и человеческой природ распятого и погребенного Спасителя. Образ Христа, «вся видящаго Божеством», ассоциировался со стихами Псалтири: «Помощь моя от Господа, сотворшаго небо и землю... Не воздремлет, ниже уснет храняй Израиля» (Пс 120:2,4). Таким образом в русских иконах этого типа превалировал мотив постоянной заботы Бога о человеке.

⁵⁴ Hausteин-Bartsch, E. „Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht“. Zur Ikonographie des „Nichtschlafenden Auges“ in der Kunst des christlichen Ostens // Felmy, K. Chr., Hausteин-Bartsch, E. „Die Weisheit baute ihr Haus“. Untersuchungen zu hymnischen und didaktischen Ikonen. München, 1999. S. 213-250; Фельми, К. Хр. Иконы Христа. М., 2007. С. 154.

⁵⁵ Onasch, K. Ibidem. S. 136; Hausteин-Bartsch, E. Ikonen. S. 62.

⁵⁶ Рукопись № 1102. РГБ. Собр. Егорова. Ф. 98. См.: Фельми, К. Хр. Иконы Христа. С. 154-155.

⁵⁷ Языкова, И. Богословие иконы. Электронное издание ФДО ПТГУ. С. 48.

§ 2. „Царь царей“

В XVII в. получает распространение иконография Христа, именуемая так же «Царь царей» или «Христос Великий Архиерей». Символическое именование Христа Великим Архиереем раскрывает Его в образе новозаветного первосвященника, приносящего в жертву Самого Себя. Первоосновой послужило ветхозаветное пророчество «Ты священник вовек по чину Мельхиседека» (Пс 109:4), комментарию к которому принадлежат св. апостолу Павлу (Евр 5:6, 6:20, 7:17, 21). Изображение Христа в архиерейском одеянии встречается как самостоятельно, так и в сочетании с символическим изображением, представляющим Христа как Небесного Царя.

На иконах этого типа (Илл. 28 а) Спаситель представлен в царской или священнической одежде, изукрашенной золотом и в венце в виде то ли короны, то ли тиары⁵⁸. Этот иконографический тип имеет западное происхождение и вошел в русскую иконографию только в конце XVII века. Русским иконографическим прототипом может считаться изображение Христа типа «Спас на престоле» в композициях под названием «Предста Царица одесную Тебе» (Илл. 29, 28 б)⁵⁹. По сути это деисисная композиция, основанная на тексте 44-го псалма, на которой Христос, окруженный предстоящими Богородицей в царском наряде и св. Иоанном Предтечей, имеет архиерейское облачение: стихарь, крестчатый саккос, часто с «крестами в крузех», большой омофор и митру, иногда держит святительский посох. Христос изображался как «Царь Царствующих и Господь Господствующих» (1 Тим 6:15). Согласно экзегетической традиции в образе царя представлен Христос, а в образе царицы - Богоматерь-Церковь. В первоначальных вариантах композиции "Царь Царей" ("Предста царица") отсутствовало изображение Иоанна Предтечи - вместо него изображался царь Давид и другие пророки (Фреска в Зауме, близ Охрида - 1361 г., Марков монастырь 1370 г.). В дальнейшем Иоанн Предтеча включается в эту композицию как свидетель мистического союза (Ин 3:29). «В позднее средневековье царские одежды Спасителя часто связывались с текстом Апокалипсиса о явлении Сидящего на белом коне, который выезжает во главе своего воинства на битву со зверем и царями земными. С середины XVI в. изображение Христа – Царя Царем, в венце, восседающего на белом коне, с мечом, исходящим из уст, является обязательной частью русских циклов иллюстраций Апокалипсиса»⁶⁰.

Иконографический тип «Царь царей» XVII в. представляет собой некое упрощение описанной схемы. На иконах типа «Царь царей» облаченный по архиерейскому чину Христос представлен по пояс, в ярко-красной «славе», внутри которой видны золотые лучи сияния. Одна из

⁵⁸ «Спас Великий Архиерей». К. XVII в. Мастерская Оружейной палаты Московского Кремля // Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 110. № 56.

⁵⁹ «Предста Царица одесную Тебе». Русский мастер, работавший на Афоне (?). Вторая половина XV в. ГТГ. // Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 108. № 54.

⁶⁰ Преображенский, А.С., Сиротинская, А.А. Царь Царем // Иконы Муром. М.: Северный паломник, 2006. С. 280.

наиболее известных икон подобного типа принадлежит кисти иконописца А. И. Казанцева, написана им в 1690 г.⁶¹

Образ имеет апокалипсическую трактовку. На иконе Александра Казанцева 1690 г. в среднике по сторонам от фигуры Христа частично воспроизведена XIX гл. Апокалипсиса⁶². Апокалипсический текст отражается в одеждах и атрибутах Спасителя. Христос одет в червленую царскую далматику («ризы червлены кровию») с широкими золотыми каймами. На Его голове – «высокий закрытый венец, состоящий из нескольких рядов городчатых зубцов («и на главе Его венцы мнози»)⁶³. Правой рукой Спаситель именовсловно благословляет, в левой держит скипетр, завершенный крестом. От Его левого плеча отходит меч («из уст Его изыде оружие остро»). На груди Христа висит овальная панагия с надписью «Слово Б(о)жие» («и нарицается имя Ему Слово Божие»). В соответствии с текстом Апокалипсиса (19:16) на левом бедре Спасителя помещена надпись: «Ц(а)рь Ц(а)рем и Г(о)с(по)дь Г(о)с(по)д(е)мь».

«В последней четверти XVII столетия на основе текста Апокалипсиса и, возможно, под влиянием более традиционной и распространенной иконографии Христа-Архиерея складывается особый тип поясных и тронных изображений Христа-Царя в далматике, похожем на одеяния русских царей, закрытом царском венце, напоминающем митру, со скипетром и нагрудной панагией с надписью «Слово Божие» (оклад Евангелия конца XVII в., Музей «Московский Кремль», и др.) Подобные изображения, напоминавшие не об архиерейском, а о царском достоинстве Христа, могли включаться в традиционную композицию «Предста Царица», подобно среднику деисисного чина церкви Покрова в Филях 1690-х годов»⁶⁴. В целом образ Царя Царем был менее распространен, чем изображения Христа в архиерейском облачении.

Особой популярностью тип «Царь Царем» пользовался в XVII в. в Сербии. При этом образ Христа-Царя часто приближался к образу Великого Архиерея: царский венец изображался круглым и закрытым, напоминающим митру, только без креста в наверху (Илл. 30)⁶⁵.

В XVI в. в рамках афонской традиции происходит объединение образа Христа Великого Архиерея с двенадцатью апостолами в деисисном чине иконостаса. Новый образ заменил собой прежнего Спаса в виде полуфигуры или на престоле. В XVII в. обращение к образу Христа Царя Царем или Великого Архиерея и применение его в апостольском чине становится актуальным и на

⁶¹ «Христос Царь царем». А.И. Казанцев. 1690. Из собора Рождества Богородицы, Муром // Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 118. № 60. Интересно отметить, что многоярусная корона Христа изображена как папская тиара.

⁶² «Апокалипсис глава 19 // Верен и истиненъ правосудный и воинный // очи же ему еста яко пламень огнень и на главе его // венцы мнози и облечен в ризы червлены // кровию и нарицается имя его // Слово Б(о)жие // из оуст его изыде оружие остро да тым // избиегъ языки и тои оупасет я жезломъ железным» (Откр 19:11-13, 15).

⁶³ Преображенский, А.С., Сиротинская, А.А. Указ. соч. С. 280.

⁶⁴ Преображенский, А.С., Сиротинская, А.А. Указ. соч. С. 280.

⁶⁵ См. икону-складень «Деисис», в среднике – «Царь Царем». Остоя Мркоевич. 1692 г. 33,1x24,6 см. Szerb Egyházművészeti Gyűjtemény, Szentendre // Ikonen in ungarischen Sammlungen. Berlin: Union-Verlag, 1986. № 12. «Деисис. Великий Архиерей». Сербия, начало XVIII в. 40x32 см. Keresztény Múzeum, Esztergom. Inv.-Nr. 56.588 // Ikonen in ungarischen Sammlungen. Berlin: Union-Verlag, 1986. № 21.

Руси. Введение нового иконографического типа в центр основного, смыслообразующего, ряда иконостаса имеет определенное значение. «Совмещение тем «Царства не от мира сего» с конкретными реалиями священнического облачения, темой литургической трапезы-жертвы ... означает открытие дверей нового храма, нового Царства»⁶⁶.

Глава 2: Семантика новой повествовательности

§ 1. „Спас Нерукотворный с клеймами“

Иконографический тип Спаса Нерукотворного с клеймами построен по образцу житийных икон, где в среднике дается центральное, заглавное изображение, а в окружающих его клеймах – история, повествующая о жизни святого, а в нашем случае – о чудесном возникновении Образа, его перемещениях и чудесах от Него. Первые иконы, иллюстрирующие Сказание о Спасе Нерукотворном, известны в византийской живописи с X в.⁶⁷. Наиболее ранним фресковым циклом можно считать три композиции на этот сюжет в стенописи сербского монастыря в Матейче (XIV в.)⁶⁸. Между временем распространения изобразительного цикла Сказания о Нерукотворном Образе в искусстве Византии и Руси существует значительный временной разрыв.

В России иконы такого рода появляются в конце XVI в., распространяются в первой половине XVII в. и представляют собой иллюстрацию отдельных моментов Сказания о Нерукотворном образе (Илл. 2)⁶⁹.

Первая икона Спаса Нерукотворного с клеймами, известная по публикации, написана в 1645 г. по заказу боярина Богдана Матвеевича Хитрово⁷⁰, однако данные описей позволяют считать, что подобные иконы бытовали и раньше, уже в XVI в. В Писцовой книге 1621-1622 гг. по Нижнему Новгороду перечисляются: «Образ местный Спаса Нерукотворного, обложен серебром в киоте с чудеса», находившийся в церкви Преображения Христова; «Образ местный Нерукотворенного образа Спасова с деянием на золоте ветх», бывший в церкви Иоанна Богослова⁷¹. В XVII столетии

⁶⁶ Колпакова, Г.С. Иконография «Традицио Легис» и апостольский чин в русских иконостасах XVII-XVIII вв. Попытка нового осмысления // Русское церковное искусство Нового времени. М., 2004. С. 42.

⁶⁷ Триптих из монастыря св. Екатерины на Синае, X в. // Вейцман, К., Хадзидакис, М., Миятев, К., Радойчич, С. Иконы на Балканах. София – Белград, 1967. С. LXXX.

⁶⁸ Петковић, В. Авгарова легенда з фрескама Матеича // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Књ 12. Београд, 1932. С. 11-19.

⁶⁹ Икона Строгановского мастера Первуши «Перенесение убруса Нерукотворного образа». ГТГ // Антонова, В.И., Мнёва, Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Т.2. М., 1963. С. 309-310; Смирнова, Э.С. Указ. соч. С. 102. Илл. 103; икона «Ананий перед Христом» // Мысливец, И. Сказание о переписке Христа с Авгарем на русской иконе XVII века // СК. 5. Prague, 1932. С. 185-189.

⁷⁰ Нерукотворный образ Господень главного строителя г. Симбирска Богдана Матвеевича Хитрово // Симбирские епархиальные ведомости. 1898. № 19. Икона опубликована в журнале «Художественные сокровища России». 1902. № 1. Местонахождение иконы в настоящее время неизвестно. Цит. по: Гордеева, Н.А., Тарасенко, Л.П. Литературные источники двух икон 1694 г. Кирилла Уланова // ТОДРЛ. Т. 38. Л.: Наука, 1985. С. 313. Прим. 15.

⁷¹ РИБ. Т. 17. СПб., 1898. С. 17, 21. Цит. по: Гордеева, Н.А., Тарасенко, Л.П. Литературные источники ... С. 313.

иконы «Спаса Нерукотворного» с клеймами встречаются особенно часто (Илл. 3)⁷². К числу самых выразительных циклов относятся: икона первой половины XVII в. мастера Петра Попова Костромитина из церкви Ильи Пророка в Ярославле с шестнадцатью клеймами; рама иконы Спаса Нерукотворного 1678-1679 гг. с двадцатью сценами, написанная мастерами Федором Zubовым, Леонтием Степановым, Сергеем Рожковым и другими, из придворного Верхоспасского (Спаса Нерукотворного) собора «за Золотой решеткой»⁷³; рама с двенадцатью клеймами 1694 г. письма Кирилла Уланова в церкви Покрова в Филях.

Современная исследовательница Э.С. Смирнова, подробно рассмотревшая тему почитания икон в искусстве Средневековой Руси, отметила, что циклы Сказания о Нерукотворном Образе возникают в русском искусстве тогда, когда «актуализируется вопрос о международной роли России, о ее месте в православном мире. Этот процесс становится еще активнее во второй половине XVII в., чему способствует распространение вариантов и появление целых литературных сводов поучительных христианских сказаний, пришедших вместе с укреплением русско-украинских контактов и изданием соответствующих печатных сборников»⁷⁴. В украинской культурной среде тип Спаса Нерукотворного с клеймами Сказания появился гораздо раньше (уже в XV в.) и был более распространен.

За расширением изображаемых сюжетов, их повторяемостью, за увеличением «повествовательных» мотивов можно видеть стремление иконописцев XVII в. точно обозначить область сакрального. Точное детализованное описание изображаемого художественными средствами делает возможным его фиксацию и временно-пространственную локализацию и тем самым приближает его к зрителю. При этом и художник, и зритель предполагаются находящимися вне этого сакрального поля и желающими быть вовлеченными в него⁷⁵.

Здесь мы можем наблюдать следующий психологический феномен: почитаемые и недостижимые в своей величине и святости священные объекты и персонажи описываются многими повторяемыми расширенными эпитетами. На память приходят методы художественного обрамления (оформления) литературных произведений в области эпоса. Мифологический подход к описанию священного определяется «заговариванием»-приближением описываемого. «В архаичной

⁷² Спас Нерукотворный, Христос во Гробе, с историей Св. Образа. Первая половина XVII в. Мастер Петр Попов Костромитин. Из церкви Ильи Пророка в г. Ярославле. Ярославский музей-заповедник // Смирнова, Э.С. «Смотря на образ древних живописцев». Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2007. С. 103. Илл. 104; Спас Нерукотворный с шестнадцатью клеймами в иконостасе церкви Ильи Пророка г. Ярославля 1650 г., датируемая по времени строительства церкви. – Казакевич, Т.Е. Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1980. С. 15. Прим. 6. Расширенный список см. в: Гордеева, Н.А., Тарасенко, Л.П. Литературные источники ... С. 313. Прим. 17.

⁷³ Музей-заповедник «Московский Кремль». См.: Брюсова, В.Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. С. 48. № 30.

⁷⁴ Смирнова, Э.С. Указ. соч. С. 104.

⁷⁵ Этот тезис перекликается с основными доводами и соображениями И.Л. Бусевой-Давыдовой, показавшей повышенно религиозный настрой русского общества в XVII в. Исследовательница доказала, что применительно к культуре России XVII столетия речь должна идти не об утрате религиозного чувства и всеобщем обмирщении культурной среды, а об изменении русской религиозности. Подробнее см.: Бусева-Давыдова, И.Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008.

модели мира пространство не противопоставлено времени как внешняя форма созерцания внутренней. Вообще применительно к наиболее сакральным ситуациям (а только они и образуют уровень высшей реальности) пространство и время, строго говоря, не отделимы друг от друга, они образуют единый пространственно-временной континуум»⁷⁶. Вспомним в этой связи понятие «хронотопа» (понятие пространственно-временного единства), введенное русским литературоведом и теоретиком искусства М.М. Бахтиным.

Повышенная повествовательная насыщенность иконографического типа Спаса Нерукотворного с клеймами реализуется по традиционной схеме житийных икон и не усложняет центрального изображения. В русском культурном пространстве Нерукотворный Спас понимается как «истинный, сущностный образ Христа; важный для византийского мира мотив реликвии отходит на второй план»⁷⁷.

§ 2. „Плоды страданий Христовых“

Во второй половине XVII в. на Руси получают широкое распространение духовно-нравственные, назидательные произведения литературы и изобразительного искусства. В русле русского барокко⁷⁸ появляются дидактические сочинения, где «средневековый символизм и дидактизм сочетаются с рационализмом»⁷⁹. Русское барокко культивировало причудливые формы в области виршевой поэзии (стихи в форме звезды, сердца и т.п.), а также тяготело к сложным изобразительным композициям.

Иконография композиций, известных под названием «Плоды страданий Христовых», является примером соединения древнерусской и западноевропейской традиций в живописи позднего Средневековья⁸⁰. Иконы этого типа являются творческим развитием «расширенного» Распятия – Распятия с чудесами. Такая гравюра, выполненная придворным мастером Василием Андреевым, появляется в 1680-е годы. Именно на нее будут опираться все последующие изводы данного типа⁸¹. Одним из самых ранних русских памятников этой иконографии является икона из г. Муром, которая могла быть выполнена в мастерской Александра Казанцева (Илл. 4)⁸².

⁷⁶ Топоров, В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 230.

⁷⁷ Смирнова, Э.С. Указ. соч. С. 105.

⁷⁸ К проблеме определения стиля в русской культуре второй половины XVII в. см.: Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве. М.-Л., 1930; Пумпянский, Л.В. Третьяковская и немецкая школа разума // Западный сборник. Т. 1. 1937; Angyal, A. Die slavische Barockwelt. Leipzig, 1961; Лихачев. Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.

⁷⁹ Кусков, В.В. История древнерусской литературы. М.: Высшая школа, 1982. С. 266.

⁸⁰ Звездина, Ю.Н. Образ «Плоды страданий Христовых» и некоторые особенности западноевропейской иконографии в теме «Mors Mortis» // II Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944-1995). Сб. статей. Ярославль, 1998. С. 22-28.

⁸¹ Ровинский, Д.А. Русские народные картинки. СПб., Кн. 3. 1881. С. 361-363; Кузнецова, О.Б. Гравюра Василия Андреева «Распяtie с чудесами»: источники изображения // II Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944-1995). Сб. статей. Ярославль, 1998. С. 30-44.

⁸² Опубликовано: Иконы Мурома. М.: Северный паломник, 2006. С. 331. № 65.

Близость к «придворной среде периода правления царевны Софьи [...] определила художественный замысел гравюры и круг ее литературных и изобразительных источников. Среди них особую роль играло дидактическое сочинение Симеона Полоцкого «Венец веры» 1670 г. С гравюрой Андреева тесно связаны две главы этой книги: «Рассуждение о Распятии Христа Бога Нашего» и «Рассуждение о Кресте Господнем». Они наполнены символично-аллегорическими образами, которые были использованы Василием Андреевым. Кроме того, русский гравер мог опираться на голландские гравюры конца XVI-XVII в. и на украинскую графику»⁸³.

Все дошедшие до нашего времени иконы в основных чертах повторяют одну иконографическую схему. Центром композиции является процветший Крест с распятым Христом. На концах Креста видны надписи: «широта», «долгота», «высота» и «глубина». Из рук Христа спускаются свитки с надписями: «Из ран лиется крови яко реки от грехов мыет верны ч(е)л(о)в(е)ки» (слева); «Руки распростревает его народы верны в милости спасает» (справа). Под распростертыми руками Спасителя на поле иконы по сторонам Креста размещены надписи: «Не судихъ бо видети что в васъ ... и сго распята 1 Коринфь 1» (1 Кор 2:2)⁸⁴.

Над верхней перекладиной Креста восемь ангелов протягивают ко Христу орудия Страстей в сферах. Выше представлены солнце, луна, а также четыре дующих ветра в виде человеческих лиц. В верхнем сегменте композиции находится изображение Горнего Иерусалима, отделенное от центра облаками. Вверху – благословляющий Господь Саваоф со звездчатым нимбом, державой и исходящим от Него Св. Духом в виде голубя.

От верхнего конца Креста поднимается рука с ключом, отпирающая двери рая. Рядом читаем надпись: «(Дре)во двери небу (отв)е(р)за(ет)». По сторонам помещены два картуша с виршами: «Б(о)гъ О(те)ць премилосердый // Залог даде людем тверды // К любви посла в мирь намъ С(ы)на / Хр(и)ста за благодать едина // На кресте С(ы)нъ терпе страсти // Свободи мирь сеи напасти» (слева); «С(ы)нъ Ии(су)съ истощися // Б(о)гъ ч(е)л(о)в(е)къ намъ явися // В любви его всякъ спасется // Верный в небо вознесется // Хр(и)стосъ отверзъ (рай) собою // Идите в онъ правотою» (справа)⁸⁵.

В правом нижнем углу дано изображение пасти ада с дьяволом, который прикован цепями к подножию Креста. Сопровождающая надпись гласит: «От древе крестнаго диаволь связаси люта и злоба и прелесть попрося древом челюсти распадутца ада». Над пещерой ада видна Смерть, изображенная в виде скелета на коне, которую побивает карающая десница с мечом. Сцена поясняется надписью в картуше: «Греховная смерть н(ы)не оупразднися прозябшим древомъ в конец погубися добродетели тщитесь творити злобы ибо вамъ грех не има... вреди». С изображением ада и смерти связана помещенная между ними надпись: «В силе древа сии два крушатся». Названные элементы в иконах "Плоды страданий Христовых" отсылали к образу

⁸³ Сухова, О.А. Плоды страданий Христовых // Иконы Муром. М.: Северный паломник, 2006. С. 330.

⁸⁴ Там же. С. 330.

⁸⁵ Там же. С. 330.

Страшного суда. Свое влияние в этом случае оказали иконографическая схема Страшного суда, миниатюры лицевых Апокалипсисов и Синодиков⁸⁶. Заимствования из этих источников придавали иконе эсхатологическую окрашенность. На наш взгляд, по сопровождающим надписям композиция могла бы называться «Апофеоз Креста».

Логически-смысловую и композиционную антитезу этим изображениям составляют помещенные слева от Креста сцены воскресения мертвых и храм – символ христианской Церкви. Между столпами храма видны четыре свв. евангелиста. Сверху над храмом распростерта рука, держащая венец. Смысл композиции открывается через надписи: «Благовествуеть ц(е)рковь веселяся // Хр(и)стова бо кровь на ню излися // В ней спасошася премноги народы // И праша всюду блаженны свободы»; «Из древа крестна венец израстает терпящим в ц(е)ркви оныи подава и кто зде в страсти размышляет крестне и приемле венець в жизни не прилестней»⁸⁷.

Гравюра Андреева послужила образцом для многочисленных икон и росписей, которые появились на рубеже XVII – XVIII столетий и создавались вплоть до первой трети XIX в.⁸⁸ На данный момент выявлено 37 произведений этой иконографии⁸⁹. Иконография сюжета «Плоды страданий Христовых» повлияла даже на форму нательных крестов. «В XVII - XVIII веках распространились процветшие кресты с удлинненным вертикальным деревом»⁹⁰.

В иконографическом типе «Плоды страданий Христовых» содержание литературного источника с явной дидактической направленностью раскрывается художественными средствами иконописи. При этом привлекаются традиционные элементы, вызывающие определенные иконографические коннотации. Композиция представляет собой не просто традиционное Распятие (в XIX в. дополненное изображениями в картушах предстоящих Богоматери и св. Иоанна Богослова)⁹¹. На иконе присутствует страстная тематика. Изображение ада вызывает в уме сюжеты Страшного суда. Экклесиологические мотивы в изображении храма берут свое начало в композициях «София Премудрость Божия» и «Премудрость созда себе дом». На иконах XVIII в. мотив «превознесения Церкви» получит еще большее развитие. Главным выразительным приемом станут «противопоставление, смысловой масштаб, иногда, надписи пояснительного характера»⁹².

⁸⁶ Кузнецова, О.Б. Особенности иконографии «Плоды страданий Христовых» в иконах XVII – XIX в. // Филевские чтения. Тезисы шестой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII - первой половины XVIII вв. [Электронный ресурс]: Икона. Иконография. Иконопочитание. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tezis2/kuznetsova.htm> (12.12.2009).

⁸⁷ Иконы Муром. С. 332.

⁸⁸ Известны фреска на южной паперти ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (1703-1704), росписи в костромских церквях Спаса Преображения за Волгой, Иоанна Богослова и Сергия Радонежского (1730-1740-е гг.). – Сухова, О.А. Указ. соч. С. 330.

⁸⁹ София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII – XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. Кат. 78. Описание О.Б. Кузнецовой.

⁹⁰ Электронный ресурс: Нательный крест и его изучение. URL: <http://svoykrest.ru/krest.html> (12.03.2010)

⁹¹ Например, на иконе к. XVIII – нач. XIX в. из Борисоглебского филиала Ростовского музея // Иконы Ростова Великого. М.: Северный паломник, 2003. С. 377. № 116.

⁹² Кузнецова, О.Б. Особенности иконографии «Плоды страданий Христовых» в иконах XVII – XIX в. // Филевские чтения. Тезисы шестой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII - первой

Глава 3: Теопасхистская тематика и эволюция образа Христос Ангел Великого Совета

Иконографические типы Христа, где Он изображен в виде юного прекрасноликого Ангела с крыльями («Спас Благое Молчание», «Распятый Серафим», отчасти «София Премудрость Божия»), восходят к протографическому типу «Христос – Ангел Великого Совета». В основе любой иконографии Христа в образе Ангела лежит пророчество Исаяи об «Ангеле Великого Совета» (Ис 9:6). Другим источником данной иконографии можно считать некоторые ветхозаветные видения, в которых Бог Слово явился Своим избранным в облике Ангела. Пример последнего случая – видение Иакова: «Ангел Божий сказал мне во сне: Иаков!.. Я Бог (явившийся тебе) в Вефиле» (Быт 31:11, 13)⁹³.

Древнейшее среди известных изображений Христа-Ангела датируется VI веком и происходит из александрийских катакомб (в Кармузе). Его сопровождает надпись: «София – Иисус Христос»⁹⁴. Происхождение рисунка не установлено⁹⁵.

Иконографический тип Христа – Ангела Великого Совета появляется в XIII в. на Балканском полуострове (Охрид, церковь Богородицы Перивлепты, фреска в нарфике «Христос Ангел Великого Совета», 1294-1295)⁹⁶ в виде юного антропоморфного Ангела с крестом и свитком в шуйце и прободенными стопами и ладонями (Илл. 5)⁹⁷. Возникновение этого иконографического типа было ответом на ересь богомилов, которые признавали во Христе только ангела и отрицали человечность Его страданий на кресте. При рассмотрении всех последующих вариантов, где Христос изображен в виде Ангела, не следует упускать из виду означенную теопасхистскую линию, заложенную в семантику этого образа с самого начала его появления. С особенной силой этот мотив звучит на иконе типа «Распятый серафим».

Часто Христа в ангельском виде изображают в сценах творения мира, чем «условно выражается догматическая мысль о Его прямом участии в акте творения: «Имже вся быша»⁹⁸.

половины XVIII вв. [Электронный ресурс]: Икона. Иконография. Иконопочитание. URL:

<http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tezis2/kuznetsova.htm> (12.12.2009).

⁹³ Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 129. Отцы церкви называют Христа Ангелом, Архангелом и Архистратигом (Он – Вестник воли Божией). Псевдо-Дионисий Ареопагит пишет, что «Христос, Бог откровения, именуется Ангелом Великого Совета». «Однако изображения Христа-Премудрости в образе Ангела Великого Совета не были широко распространены в византийском искусстве (кроме палеологовского времени), и особенно в раннем его периоде, возможно, потому, что были не вполне ясны. Изначально преобладал исторический образ Христа» - Попова, О.С. Образ Христа в византийском искусстве V – XIV веков // Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. С. 9.

⁹⁴ Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 126.

⁹⁵ Успенский, Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М.: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. С. 280. Такие изображения могли быть рождены раннехристианскими представлениями. См. об этом: Флоровский, Г.В. О почитании Софии, Премудрости Божией, в Византии и на Руси // Труды V съезда русских академических организаций за границей в Софии 14-21 сентября 1930 года. София, 1932. С. 489-492. Переиздано: Флоровский, Г., прот. Догмат и история. М., 1998. С. 400-404.

⁹⁶ Onasch, K. Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. S. 138.

⁹⁷ Следует отметить, что в нарфике церкви Богородицы Перивлепты в Охриде представлена также композиция «Премудрость созда себе дом». См.: Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 126.

⁹⁸ Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 129.

Таковы изображения на иконах с сюжетом «Символа веры» (Илл. 6)⁹⁹. Однако, в позднем Средневековье эта иконографическая коннотация утрачивается и под Ангелом со звездчатым нимбом в композициях, иллюстрирующих первые главы книги Бытия, подразумевают Первое Лицо Пресвятой Троицы, именуя Его «Господом Саваофом» (Илл. 7)¹⁰⁰.

Самые ранние упоминания о подобных иконах находим в материалах, связанных с делом дьяка И.М. Висковатого. Среди произведений, вызвавших сомнения Висковатого, было «Троицкое деяние»¹⁰¹. Одним из необычных новшеств, смутивших дьяка, явилось изображение Бога в «сотворении Адамов» в виде ангела, такое, каким оно встречается на иконах типа «Троица с деяниями». Отвечая на обвинения Висковатого, протопоп Сильвестр говорит, что «деяние святых Троица живописцы на святы иконах около святых Троица воображают и пишут по древним образцом Греческим, и по свидетельству иже во святых отца нашего Ивана Златоустого, якоже реченно бысть в слове, глаголемом Маргарит, о создании Адамове...»¹⁰². В этом ответе особенно интересно признание того факта, что клейма икон Троицы создаются не только по образцам, но и на основе литературных произведений, а следовательно, могут не иметь единой иконографической схемы¹⁰³. Все известные иконы «Троицы с деяниями» созданы не ранее середины XVI в.¹⁰⁴.

§ 1. Христос Благое Молчание

Редкая иконографическая тема принадлежит к тому кругу мистических изображений Христа в образе Ангела, который возник в XVI в. Немецкий исследователь и собиратель русского церковного искусства Курт Зоммер связывает появление таких изображений с «религиозной

⁹⁹ «Символ веры». 130,5x77 см. Мастерские Оружейной палаты Московского Кремля. 1668-1669 гг. ГРМ. СПб. // Фельми, К. Хр. Иконы Христа. М., 2007. С. 178. № 39; «Символ веры». Сер. XVII в. // Брюсова, В.Г. Русская живопись XVII в. М., 1984. С. 64. № 52 (в черно-белом варианте); Там же: «Символ веры». 1668. Симон Ушаков и Гурий Никитин. С. 39. № 52.

¹⁰⁰ Ср. Изображение «Господь Саваоф обличает прародителей» из Библии Василия Кореня 1692-1696 гг. Книга Бытия. ГПБ. Л. 12. Иллюстрация опубликована в черно-белом варианте в книге: Бусева-Давыдова, И.Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008. С. 169. То, что образ Ангела трактовался в это время уже как Бог-Отец, подтверждает надпись, идущая по канту мандорлы: «Р е і ч е Г д с ь А # д а і м у п о ч т о К л ь е з с и К ж е 2 з а п о в ё д а л ь т е б Э Т с е г 7 д р е в а і н е с н е с т е н е К з ь г д и 7 н о е і в в а м и д а д е 2 е і в в а ж е р е ч е 2 з м і і м z п р е л ь с т ь». Ср. также позднюю икону первой четверти XIX в. «Символ веры» из Муромского Историко-художественного музея (Инв. № М-6746) // Иконы Мурома. М.: Северный паломник, 2006. С. 354-357. №. 75. Сходная композиция и трактовка Господа Саваофа встречается на иконе «Символ веры» нач. XIX в. из музея икон в г. Реклингхаузен: Hausteин-Bartsch, E.; Wolf, N. Op. cit. S. 87.

¹⁰¹ Московские соборы на еретиков XVI в. // ЧОИДР. 1847. Кн. 3. С. 12.

¹⁰² Там же. С. 19-20.

¹⁰³ Н.П. Кондаков предполагал, что именно эта икона была создана для Благовещенского собора Московского Кремля после пожара 1547 г., однако из описи 1597 г. Покровского монастыря в Суздале известно, что в это время она уже находилась в монастыре и была одной из самых почитаемых. Нет никаких документальных данных, подтверждающих догадку Н.П. Кондакова, однако есть все основания думать, что иконографически она могла быть близкой или тождественной иконе, написанной в 1547 г. – Вилинбахова, Т.Б. Икона «Троица в деяниях» и ее литературная основа // ТОДРЛ. Т. 38. Л. 1985. С. 137. Прим. 31.

¹⁰⁴ Антонова, В.И., Мнёва, Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации. Т. 2. М., 1963. № 389, 485, 593.

неопределенностью и распространяющимся сектантством», очевидно, имея в виду ересь Феодосия Косого¹⁰⁵.

Тип известен в двух вариантах¹⁰⁶. На иконе изображается Христос в виде крылатого Ангела со скрещенными в молитвенном жесте на груди руками. Облачение, как правило, - далматик темно-красного цвета, символизирующего человеческую природу Спасителя и Его искупительные страдания; часто вместе с крыльями покрыт ассистом, украшен лором и оплечьем. На золотом поле нимба изображается восьмиконечная звезда, составленная из двух ромбов¹⁰⁷. Спас Благое Молчание – один из немногих иконографических типов Христа, где Он изображен с восьмиконечным нимбом, придающим образу софиологический смысл (Илл. 8 а). Второй вариант образуют иконы, где Спаситель изображен в юношеском облике по схожей композиционной схеме (Илл. 8 б)¹⁰⁸. Этот редкий и сложный для истолкования иконографический тип сложился в XVI в.¹⁰⁹.

Иконы, представляющие Христа в облике Ангела со скрещенными на груди руками, являются иконографической репликой на миниатюру в иллюминированной рукописи из монастыря св. Екатерины на Синае (cod. Gr. 339)¹¹⁰. Иконографический вариант «Благое молчание» в качестве отдельных изображений встречается уже в XVII-XVIII вв.¹¹¹, особую же популярность завоевывает в XIX в. и почти исключительно на русской почве¹¹².

Граф А.С. Уваров в связи с открытием фресок в Успенском соборе Московского Кремля в 1882 г. первым высказал предположение, что образ Спаса Благое Молчание имеет непосредственное отношение к изображению Христа Ангела Великого Совета (Ис 9:6; Мал 3:1), и привлек внимание исследователей еще к некоторым изображениям этого типа на фресках Новодевичьего монастыря (1666 г. на основе программы 1598 г.) и иконах XVI-XIX вв.¹¹³.

Литературную основу иконографии составляют библейские стихи из Ис 42:1-2¹¹⁴. Продолжением этого пророчества являются слова о Божественном смирении, самоуничижении («Трости надломленной не переломит, и льна курящегося не угасит») и грядущем справедливым

¹⁰⁵ Sommer, K. Op. cit. S. 70.

¹⁰⁶ Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 129.

¹⁰⁷ К. Зоммер указывает на то, что этот иконографический атрибут, относящийся к Богу-Отцу, усложняет данную композицию. См.: Sommer, K. Ikonen. S. 70.

¹⁰⁸ Напр., икона «Спас Благое молчание» сер. XVI в., происходящая из Макарьевских мастерских. Опубликовано в черно-белом варианте: Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 133.

¹⁰⁹ В качестве самого раннего изображения подобного рода называется фреска к. XV- нач. XVI в. в Успенском соборе Московского Кремля, над дверью в бывший Петроверигский придел. См.: Толстая, Т.В. Изображения преподобных на алтарных преградах русских храмов XV-XVI вв. // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М., 1994. С. 33. Цит. по: Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 165; Толстая, Т. В. Спас Благое Молчание // София Премудрость Божия. Каталог выставки русской иконописи XIII – XIX веков в ГТГ. М.: Радунница, 2000. С. 78-79. № 16.

¹¹⁰ Onasch, K. Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. S. 133.

¹¹¹ Отсылка к иконе XVII в. есть в иконографическом лексиконе: Skrobucha, H. Christusbild – das Christusbild in der ostkirchlichen Kunst // Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1. Freiburg, 1968. S. 451. См. также: Шеффер, Н. Русская православная икона. Вашингтон, 1967. Илл. № 11.

¹¹² Onasch, K. Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. S. 133.

¹¹³ Толстая, Т.В. Спас Благое Молчание // София Премудрость Божия. С. 78.

¹¹⁴ «Вот, Отрок Мой, Которого Я держу за руку, избранный Мой, к Которому благоволил душа Моя. Положу дух Мой на Него, и возвестит народам суд; не возопиет и не возвысит голоса Своего, и не даст услышать его на улицах».

суде («Будет производить суд по истине») – Ис 42:3. Таким образом, исподволь появляется тема страданий Христовых¹¹⁵ и подчеркивается эсхатологическая направленность данного спокойно сосредоточенного образа. Ключом к пониманию данного типа является кремлевская фреска, хотя Христос представлен на ней в несколько ином варианте: без крыльев и восьмиугольного нимба, без изукрашенных одежд. Фреска в Успенском соборе расположена вблизи от входа в жертвенник, где священником при изъятии «Агнца» из просфоры во время проскомидии читаются стихи из пророчества Исаии (Ис 53:5-7). Так проявляется евхаристическая тематика данного иконографического типа: Христос-Агнец, воплотившийся Логос, берущий на себя грехи мира, страдающий «за нас плотью» (1 Петр 3:4), являющий нам образ жертвенной, самоотреченной покорности и послушания воле Божьей «даже и до смерти, и смерти крестной» (Флп 2).

В XVII в. на иконах типа «Спас Благое Молчание» появляются иконографические новшества – крылья и восьмиконечный нимб, которые являлись «иконаграфическими атрибутами Св. Софии Премудрости Божией, символа воплощения Логоса, который, как Мессия, может быть назван Ангелом, т.е. Посланником Божиим (Ис 9:6; Мал 3:1; Дионисий Ареопагит. О Небесной Иерархии. 4,4)»¹¹⁶. Типологическая и генетическая связь типа «Благое Молчание» с образами Софии позволяет увидеть обогащенный символический подтекст на изображениях «Благого Молчания». Восьмиконечная звезда указывает на пресуществование Бога-Слова. К. Хр. Фельми справедливо подчеркнул, что на иконах типа «Благое Молчание» изображается «не исторический, а пресуществующий Христос, и этот загадочный тип иконы следует интерпретировать как один из вариантов образа Христа Еммануила»¹¹⁷.

Исходя из близости Софии и Благого Молчания, можно увидеть «страстную» семантику образов Христа в виде Ангела Великого Совета, которой нагружены иконы «Софии Премудрости Божией». Страсти Христовы в эсхатологической перспективе завершаются судом Божиим. Совершенно неслучайно появление на этих иконах этимасии – престола, уготованного для второго пришествия Иисуса Христа, грядущего вершить суд над живыми и мертвыми (Пс 9:5-8)¹¹⁸.

¹¹⁵ Материал для темы безропотного, безгласного принятия грядущих Страданий дают также стихи Ис 53:7: «...как овца, веден Он был на заклание, и как агнец пред стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих». Ср. также развитие темы страданий, завершающихся судом во славе в Деян 8:32-33: «В унижении Его суд Его совершился».

¹¹⁶ Толстая, Т.В. Спас Благое Молчание. С. 78.

¹¹⁷ Фельми, К.Хр. Указ. соч. С. 153.

¹¹⁸ В византийской и древнерусской живописи Этимасия изображается как самостоятельно (в монументальных росписях), так и в составе композиции «Страшный Суд» и других сложных символично-догматических композиций. Обычно на престоле полагаются книга (Евангелие, Книга Жизни — Откр 5) и орудия страстей Иисуса Христа — Крест, копье и трость с губкой.

В молитвенной практике Православия, опирающейся на исихастскую традицию, иконографический тип «Благого молчания» может связываться со стихами 140-го псалма: «Положи, Господи, охрану устам моим, и огради двери уст моих» (Пс 140:3)¹¹⁹.

В образе Спаса Благое Молчание приоткрывается Тайна Божественного Домостроительства. В нем слиты воедино семантические черты Предвечного Логоса-Эммануила (в иконографическом варианте, где Христос Благое Молчание представлен как Отрок) и воплотившегося Логоса – Премудрости Божией; жертвы Христовой – Агнца и Христа-Священника, даровавшего человечеству возможность соединения с Богом в лоне Церкви и в евхаристической бескровной жертве¹²⁰.

§ 2. Распятый серафим

Иконография имеет и другое название - «Душа Христа». В качестве сюжетной платформы иконографии использованы слова пророчеств Исаии (Ис 53:10 и след.)

Изображение Распятого Христа-Ангела в лоне Отчем и прикрываемого крыльями серафима встречается на знаменитой псковской «четырёхчастной» иконе из Благовещенского собора Московского Кремля (первая часть: «Почи Бог в день седьмый») (Илл. 9). «Распятый Серафим» являет собой расширение и усложнение этой иконографической программы. Наиболее ранний пример иконографии встречается на русской иконе XVI в. из музея икон в г. Реклингхаузене (Илл. 10). На этой интересной и сложной по замыслу иконе представлен Христос в трёхкратном изображении: как распятый Богочеловек (видны только пригвожденные руки, ноги и лик), как огненный воин в короне и с мечом («Христос в бронях» как Победитель смерти) и в самом верху как Великий Архиерей с мечом, на главу которого изливается св. Дух в образе голубя. Некоторые исследователи в образе серафима с бесчисленными глазами также видят Христа¹²¹. За крестом расположены изображения двух серафимов. Вся композиция вписана в два вогнутых ромба. В углах нижнего, красного, ромба прочитываются символы святых евангелистов – человек, орел, лев и телец. Такое обрамление центрального изображения является художественной реминисценцией отдельных элементов типа «Спас в силах».

Изображение Христа с крыльями серафима («Распятый серафим», «Христос в лоне Отчем», «Ты еси Иерей во век») восходит к латинской традиции и является адаптацией мотива стигматизации св. Франциска Ассизского. На эту связь иконографических мотивов впервые

¹¹⁹ С идеями исихазма появление этого типа связывал и Н.В. Покровский, который видел в нем также и аллеорию христианской добродетели молчания. См.: Покровский, Н.В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской Духовной Академии. СПб., 1909. С. 97-98.

¹²⁰ Толстая, Т.В. Спас Благое Молчание. С. 78.

¹²¹ Bentchev, I. Engelikonen: machtvolle Bilder himmlischer Boten. Freiburg-Basel-Wien: Herder Verlag, 1999. S. 176. О смысле и значении трёхкратного изображения Христа на иконах см. ст. К. Хр. Фельми: Felmy, K.Ch. Der mehrfach dargestellte Christus und die ikonographischen Wurzeln der Dornbusch-Ikone // Felmy, K.Ch., Hausteин-Bartsch. «Die Weisheit baute ihr Haus». Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen. München, 1999. S. 159-166.

обратил внимание в 1921 г. известный ученый-византинолог, историк искусства Л.А. Мацулевич¹²². Отличие русских изображений от западноевропейских состоит в том, что на Западе Христос предстал в образе серафима, а на русских иконах серафим как бы прикрывал Тело Христа («Распятый Серафим») или только два крыла обнимали Распятого Христа («Христос в лоне Отчем»). Изображение Ветхого Денми в саккосе в русской иконописи XVI в. трактуется исключительно как Христос в отличие от западной традиции, где часто встречаются образы Бога-Отца «в литургическом облачении римского папы (с тиарой!)»¹²³. В целом, заимствованный на Западе иконографический мотив распятого серафима интерпретирован русскими иконописцами в русле православной традиции и вписан в широкое полотно новых, составных, композиций.

В художественной трактовке типа «Распятый Серафим» возможны варианты. Так, на иконе начала XVII в. из Русского Музея в Санкт-Петербурге¹²⁴ отсутствует изображение «Христа в бронях», восседающего на Кресте (Илл. 11). В центре – распятый Христос в царской короне, тело прикрыто крыльями серафима. Позади Него стоит Ветхи Денми в архиерейском крестчатом саккосе со стихарем и звездчатым нимбом. За правым и левым рукавами креста виднеются серафимы. Вся композиция помещена в два ромба, на углах последнего изображены символы евангелистов. На полях иконы – символы солнца и луны. На верхнем поле в небесной полусфере – изображение серафима.

Композиция «Распятый Серафим» (с трояким изображением Христа) существует также в прориси из музея Академии художеств (Илл. 12)¹²⁵. Центральное доминирующее изображение, полностью совпадающее с иконой из Реклингхаузена¹²⁶, дополнено куполовидным картушем, венчающим икону. В нем на облаках за приоткрытыми воротами изображение Новозаветной Троицы типа «Сопрестолie»¹²⁷.

Еще один извод встречаем на окладе Евангелия из Вологды 1572 г., хранящемся сейчас в Государственном историческом музее (Илл. 13)¹²⁸. В среднике дано изображение Распятого Серафима, сидящего на кресте «Христа во бронях» и Великого Архиерея с мечом со снисходящем на Него Св.Духом в «виде голубине». Верхняя часть изображения вместо перекрещивающихся ромбов помещена в полусферу, в углах которой на привычных для них местах различимы символы

¹²² Мацулевич, Л. Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире Залесском. С. 270-276.

¹²³ Thon, N. Der gekreuzigte Seraph – Ein adaptiertes „franziskanisches“ Ikonenmotiv // Hermeneia. 5. Jhg. 1989. Heft 4. S. 198.

¹²⁴ Skrobucha, H. Christusbild – das Christusbild in der ostkirchlichen Kunst // Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1. Freiburg, 1968. S. 450; черно-белая иллюстрация напечатана в: Thon, N. Der gekreuzigte Seraph. S. 197. Abb. 14.

¹²⁵ Напечатана в: Thon, N. Der gekreuzigte Seraph. S. 197. Abb. 13, а также: Sulikowska-Gąska, A. Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. S. 257. № 28.

¹²⁶ На прориси штриховкой передан даже темно-зеленый с золотым ассистом кант верхнего ромба и звезды на правом охристом канте.

¹²⁷ В данном случае это безусловная трактовка, т.к. от Бога-Отца исходит Св. Дух, изливающийся на главу Христа-Архиерея в центральном поле. Изображение новозаветной Троицы говорит в пользу того, что прорись из академии художеств относится к более позднему времени.

¹²⁸ Sulikowska-Gąska, A. Op. cit. S. 263. № 29.

евангелистов. Кроме восьми серафимов в среднике Распятие окружают четыре ангела и еще три в верхнем сегменте протягивают орудия страстей Христовых. Вся композиция окружена двадцатью двумя клеймами с изображениями избранных святых, двенадцатых праздников, Спаса на престоле и Богородицы «Знамение» с ангелами, держащими над Ее главой «Мандилион».

Мотив меча в иконографии Иисуса Христа получит в XVII в. на русских иконах дальнейшее развитие. Нельзя отрицать западного происхождения этого сюжета. Так, на библейских гравюрах к Апокалипсису встречаем образ стоящего посреди семи зажженных светильников Христа с распростертыми руками и выходящим из уст мечом¹²⁹. Гравюра 1561 г. помещена в Библии Яна Леополиты, напечатанной в Кракове (Илл. 14). Менее, чем через сто лет этот мотив появился в Киеве.

Появление сложной иконографии вызвало неоднозначную реакцию. Так, дьяк посольского приказа Иван Михайлович Висковатый находил противным церковным правилам изображение Распятого на кресте, прикрытого херувимскими крыльями и с руками *сжатými*, вопреки словам канона: «Длани на кресте распростер, исцеляя неудержанно простертую во Едеме руку перевозданного»¹³⁰. Сжатие рук он считал суетным мудрованием тех, которые помышляли, что не очистил Господь наш греха Адамова, а о крыльях, которыми прикрываемо было тело Иисусово на кресте, сомневался на том основании, что таково будто бы было мнение латинян. Внутренний смысл довода тот, что западное искусство изображало распятие Христово со многими символическими аксессуарами и старалось идеализировать этот живописный сюжет подробностями, представлявшими славу Распятого¹³¹.

§ 3. Распятый Христос в лоне Отчем

В ряду изображений распятого Христа в облике Серафима стоит также образ «Распятый Христос в лоне Отчем». Его можно считать типологическим предшественником иконографии «Великий Архиерей» («Ты еси иерей во век»). Первый вариант этой иконографии встречаем на фреске в Успенском соборе г. Свяжска (Илл. 15)¹³². Собор был построен во второй половине 1550-х гг. и стал центром монастырского комплекса города-укрепления, основанного специально для подготовки штурма Казани. Сюда была направлена из Москвы артель иконописцев, заложившая основу для этой широко распространившейся в XVII-XIX вв. практике устройства живописного пространства храмов.

¹²⁹ Ср. две абсолютно идентичных по иконографии гравюры, изображающих видение св. Иоанна из Библии Яна Леополиты (Краков 1561) и «Толкований на Апокалипсис» епископа Андрея (Киев, 1625), опубликованных в книге: Biskupski, R. Sztuka kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku // Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym. T. 2. Przemysł, 1994. S. 360. № 15, 16. Там же см. примеры дальнейшего иконографического влияния краковских гравюр на западно-украинское книгопечатание (гравюра Ноева ковчега, чуда в Кане Галилейской). №№ 17-18, 19-20.

¹³⁰ Голубцов, А.П. Указ. соч.

¹³¹ Там же.

¹³² См. в: Сарабьянов, В.Д., Смирнова, Э.С. Указ. соч. С. 632. № 596.

Свияжский комплекс включает в себя иконостас, который создавался на протяжении второй половины XVI в., а также фресковую роспись, сохранившуюся практически по всему объему собора. Фрески и иконостас были созданы одновременно в начале 1560-х гг. и являются «своего рода гимном «Макариевской» иконографической реформе»¹³³. Здесь присутствует большинство сюжетов, которые фигурировали в «Деле Висковатого» и в других документах того времени.

В восточной части верхней зоны фресковых росписей, которые иллюстрируют события от Предвечного Совета до воплощения Христа, находится композиция, определяемая исследователями как «Распятый Христос в лоне Отчем». Все изображение помещено в зеленоватую мандорлу с красным фоном. На престоле восседает Ветхий Денми со звездчатым нимбом. Он поддерживает Распятие, как бы представляя миру Свою крестную жертву. Тело Распятого Христа прикрыто двумя крыльями серафима. В пользу того, что фигура Старца понималась в середине XVI в. как Вторая Ипостась Пресвятой Троицы, свидетельствуют и изображения Христа в облике Ангела Великого Совета со звездчатым нимбом в сценах сотворения мира. В Свияжском комплексе эти сцены помещены в сводах¹³⁴.

Наличие звездчатого нимба у Ветхого Денми еще не означает, что в Нем видели изображение Бога-Отца. В иконографическом типе «Спас Великий Архиерей» («Ты еси Иерей во век по чину Мелхиседекову») звездчатый нимб появляется и у Распятого Серафима¹³⁵. Восьмиконечный нимб, составленный из двух четырехугольников, «восьмеричным числом лучей [...] символизирует Восьмой день творения – грядущее Небесное Царство, путь вхождения в которое был освобожден Христом»¹³⁶.

Если изображение на фреске понимать как символическое изображение Второй Ипостаси в двух видах – в предвечном «Давидовом образе» и в новозаветном образе Распятого, – то вся композиция освещается в контексте Божественного домостроительства. Композиционное решение образа подчеркивает смысл жертвенного служения Христа. Ветхий Денми – Вечный Логос – дарует миру спасение. Художественно эта мысль решена так, что Он протягивает зрителю Свое Распятие. Уже в этой, одной из самых ранних композиций из серии «Распятый Серафим» - «Великий Архиерей» появляется мотив священнического служения Христа за человеческий род, который станет доминирующим в иконографии «Великого Архиерея».

¹³³ Там же. С. 631.

¹³⁴ См., напр., фреску «Сотворение птиц и зверей». Там же. С. 633. № 597.

¹³⁵ Прорись иконы из Музея Александра III опубликована в: Покровский, Н. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900. №. 170. См. также: Sulikowska-Gaska, A. Op. cit. S. 257. № 28. На окладе Евангелия из г. Вологды 1572 г. в композиции «Распятый Серафим» звездчатый нимб присутствует не только у Ветхого Денми, но и у Распятого, и у срединной фигуры Христа в доспехах с мечом. Ibid. S. 263. № 29.

¹³⁶ Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 126.

§ 4. Спас Великий Архиерей

Изображения Христа в облике Архиерея основываются на Пс 109:4 и его подробной интерпретации в Евр 4:14 и след. Таинственная фигура царя и священника Мелхиседека упоминается в Быт 14:17-20. Образ первосвященника и царя в представлении иудеев связывался с образом Мессии. Так, апокрифическая вторая книга Еноха повествует о его непорочном зачатии, Мелхиседек сближается с образом Мессии-Судии в текстах Кумранских рукописей, по представлениям ессеев ожидалось пришествие двух Мессий – Царя и Священника. Прообраз Христа в сравнении с Мелхиседеком дан еще в Псалтири («Ты священник вовек по чину Мелхиседека» - Пс 109:4).

В послании евреям есть чрезвычайной важности догматическое учение о том, что Сын Божий есть совершеннейшее и полное отображение существа и личности Бога Отца, т.е. Он равен и единосущен Богу Отцу (*"Сей, будучи сияние славы и образ ипостаси Его и держа все словом силы Своей, совершив Собою очищение грехов наших, воссел одесную (престола) величия на высоте"* - Евр1:3). «Подобно Отцу, Он не только Творец, но и Промыслитель мира, ибо "все держит словом силы Своей," Он и Первосвященник, принесший Самого Себя в жертву за грехи людей» (Христос «вкусил смерть за всех» - Евр 2:9)¹³⁷. В послании раскрывается важная догматико-нравственная мысль о совершенно особом месте Иисуса Христа как великого Первосвященника, стоящего выше ветхозаветного священства (4:14-16)¹³⁸.

Одним из ранних примеров изображения Христа в священническом облачении является фреска в Лесново, XIV в.¹³⁹. Более распространено бытование иконографического типа «Предста Царица» с Христом-Священником по середине, начиная с XV –XVI в., отчасти даже на иконах Деисиса¹⁴⁰.

Иконографический тип «Спаса Великого Архиерея» (или «Ты еси Иерей во век по чину Мелхиседекову») представляет собой сложную композицию, на которой Христос изображен трижды. И. А. Припачкин, исследовав иконографию Господа Иисуса Христа, пишет, что

¹³⁷ Аверкий (Таушев), архиеп. Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета. Апостол. Ч. 2. Электронное издание ФДО ПСТГУ. М.: ПСТГУ, 2007.

¹³⁸ «Во-первых, Иисус Христос - Великий Архиерей, единственный и превознесенный над всеми другими архиереями; во-вторых, Он прошедший небеса, то есть явившийся пред лице Самого Бога, в то время как ветхозаветные архиереи могли лишь однажды в год входить только во Святаю Святых, бывшее лишь местом явления славы Божией; в-третьих, Иисус Христос есть Сын Божий, в то время как другие архиереи были лишь обыкновенными смертными людьми; в-четвертых, Иисус Христос есть Великий Архиерей, несмотря на все свое недостижимое величие, может сострадать нам в немощах наших, искушенный во всем, подобно нам, кроме греха». См.: Аверкий (Таушев), архиеп. Указ. соч. Гл.: «Послание к Евреям».

¹³⁹ Skrobucha, H. Jesus Hoherpriester // Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 2. Rom-Freiburg-Basel-Wien: Herder Verlag, 1970. S. 400.

¹⁴⁰ Ibid. S. 400.

иконографический тип Христа Великого Архиерея известен на Руси с XVII в.¹⁴¹. На самом деле до наших дней дошли изображения этого типа, датируемые XVI в.¹⁴²

На фоне восьмиконечного креста и четырехугольника с символами евангелистов изображен Господь Иисус Христос в образе царя и в архиерейском облачении: крестчатом саккосе, омофоре и митре (Илл. 16). Благословляя правой рукой, в левой Он держит ножны меча¹⁴³. На Его лоне, в мандорле, опирающейся на Херувима, представлен «Христос-юноша в доспехах с мечом в руке»¹⁴⁴. Из-за четырехугольника и фигуры Саваофа виднеются конечности Спасителя, пригвожденные к кресту, утвержденному на Голгофе. Распятию могут предстоять Архангелы Михаил и Гавриил с орудиями страстей в руках. От Христа-Архиерея вниз идут два concentрических кольца. Вся картина заключена в духовно-небесную сферу с Херувимами, сиянием и звездами. Из-под сферы открываются четыре угла с эмблемами солнца, луны и небесными колесами¹⁴⁵.

Возможно, на сложение иконографии данного типа оказала влияние западноевропейская миниатюра, которая подавляющим большинством исследователей называется „Gnadenstuhl“, возникшая приблизительно в 1150 г.¹⁴⁶ Она почти всеми историками искусства трактуется как изображение Пресвятой Троицы и рассматривается как одно из значительнейших произведений Западной культуры на тринитарную тематику¹⁴⁷. Стоит, однако, отметить, что к этому времени в искусстве византийского круга уже вполне сложилась традиция надписания на полях «α» и «ω», которые относились ко Второму Лицу Пресвятой Троицы. Отголосок христологического прочтения композиции „Gnadenstuhl“ встречаем на миниатюре ок. 1300 г. из библиотеки монастыря Энгельберг (Codex 62, fo. 18 v.)¹⁴⁸: Ветхий Денми, поддерживающий Крест с распятым Христом, изображен тоже с крестчатым нимбом (Илл. 17).

В целом иконография «Спас Великий Архиерей» может рассматриваться как своеобразный извод иконографического типа «Распятый серафим». Композиционное сходство в обоих образах

¹⁴¹ Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 157.

¹⁴² Sulikowska-Gąska, A. Op. cit. S. 262.

¹⁴³ О трансформации мотива меча см.: Бусева-Давыдова, И.Л. Указ. соч. С. 59-64.

¹⁴⁴ Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 157.

¹⁴⁵ Припачкин, И.А. Указ. соч. С. 157.

¹⁴⁶ Опубликовано в книге: Onasch, K. Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. S. 144. Кодекс хранится в музее Альбертина в Вене (собрание графики). Сходная иконография (Ветхий Денми восседает на престоле со Св. Духом в виде голубя на голове, обеими руками поддерживает крест с распятым на нем Христом) представлена на миниатюре хроники Aedituus Theodorus из Кёльна-Дойтца, 1155-65 гг. Хранится в бывшей княжеской библиотеке Гогенцоллеров в г. Зигмаринген. Cod. 7 fol. 2v. // Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1. Freiburg, 1968. S. 405. По стилистике близка миниатюрам Евангелий Салических королей, возникших в Бенедиктинском монастыре Эхтернах, - Codex Aureus Epternacensis (ок. 1030) и Codex Aureus Escorialiensis (1043-1046). См.: Walther, I.F.; Wolf, N. Codices illustres: Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt. Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo: Taschen Verlag, 2005. S.128-135.

¹⁴⁷ Аннемари Шнипер высказывает даже точку зрения, что эта миниатюра лежала в основе новгородской иконографии Пресвятой Троицы «Отечество» (к. XIV - нач. XV в. 114x88 см. ГТГ. Инв. № 22211 – Опубликовано в: Антонова, В.И., Мнёва, Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI- начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. № 25 на С. 94-95. Илл. 44-47; Новгородская икона XII-XVII веков. Л.: Аврора, 1983. № 55 и С. 290.), а начиная с XVI в. также и «некоторых аллегорических сюжетов русского иконописания», не развивая, однако, далее свою мысль. См.: Onasch, K. Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. (Mit Bildlegenden von Annemarie Schnieper). S. 144.

¹⁴⁸ Опубликовано в: Фельми, К.Хр. Указ. соч. С 64. № 57.

очевидно. Главные отличия составляют следующие изменения. 1) Центральная фигура распятого Серафима как бы рассекается надвое: фигура Распятого скрыта за Саваофом и огненным ромбом так, что видны только пригвожденные длани, а Серафим изображен отдельно, как подножие Христа в мандорле. 2) Образ неопределенного огненного Мужа с мечем¹⁴⁹ трактуется как Христос-юноша с мечем. 3) Большая мандорла, обрамляющая все изображение, помещена на ромб с изображением небесных колес, которого не было на иконе 1600 г. Сочетание двух ромбов и небесной сферы вызывает иконографические коннотации, связанные с символикой «Спаса в силах». Т.о. вся композиция приобретает исключительно христологический оттенок: центральная фигура Саваофа понимается как Христос-Спаситель. Сотериологический аспект, превалировавший на иконе 1600 г., уступает место эсхатологической направленности икон более позднего времени. На первый план выходит фигура Христа-Архиерея и Судьи во славе. Искупительная голгофская жертва принесена; теперь настало время суда¹⁵⁰.

Именно в таком ключе понимались сюжеты с изображениями Христа «в образе Давидове» их современниками. Так, инок Зиновий Отенский в своем послании «Истины показание», рассматривая композицию «Ты еси Иерей во век по чину Мелхиседекову» («Спас Великий Архиерей»), обращает внимание на положение рук Христа: правая рука Христа поднята вверх, символизируя небесное отечество Христа (Втор 32:40¹⁵¹; Мф 25:34¹⁵²), в левой Он держит меч, напоминая о грядущем суде (Втор 32:41¹⁵³; Мф 25:41¹⁵⁴). Иисус «в бронях» в облике юноши понимался как Победитель над дьяволом¹⁵⁵.

Рассмотренный иконографический тип «Распятого Серафима»-«Великого Архиерея» ставит исследователя перед проблемой тринитарного изображения, т.к. очень часто центральная фигура Ветхого Денми понимается как образ Первого Лица Пресвятой Троицы. Например, в украинской иконописи с таким пониманием мы сталкиваемся уже в 1560-х гг. Так, на иконе Страшного суда¹⁵⁶ в верхнем регистре, где обычно помещалось изображение Ветхого Денми, находится только сияющая сфера в надписью внутри «В е 7 х і д е 7 м і» (Илл. 19). Т.е. украинские иконописцы видели в Ветхом Денми не Вторую Ипостась Пресвятой Троицы, через Которую проявляется Бог-

¹⁴⁹ Некоторые исследователи видят в нем олицетворение Софии Премудрости Божией «мечем Духа». См. легенду в книге: Onasch, K. *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. (Mit Bildlegenden von Annemarie Schnieper)*. S. 139.

¹⁵⁰ Подробный анализ иконографии см.: Thon, N. *Der gekreuzigte Seraph – Ein adaptiertes „franziskanisches“ Ikonenmotiv // Hermeneia*. 5. Jhg. 1989. Heft 4. S. 186-205.

¹⁵¹ «Я подьемлю к небесам руку Мою и [клянусь десницею Моею и] говорю: живу Я вовек!».

¹⁵² «Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: придите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира».

¹⁵³ «Когда изострю сверкающий меч Мой, и рука Моя примет суд, то отмщу врагам Моим и ненавидящим Меня воздам».

¹⁵⁴ «Тогда скажет и тем, которые по левую сторону: идите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный дьяволу и ангелам его».

¹⁵⁵ Цит. по: Sulikowska-Gąska, A. *Op. cit.* S. 258.

¹⁵⁶ «Страшный суд». 1560-е гг. Долина. 208,5x39,5. ЛМУМ-12381. I-1451 // Свэнціцька, В. І., Сидор, О.Ф. *Спадщина віків: Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова*. Львів: Каменяр, 1990. Табл. № 41.

Отец, а Его самого. Для них было ясно, что Бог-Отец неизобразим, поэтому образ они заменили поясняющей надписью. Посмотрим, какова была иконографическая рефлексия в середине XVI в. на Руси – в период появления указанной композиции¹⁵⁷.

В решениях Стоглава проблематика каноничности изображений Бога-Отца отразилась в той мере, в которой она была актуальна в середине XVI столетия. После предостережения писать по своим догадкам отцы собора указывают, что «Христос, Богъ Нашъ, описанъ плотию, а Божеством не описанъ». Далее дается ссылка на св. Иоанна Дамаскина¹⁵⁸: «Не описуйте Божества, не лжити, слепи. Просто бо невидимо и незрително есть, плоти же образ въобразуя, поклоняюся и, вѣруя, и славлю рожшую Господа Дѣвою»¹⁵⁹. Т.о. изобразимость Христа основывается на догмате Боговоплощения, а возможность изображать Бога-Отца Стоглавом отрицается. Единственно приемлемой считается иконография Троицы Ветхозаветной («Гостеприимство Авраама»), где ни одному из Ангелов не присваивается крестчатый нимб и определенное надписание, а вся икона подписывается «Святая Троица»¹⁶⁰. «Правда, Собор не дал богословского обоснования своему предписанию; он ограничился ссылкой на авторитет Андрея Рублева и древних образцов»¹⁶¹.

Уже существовавшая в то время иконография «Отечество» не была обстоятельно разобрана (Илл. 18). Этот факт не может быть случайностью. Очевидно, что в середине XVI в. проблема изобразимости/неизобразимости Бога-Отца так остро, как это было в середине XVII в., еще не стояла. Иконография «Отечество» как она была известна по новгородской иконе начала XV в.¹⁶² не вызывала недоумений, так как изображенный на иконе восседающий на престоле Ветхий Денми не воспринимался современниками как изображение Бога-Отца. На полях иконы около фигуры Ветхого Денми есть подпись «ИС ХС», а слова «Отец и Сын и Св. Дух» относятся ко всей иконе, т.е. являются ее наименованием. Кроме того, Ветхий Денми изображался с крестчатым нимбом. Т.о. в основе иконографии «Отечества» лежит вполне евангельское понимание образа: «Видевший Меня видел Отца» (Ин 14:9). Русский иконописец подчеркнул таким образом мысль, что Бог Отец остается невидимым и воспринимается только через Свое Ипостасное Слово – Иисуса Христа. Характерно, что и иконография «Распятого серафима» ни в сочинении «О Ветхом денми», ни преп. Максимом Греком не трактовалась как тринитарная. «Утверждение о том, что в каждой ипостаси Пресвятой Троицы содержится вся Троица, способствовало возникновению нового образа Троицы.

¹⁵⁷ В первой трети XVII в. появляется произведение неизвестного автора, в котором вопрос об изобразимости Бога-Отца также нашел отражение: «Толкование о Единороднем» // РГБ. Собр. Егорова. № 1102. fol. 59-65. Подробнее см.: Felmy, K.Ch. Die Ikone „Eingeborener Sohn“ // Felmy, K.Ch.; Hausteин-Bartsch, E. „Die Weisheit baute ihr Haus“. München, 1999. S. 105-108.

¹⁵⁸ Г. Острогорский полагал, что этот пассаж представляет собой произвольную компиляцию из 2-го и 3-го Слов об иконах преп. Иоанна Дамаскина и приписываемого ему послания Константину Копрониму. Стоглав ссылается на Октоих, приписываемый преп. Иоанну Дамаскину. См: Saltykov, A. Fragen der kirchlichen Kunst auf der Hundertkapitelsynode von 1551 // Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 7. Jg. 1991. Heft 2/3. S. 80.

¹⁵⁹ Стоглав. Исследование и текст. Сост. Емченко, Е.Б. М.: Индрик, 2000. С. 322.

¹⁶⁰ Там же. С. 304.

¹⁶¹ Успенский, Л.А. Указ. соч. С. 339.

¹⁶² Икона «Отечество и избранные святые». К. XIV - нач. XVв. 114x88x3,4. ГТГ. Инв. № 22211.

Согласно старому типологическому толкованию Отцов Церкви, каждое божественное откровение Ветхого Завета было откровением Божественного Логоса, то есть откровением Второй Ипостаси»¹⁶³.

Разбиравшиеся на Стоглавом соборе вопросы иконографических новшеств и их каноничности, затрагивались и преп. Максимом Греком. Они дискутировались еще с конца XV в., например, новгородским митрополитом Геннадием¹⁶⁴, серьезно выступавшим против появления в русской иконописи новых иконографических типов, деталей, составных композиций¹⁶⁵.

До наших дней дошли высказывания ученого афонца на эту тему. Мнение преп. Максима Грека по поводу появившегося в псковских землях иконографического типа «Распятый серафим» мы узнаем опосредованно – из письма переводчика Димитрия Герасимова¹⁶⁶ псковскому дьяку Михаилу Григорьевичу Мисюрю-Мунехину. Димитрий был тем толмачом, который вместе с Власом при митрополите Варлааме был приставлен к прибывшему тогда на Русь Максиму Греку для перевода толковой Псалтири. Михаил Мисюрь-Мунехин желал через Димитрия узнать мнение мудрых людей об этой странной на его взгляд иконе¹⁶⁷.

Это письмо упоминает в своей статье Н. Андреев¹⁶⁸. Дьяк Мисюрь-Мунехин в 1518 или 1519 г. послал к Дмитрию Герасимову подьячего с «образом необычным, егоже опроче одного града во всей русской земле не описуют»¹⁶⁹. Герасимов «спросил о том инока святая горы, именем Максима, мужа учена греческому писанию, и латыньскому не потолику, да гораздо же», который хорошо знал «обычай многих земель»¹⁷⁰. Вопрос стоял о допустимости всей композиции. Псковские иконники в разбирательстве с митрополитом Геннадием о каноничности такого

¹⁶³ Фельми, К.Хр. Указ. соч. С. 62.

¹⁶⁴ Митрополит Геннадий занимал новгородскую архиепископскую кафедру с 1484 по 1504 г. Активно боролся с ересью «жидовствующих».

¹⁶⁵ См.: Голейзовский, Н.К. Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия // ВВ. Т. 41. М.: Наука, 1980. С. 125-140.

¹⁶⁶ Димитрий Герасимов служил посольским дьяком, был начитанным, образованным человеком, не раз ездил в Европу, в том числе и в Рим, с ответственными поручениями. В молодости работал в Новгороде под руководством Вениамина. «Уже в 1536 году, «во старости мастите» повелением Макария, тогда Новгородского архиепископа, он переводит «от римского писания и речи» Толковую Псалтирь Брунона Гербиполенского (т.е. Вюрцбургского), как будто в восполнение того греческого свода толкований, переводить который был вызван Максим» - Флоровский, Г., прот. Указ. соч. С. 21.

¹⁶⁷ На иконе изображался Господь Иисус Христос в тройном виде: в образе Ветхого Денми (по видению пророка Даниила – Дан 7:9) в святительской одежде с царским венцом на главе и мечом в шуйце, в виде «отрока млада» наверху креста в царской одежде и венце и в виде белого распятого серафима, который трактовался как душа Господа Иисуса Христа. На дошедших до наших дней иконах этого типа Ветхий Денми изображается держащим меч, а «отрок» - достающим его из ножен. См. напр., московская икона ок. 1600 из музея икон г. Реклингхаузен: Onasch, K., Schnieper, A. Ikonen: Faszination und Wirklichkeit. Freiburg: Herder-Verlag, 2004. S. 139. Описание иконы находится в рукописном сборнике второй половины XVI в. ГИМ, Син. № 322 (Патр. № 569). Лл. 243 об. – 244 об. Первое изображение Христа трактуется как Спас в образе царя и пророка Давида. Описание из Исторического музея – не отдельная статья, а первая из двух частей сочинения «О Ветхом Денми», целиком посвященного истолкованию образа. – См.: Голейзовский, Н.К. Указ. соч. С. 131.

¹⁶⁸ Андреев, Н. Д. Инок Зиновий Отенский об иконопочитании и иконописании // Сборник статей по археологии и византиноведению. Прага, 1936. С. 272-274.

¹⁶⁹ ГИМ. Син. № 322. Л. 250 об.

¹⁷⁰ Калугин, Ф. Зиновий инок Отенский и его богословско-полемические и церковно-учительные произведения. СПб., 1894. С. 255.

изображения ссылались на древние греческие образцы, «а писанья о том не предложили никоторого»¹⁷¹, очевидно имея в виду составные части композиции. Действительно, изображения Ветхого Денми, серафимов, распятого Христа уже имели давнюю традицию. Новым было соединение их в один образ.

Преп. Максим развернутого ответа об иконографическом содержании иконы не дал, заметив только, что он «не видал тем подобием образа ни в коей земле». Подозрения в неканоничности («как бы от ереси») вызвало у него изображение серафима: «Занежи серафим и душа безплотни, а безплотное не может пригвоздиться»¹⁷². Критике преподобного подверглось также изображение Христа в трех видах: «Иисус де был един Сын Божий, а у вас де пишут многие Иисусы на одной иконе: *в Давидове образе Иисус Христос, а в бранях другой Иисус Христос* и на той же иконе»¹⁷³ (выделено нами – П.М.).

Димитрий Герасимов ссылался в том же письме на архиепископа Новгородского Геннадия, с которым также был разговор об этом образе. Но ни непреклонная позиция Геннадия, возражавшего против новой композиции, ни рассуждения Максима Грека, посчитавшего новые иконы плодом сочинения русских иконописцев не разрешили вопроса, ставшего ключевым в иконологической рефлексии XVII столетия: проблемы соотношения старого и нового в иконном образе. Спустя несколько десятков лет после прений митрополита Геннадия с псковскими мастерами в 1495 г.¹⁷⁴, после ответа Максима Грека в 1519 г. новые иконные образы все еще продолжали будоражить умы северного города. Так, в Псковской первой летописи под 1540 г. есть запись о том, что при появлении в Пскове икон неизвестного ранее образца «многие невежливые люди поставиша то есть болванное поклонение, и бысть в людех молва велика и смятение»¹⁷⁵. Семью годами позже, после московского пожара, истребившего внутреннее убранство Кремлевских храмов, именно из Пскова будут доставлены в Москву иконы для Благовещенского собора, вызвавшие протест дьяка Висковатого. В последнем случае подход псковских мастеров при решении иконографических вопросов встретит понимание у митрополита Макария¹⁷⁶.

¹⁷¹ Андреев, Н. Д. Указ. соч. С. 272.

¹⁷² Калугин, Ф. Указ. соч. С. 255.

¹⁷³ Андреев, Н. Д. Указ. соч. С. 272.

¹⁷⁴ Голейзовский, Н.К. Указ. соч. С. 130. Прим. 32.

¹⁷⁵ Псковские летописи. Вып. 1. М.- Л. 1941. С. 109.

¹⁷⁶ Сомнения насчет новописанных икон, устно и письменно заявленные Висковатым митр. Макарию, по повелению царя дважды в январе 1554 года обсуждались на соборе. За разрешение недоумений дьяка взялся владыка Макарий, с самого начала отметивший всю несообразность его рассуждений, что «он говорит и мудрствует о св. иконах не гораздо, так как живописцы невидимаго Божества по существу не описывают, а пишут и воображают по пророческому видению и по древним образцам греческим, по преданию святых апостол и св. отец». Получив от митрополита разъяснение на все свои возражения, Висковатый раскаялся, просил прощения в своем заблуждении и даже писал особый покаянный ответ, в котором отказывался от своих прежних мнений и признавал их ложными. Его подвергли церковному покаянию на три года и, под страхом отлучения от Церкви, потребовали от него впредь не держать у себя на дому книг и не учить других предметам священным, а самому «о невидимом Божестве не испытывать и о непостижимом Существо не рассуждать, но только веровать». Но так как заведывание росписью Благовещенского собора было поручено священнику Сильвестру, то и он должен был дать разъяснения после допроса Висковатого. В своем ответе по поводу некоторых

Интересную интерпретацию данного типа дал Н.К. Голейзовский. В аллегорической композиции, описанной в рукописном сочинении XVI в. «О Ветхом Денми» и тождественной иконографическому типу «Ты еси Иерей во век», автором отмечаются три момента, существенных для понимания смысла и цели изображения. 1) «Священство – предвечное Божественное установление. Бог пребывает в священстве постоянно и вечно. Он сам карает противников священства. 2) Христос – не просто человек, но Воплотившийся Бог. Он Ангел Великого Совета, Единородный Сын, который оставался Богом и на кресте. 3) Этот Сын, вознесенный на крест, выполнил искупительную миссию, определенную предвечным Советом Троицы, и открыл человечеству путь к спасению»¹⁷⁷. Анализируя догматическую программу иконы, Н.К. Голейзовский приходит к выводу, что композиция могла возникнуть уже в XV в. на Севере Руси (во Пскове и Новгороде) и быть ответом на ересь стригольников¹⁷⁸. Распространение типа во второй половине XVI в. тогда можно трактовать как ответную реакцию на ересь Матвея Башкина и Феодосия Косого, также отрицавших Богочеловечество Христа и проповедовавших антиклирикальные настроения.

§ 5. София Премудрость Божия: от изменения композиции до расширения иконографической схемы

Иконография Христа в образе Ангела-Софии Премудрости Божией (Илл. 20) восходит к тексту начальных стихов 9-й притчи Соломона «Премудрость созда Себе дом...» (Притч 9:1-6)¹⁷⁹. Премудрость Божия являлась в Ветхозаветных книгах Притчей Соломоновых, Премудрости Соломона и Премудрости Иисуса, сына Сирахова олицетворением высшей мудрости и творческой любви Бога, Его мироустроющей воли, принципа творения мира. Христианская традиция, начиная с апостольских времен, отождествляет Софию с вторым лицом Св. Троицы, Сыном Божиим Иисусом Христом («мы проповедуем... Христа, Божию силу и Божию премудрость» — 1 Кор 1:24 и др.).

Иконографический тип Христа в облике Софии – Ангела сложный в своей основе образ. Внешность Ангела указывает на Него «как на Единородного Сына – Великого Совета Ангела»¹⁸⁰.

Иконография Софии-Премудрости опирается не только на текст Притч. XVI в. был отмечен в истории русского иконописания не только повышенным вниманием художников к новым,

обвинений дьяка Сильвестр стремился показать непрерывность иконописного предания. Сославшись на основное правило, которого искони держались на Руси в церковном зодчестве и живописи, Сильвестр говорит, что он следовал ему и не повинен ни в каких новшествах.

¹⁷⁷ Голейзовский, Н. К. Указ. соч. С. 138.

¹⁷⁸ Там же. С. 139.

¹⁷⁹ „Премудрость построила себе дом, выгесала семь столбов его, заколола жертву, растворила вино свое и приготовила у себя трапезу; послала слуг своих провозгласить с возвышенностей городских: «Кто неразумен, обратись сюда!» И скудоумному она сказала: «Идите, ешьте хлеб мой и пейте вино, мною растворенное; оставьте неразумие, и живите, и ходите путем разума»“.

¹⁸⁰ Кондаков, Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905. С. 74.

расширенным, иконографическим программам, но и активностью иконологической рефлексии в русском богословии. Так, в «Сказании известном, что есть Софией Премудрость Божия», принадлежащем перу инока Зиновия Отенского, названы «словеса», т.е. тексты, послужившие основанием для этой иконографии. Тут и стихи царя Давида «Возвеличишася дела Твои, Господи, вся премудростию сотворил еси» (Пс 103:24); и притча царя Соломона (Притч 9:1-5); и слова св. апостола Павла «Жидове знамения просят, Еллины же премудрости ищут, мы же проповедуем Христа распятого... Божию силу и Божию премудрость» (1 Кор 1:22-23); и литургическое возгласие дьякона: «Премудрость вонмем», произведения преп. Иоанна Дамаскина, проповеди свт. Иоанна Златоустого и девятое послание Титу-иерарху Дионисия-Ареопагита¹⁸¹.

«В византийском и древнерусском искусстве известны изображения Софии в виде аллегорической фигуры — как самостоятельные, так и в составе сложных символических композиций на темы Божественного Домостроительства: «Премудрость созда себе дом» (Притч. 9.1) и «София, Премудрость Божия» новгородского извода...»¹⁸². Обе композиции складываются в XIV-XV вв. Именно Новгород стал центром софийной иконографии на Руси. В законченном виде новгородский вариант представляет собой усложненную и полную глубокого символического смысла композицию. В центре на престоле восседает в царском одеянии огненноликий крылатый Ангел с венцом на главе, жезлом в деснице и свитком в шуйце. Ему предстоят (как в Деисисе) слева Богородица с круглым медальонным изображением Христа-Эммануила в руках и справа – Иоанн Предтеча с хартией в левой руке и прижатой к груди правой. Иссиня-черная «слава», на фоне которой дано изображение Софии, указывает на космически-вселенский характер. Над главой Ангела поясное изображение Христа, над ним шесть симметрично расположенных ангелов со «свитком неба» в руках. Между ними расположен Престол уготованный, на котором лежит золотистого цвета книга. Иногда эта композиция бывает дополнена припадающими к подножию престола фигурами новгородских святых Никиты и Иоанна, других новгородских святых в клеймах иконы, причем все они развернуты к центру композиции и стоят с воздетыми руками¹⁸³.

Помимо новгородского варианта иконографии Софии выделяют еще три: киевский, ярославский (холмогорский) и композицию «Премудрость созда себе дом». Софийные иконы новгородского извода и «Премудрость созда себе дом» связаны с темой воплощения, искупительной жертвы, Страшного Суда и грядущего воссоединения человека с Богом — важнейших элементов Божественного Домостроительства, олицетворением которого, в свою очередь, выступает образ Софии. Позднесредневековая традиция (начиная с XVII в.) нередко

¹⁸¹ Прохоров, Г.М. Послание Титу-иерарху Дионисия Ареопагита в славянском переводе и иконография «Премудрость созда себе дом» // ТОДРЛ. Т. 38. Л.: Издательство «Наука», 1985. С. 8.

¹⁸² Языкова, И. Богословие иконы. Электронное издание ФДО ПСТГУ.

¹⁸³ Характерно, что в XVII в. появляется произведение, толкующее сложную символику икон Софии – Фрагмент «София Премудрость Божия» в рукописи XVII в. // ГИМ. Син. № 70/238. Л. 406 – 406 об.

сближает Софию с Богородицей — отражением такого сближения служит, в частности, т. н. «киевско-ярославская» икона Софии, Премудрости Божией¹⁸⁴. При этом в ярославской композиции, которая может трактоваться как разновидность композиции «Премудрость созда себе дом», София предстает как Церковь¹⁸⁵.

С XVI в. Россия становится страной с наиболее широким распространением образа Софии, из которого сформировались три важнейших иконографических варианта. Самый древний образец «Софии Премудрости Божией» датируется первой четвертью XV в. и происходит из Благовещенского собора Московского Кремля. Этот тип получил наибольшую известность.

Основные составляющие иконографии следующие. Крылатая София в ангельском образе восседает на престоле, покоящемся на семи столбах (Притч 9:1)¹⁸⁶. Фигура Софии окружена концентрическими полосами света, составляющими ауру, которые к центру становятся темными, что указывает на непостижимость сущности Бога¹⁸⁷. От ауры исходят лучи. Слева от нее (со стороны зрителя) находится Богородица с Христом-младенцем, изображенным на медальоне, справа – Иоанн Креститель с развернутым свитком (Ин 1:29). В центре иконы, непосредственно над Софией помещено поясное изображение Пантократора, благословляющего двумя руками. Над ним находится небосвод в виде трех усеянных звездами полос света. На небосводе стоит этимасия, которую окружают коленопреклонные ангелы, по три с каждой стороны. На подножии, стоящем перед престолом, лежат орудия Страстей Христовых. Изображение Этимасии напоминает о грядущем Втором пришествии Христовом и Страшном Суде. Таким образом, трехчастная структура иконы соответствует этапам Божественного домостроительства — предвечному рождению Сына от Отца, воплощению Сына от Девы и Его вечному царству на небесах.

Эта иконография долгое время была господствующей и понималась в теофаническом аспекте. На иконе Христос был явлен трижды по вертикали и еще раз в правом углу: «в виде пресуществующего предвечного Логоса – «в е л и к а с о в ё т а а 31 г г 7 л ь» (Ис 9:6) в нижней части изображения, в качестве воплотившегося в чреве Богородицы Сына Божьего и как грядущего Пантократора – «м і р а е і г о 2 н ё с т ь п р е д ё л а»¹⁸⁸.

Начиная со второй половины XVI в. в трактовке софийного образа заметны колебания. Так, в это время появляется икона «Софии Премудрости Божьей»¹⁸⁹, снабженная дополнительными

¹⁸⁴ Языкова, И. Богословие иконы. Электронное издание ФДО ПСТГУ.

¹⁸⁵ Громов, М.Н. Образ Софии Премудрости Божией как символ Древней Руси // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века. Под ред. В.В. Бычкова. М.: Ладомир, 1996. С. 52.

¹⁸⁶ В XIX в. находит место расширенное визуальное толкование семи столбов: как семи Вселенских соборов или семи Таинств Церкви. См. икону «Премудрость созда себе храм» первой половины XIX в. из ГРМ, которая опубликована в: Фельми, К.Хр. Иконы Христа. М., 2007. С. 143. № 5. Интересно также отметить, что на этой иконе София понимается исключительно в богородичном ключе; превалирует экклезиальный и сакраментальный характер Премудрости.

¹⁸⁷ Фельми, К.Хр. Указ. соч. С. 137.

¹⁸⁸ Фельми, К.Хр. Указ. соч. С. 138.

¹⁸⁹ «София Премудрость Божия». 122x97 см. Москва. 2-я половина XVI в. ГТГ. Опубликовано: Azzaro, G.C.e.P. Sophia. La Sapienza di Dio. Roma-Milano. 1999. P. 306; Фельми, К.Хр. Указ. соч. С. 139. № 2.

киноварными надписями на основном фоне иконы, которые вносят в софийную тематику мотив девства (Илл. 21). Лев Лифшиц отметил, что «аспект теофании, присущий изначальной иконе Премудрости Божией, здесь заменен моральным аспектом»¹⁹⁰. Идентификация Премудрости с девством переносит весь образ с уровня символа на уровень аллегии. Появляющийся на этой иконе впервые мотив девства, воплощенного в девственной Богородице, приводит к тому, что восприятие Софии начинает окрашиваться в мариологические тона.

На базе иконографической схемы «Софии Премудрости Божией» с середины XVI в. развивается сюжет «Отрыгну сердце Мое слово благо...», который является полной иллюстрацией 44 псалма. Надписи сопровождают и поясняют каждую деталь изображения. Примером такого рода икон является образ Софии из Белозерья (Илл. 22)¹⁹¹.

Икона Софии Премудрости Божией из музея икон г. Реклингхаузена середины XVII в.¹⁹² также отмечена чертами заметной иконографической трансформации в сторону увеличения повествовательности (Илл. 23). На полях иконы прочитываются выдержки из 44. псалма. Стихи 2-3¹⁹³ вынесены в качестве заголовка на верхнее поле, стихи 6-7 помещены на нижнем¹⁹⁴, а стихи 15-16¹⁹⁵ – на левом поле. В композиции отсутствует изображение престола уготованного. Полусферу с предстоящими крылатыми Богородицею и св. Иоанном Предтечей в венцах и архангелами Михаилом и Гавриилом, стоящими позади престола на фоне райского пейзажа, окружают группа дев - подруг Царицы (Пс 44:15) слева и праведные Иоаким и Анна справа. Во втором ярусе по бокам изображены св. царь Давид, держащий в руках псалтирь, и св. царь Соломон с кубком (?) и открытым свитком со стихами из Притч 9:1. Наверху на небесах в полусфере предстает Ветхий Денми с державой в шуйце и благословляющий десницей, к Которому один ангел возносит модель храма, в то время как другой изливает «елей радости» (Пс 44:8). У подножия престола, на котором восседает София, - поверженные народы (Пс 44:6).

Центральная фигура Софии изображена в облике Ангела с крестчатым нимбом и мечом у пояса (Пс 44:4). Десница сложена в благословляющем жесте, в шуйце Христос держит свиток.

¹⁹⁰ Цит. по: Фельми, К.Хр. Указ. соч. С. 139.

¹⁹¹ «Отрыгну сердце Мое слово благо...» Третья четверть XVI в. Белозерье. 32,7x27,2 см. ЦМиАР // Иконы XIII – XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева. М.: Северный паломник, 2007. С. 519. № 96.

¹⁹² Haustein-Bartsch, E.; Wolf, N. Op. cit. S. 69.

¹⁹³ «Излилось из сердца моего слово благое; я говорю: песнь моя о Царе; язык мой - трость скорописца. Ты прекраснее сынов человеческих; благодать излилась из уст Твоих; посему благословил Тебя Бог навеки».

¹⁹⁴ «Остры стрелы Твои, - народы падут пред Тобою, - они – в сердце врагов Царя. Престол Твой, Боже, вовек; жезл правоты – жезл царства Твоего».

¹⁹⁵ «В испещренной одежде ведется она к Царю; за нею ведутся к Тебе девы, подруги ее, приводятся с весельем и ликованием, входят в четрог Царя».

Интересный пример усложнения композиции представляет икона «Софии Премудрости Божией» XVI в. из с. Бусовиск, хранящаяся в национальном музее во Львове¹⁹⁶. Рассмотрим подробнее иконографическую схему, т.к. в следующем столетии она будет часто встречаться на русской почве (Илл. 24).

Иконография украинской иконы отличается обилием фигур. Около престола, на котором восседает София, слева стоит Иоанн Креститель в милоти, поверх которой наброшен гиматий. Предтеча изображен в короне и с крыльями, крестом и сферой. С правой стороны от престола – св. Иоанн Богослов (тоже в короне, с крыльями, крестом и сферой, в которой изображение младенческой головки – Христа-Эммануила). По бокам от свв. Иоанна Крестителя и Иоанна Богослова расположены группы святых (по пять человек с каждой стороны). Стоящие на облаках святые атрибутированы авторами издания как свв. апостолы¹⁹⁷. Четыре крылатых ангела простирают руки ко Христу в мандорле. В верхнем регистре вместо привычного изображения небесного свода с этимасией два ангела раскатывают свиток, на котором в восьмиконечном сиянии изображен благословляющий обеими руками «Ветхий Денми». Украинская иконография отлична от российских образцов того времени: украинский мастер расширил тематику изображения св. Софии¹⁹⁸.

Изменение центральной композиции Деисиса с предстоящими Богородицей и св. Иоанном Предтечей встречается в русской иконописи уже со второй половины XVI в. На иконе 1570-х гг. «Похвала Богоматери» нового иконографического извода, хранящейся в музее-заповеднике «Московский Кремль», соединены три самостоятельные сюжета: «София», «Похвала» и «Преломление хлеба Петром» (Илл. 25)¹⁹⁹. Софийная композиция венчает икону. Традиционное место Богоматери справа от Ангела-Софии занимает св. Иоанн Богослов. Так же, как и на львовской иконе XVI в., крылатые Иоанн Богослов и Иоанн Предтеча носят венцы и держат в руках полупрозрачные сферы с изображением головки младенца. В их чреве изображение Христа-Эммануила в сфере.

Панагийное²⁰⁰ изображение Христа объясняет необычное появление св. Иоанна Богослова рядом с Иоанном Предтечей у престола Софии: если св. Иоанн Креститель пророчествовал и

¹⁹⁶ Ярема, Димитрій . Иконопис Західної України XII-XV ст. Львів: Видавництво «Друкарські куншти», 2005. С. 408, 409. (Автор книги публикуется под титулом Патриарха самопровозглашенной Украинской автокефальной церкви).

¹⁹⁷ Там же. С. 408.

¹⁹⁸ Кривавич, Д. Иконографія Софії – Премудрості Божої в українському мистецтві // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали другої міжнародної наукової конференції. Львів, 1995. С. 25-33.

¹⁹⁹ Сарабьянов, В.Д., Смирнова, Э.С. Указ. соч. С. 639. Илл. 604.

²⁰⁰ Панагия – особый эпитет, который присваивается, как правило, изображениям Богоматери Знамение (иногда — Великая Панагия); раскрывает дополнительный смысл, присущий изображению Спаса Эммануила в медальоне — символическому прообразу пасхального агнца (т. н. артоса — круглой пасхальной просфоры). – Фельми, К.Хр. Иконы Христа. М., 2007. С. 187.

готовил человечество к приходу Спасителя, то св. евангелист Иоанн наиболее полно и богословски глубоко раскрыл и осмыслил для современников и потомков тайну Воплощения Бога-Слова.

На кремлевской иконе принцип соединения трех сюжетов служит идее раскрытия Божественного домостроительства в истории. София Премудрость Божия представлена как изображение Ангела Великого совета. На Вторую Ипостась Пресвятой Троицы указывают свв. Иоанн Богослов и Иоанн Предтеча. Воплощение Бога-Слова было предсказано ветхозаветными пророками, фигуры которых изображены по бокам и снизу. Линии движения их указующих перстов ведут к центру композиции и сходятся на центральной фигуре Богоматери. В нижнем ярусе изображена Евхаристия как завершающий акт спасения. «Средоточием композиции является фигура Богоматери, в равной степени соотнесенная со всеми тремя сюжетами: Она есть храм, воздвигнутый Божественной Премудростью, через Нее воплотился Логос, Она, по словам Симеона Фессалоникийского, явила апостолам «Хлеб небесный, живой и пребывающий, и всегда питающий наши души»²⁰¹.

В этой иконе, как и в других, выполненных по «Макариевскому» заказу, сделана попытка «максимально полно раскрыть через зримые образы план Божественного домостроительства»²⁰² (Здесь уместно вспомнить т. н. «Четырехчастную» икону из Благовещенского собора Московского Кремля). Названная икона отличается необычностью композиции, хотя составляющие ее элементы (сюжеты «Софии», «Похвалы» и «Преломления хлеба Петром») вполне традиционны для русской иконописи. Кремлевская икона отличается стройностью и глубиной замысла и мастерством его художественно-композиционного решения. Рассмотренный образ, состоящий из трех сюжетных линий, вызывает множество разных библейских реминисценций и богословских ассоциаций, что делает его одним из наиболее глубоких и семантически насыщенных иконописных изображений.

Традиция соединения трех сюжетов (София, Похвала Богородицы и Преломление хлебов) в одном семантическом поле развивается в конце XVI в., а в XVII в. иконы этого богословского круга приобретают явно мариологическую окрашенность. Так, в собрании В.С. Зиновьева (Москва) есть икона²⁰³, средник которой датируется концом XVI - началом XVII в. и представляет собой описанную выше композицию (Илл. 26)²⁰⁴. В первой трети XVII в. для иконы изготавливается иконописная рама с Акафистом в 24 клеймах, пространными словесными подписями на полях и сценой поклонения иконе Пресвятой Богородицы типа «Одигитрия», венчающей раму. Т.о. центральное изображение (т.е. трехсюжетная икона Софии-Похвалы) трактуется исключительно как богородичный образ, который в духе времени дополняется акафистным повествованием.

²⁰¹ Сарабьянов, В.Д., Смирнова, Э.С. Указ. соч. С. 641.

²⁰² Сарабьянов, В.Д., Смирнова, Э.С. Указ. соч. С. 640.

²⁰³ Бусева-Давыдова, И.Л. Указ. соч. С. 308.

²⁰⁴ И.Л. Бусева-Давыдова обозначает икону-средник как «Похвалу Богоматери с Преломлением хлебов апостолом Петром», не упоминая о центральном образе Софии Премудрости Божией. – Бусева-Давыдова, И.Л. Указ. соч. С. 308 (С. 22 в отделе «Таблицы»).

Семантическая ясность «макариевского» замысла постепенно утрачивается в процессе эволюции композиции в течение XVII века. Так, в алтарной росписи церкви Ильи Пророка в г. Ярославле, выполненной в 1697 г. мастерами Федором Федоровым и Федором Игнатьевым с товарищами²⁰⁵, видно влияние украинской схемы в изображении св. Софии (Илл. 27). Восседающая на престоле св. София помещена в круглое золотистое сияние и окружена крылатыми св. Иоанном Богословом и св. Иоанном Предтечей. Второй ярус образует изображение Христа Пантократора, благословляющего обеими руками. С двух сторон от Него находятся два ангела Господня, парящих на облаках. Они не держат орудий страстей, хотя руки их покровены их верхней одеждой, что принято было делать только в случае, если ангелы несут Господу «какие либо эмблемы», напоминающие о Его крестных страданиях²⁰⁶. Т. о. Исчезновение этимасии из композиции св. Софии и замещение ее изображением Христа Пантократора не привело еще однозначно к утрате мотива страданий Христа: второстепенные иконографические детали по сопряженности признаков напоминают о содержании и смысле первоначальной композиции.

В верхнем регистре изображен Ветхий Денми, окруженный двумя группами ангелов: три справа и три слева. Нимб Ветхого Денми представляет собой два наложенных один на другой ромба. Руки ангелов не прикрыты, как это было традиционно в сценах обращения их ко Христу. Это дает основания подозревать, что художники видели в образе Ветхого Денми не Вторую ипостась Пресвятой Троицы, а Бога-Отца.

Наличие пророков со свитками в алтарной росписи церкви Ильи Пророка из Ярославля свидетельствует о сохранении давней традиции почитания и восхваления Пресвятой Девы Марии как Матери Воплотившегося Бога. Пророки с пророчествами о Марии напоминают нам о христологическом догмате Боговоплощения, т. о. концентрируют внимание на центральном (по композиции и смыслу домостроения Божия) изображении Христа в образе Премудрости Божией.

Изменение центрального изображения (утрата «правильного» Деисиса с Богородицей) затемняет смысл изображаемого: становится не совсем понятным, кто же изображен в образе Софии. Кроме того, во втором ярусе появляется изображение Христа Пантократора, которое как бы восполняет «утраченного» по ясности восприятия Христа из центрального сегмента. Отказ от изображения этимасии также приводит к потере ряда христологических ассоциаций (тема Страданий, смерти и суда, определенных на предвечном совете Пресвятой Троицы, София как Христос и как отражение премудрости Божией в Его устройении спасения мира, грядущий суд Божий). Изображение пророков восстанавливает ассоциативный ряд, восходящий к прославлению Богородицы и явленного через Нее миру Спасителя, добровольно принявшего на Себя страдания ради спасения человечества, и тем самым - первоначальный смысл композиции.

²⁰⁵ Брюсова, В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. Илл. 171.

²⁰⁶ Кондаков, Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1910. Репринт: М.: Паломникъ, 1999. С. 154-155.

Обрамляет композицию традиционный элемент сюжета «Похвалы» - изображения пророков, полуфигуры которых размещены в ветвях символического «древа пророков» и отделены от центрального сюжета изображением двух шестикрылатых серафимов.

Расширенный вариант иконографии «Премудрость созда себе дом» может пониматься в богородичном аспекте. Ключом к такой трактовке иконографического замысла служит фигура св. Косьмы Маюмского. Он изображается, как правило, в правом сегменте протягивающим свиток по направлению к царю Соломону, который тоже держит в руке свиток со словами его притчи. На свитке Косьмы Маюмского прочитываются слова тропаря из его канона на Великий Четверг, в котором Божья Матерь воспевается как дом Премудрости («Всеинная и подательная жизни, безмерная мудрость Божия созда храм себе от чистыя неискусомужныя матере: в храм бо телесно оболкийся, славно прославился Христос Бог наш»).

Подводя итоги первой части работы, следует отметить увеличение новых иконографических типов икон Христа, появившихся на основе нового отношения к литературному источнику, который формировал иконографический базис. Изменение в отношении к литературному источнику, а также к самой книге было характерно для русской культуры уже в XVI в. С одной стороны оно проявлялась в ослаблении ранее обязательных канонов, с другой – в усилении ее литературно-художественного выражения. Изменения в подходе к иконе и в ее трактовке были часто связаны с обращением к новым литературным источникам и введением их в иконографический оборот. Нередко определенное влияние на русскую иконопись указанного периода оказывали иконографические и литературные источники, не принадлежащие православному кругу и не закрепленные в византийско-русской традиции. Они требовали переосмысления в новом окружении и расширенных комментариев²⁰⁷.

²⁰⁷ Cp. Sulikowska-Gąska, A. Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. S.70.

Часть 2: Новые иконографические типы богородичных икон

В начале следует сказать несколько слов о расположении материала в главе. Группировка типов производилась не на основе иконографического подхода, т.е. особенностей местонахождения художественного материала на иконе, ее композиции, характерных жестов и положения изображаемых. Нас интересовала прежде всего идейно-богословская смысловая насыщенность икон, зачастую обусловленная литературным источником (или источниками) или заимствованным и развитым иконографическим прототипом, образующими иконографическое ядро. Т.е. за основу разбивки на главы бралась не иконографическая близость или время появления типа, а типологическое родство сюжетов, выходящее наружу только при анализе источников, как изобразительных, так и письменных. Исходя из этого принципа, мы разделили весь объем иконографического материала на три большие блока: 1) иконы, иллюстрирующие гимнографические (или шире вообще богослужебные) тексты, 2) иконы-«эпитеты», изображающие символические наименования Богородицы, 3) «нарративные» богородичные иконы (с житием, с акафистом, с чудесами и сложные аллегорические композиции). В XVI-XVII веках процесс создания новых иконографий часто идет по пути буквального иллюстрирования гимнографических сочинений, отдельных эпитетов или строк из служб и текстов, восходящих к Ветхому Завету. Появляются иконы Богоматери "Гора Нерукосечная", "Непроходимая Дверь", "Всех скорбящих Радость", "Вертоград Заключенный", "Богоматерь Неувядаемый Цвет".

Глава 1.: Богородичные иконы – иллюстрации литургических текстов

Использование гимнографических текстов в качестве источниковедческой базы для иконографии было характерно для византийских икон уже в XIII-XIV в. Расцвет этого вида иконографии приходится на XIV–XVI в. Иллюстрируются пространные поэтические циклы, посвященные Богородице, как Акафист Богородицы, так и отдельные песнопения, центральным образом которых является Божия Матерь, например стихира «Что Ти принесем, Христе» («Собор Богоматери» — фреска церкви Спасителя монастыря Жича (Сербия), XIII в.; фреска церкви Богородицы Перивлепты в Охриде, 1295; икона конца XIV — начала XV в., ГТГ). В русской иконописи на рубеже XV - XVI в. появляется тип «О Тебе радуется», в основе которого лежит задостойник литургии свт. Василия Великого «О Тебе радуется» (икона кон. XV в., ГТГ); фреска Рождественского собора Ферапонтова монастыря, 1502).

Время с середины XVI – XVII в. в России отмечено усложнением композиций: часто традиционные иконографические типы помещались в среднике, окруженном сценами акафиста или жития; отдельные песнопения иллюстрировались на иконах почти полностью. Примером последнего можно считать икону-иллюстрацию стиха «Достойно есть» из Успенского собора

Московского Кремля, композицию «Что Тя наречем» на богородичен первого часа (икона XVII в., ЦМиАР).

Хвалебные эпитеты применительно к Богородице появлялись сначала в богословско-апологетических писаниях и проповедях и отсюда они переходили в гимнографию. Эта схема характерна не только для раннехристианской эпохи. Так, К. Кр. Фельми в качестве примеров такого рода гимнографических заимствований называет Рождественский и Пасхальный каноны и Пасхальные стихиры, которые восходят (по крайней мере в их начальной части) к проповедям св. Григория Назианзина на Рождество и Пасху. Здесь следует также назвать Пасхальную гомилию Мелитона Сардийского, ставшую кондаком; а также проповеди св. Иоанна Златоуста²⁰⁸.

Прозрачность и текучесть границ между единичными риторическими богословскими текстами и устоявшимися, принятыми в канон богослужения, гимнографическими текстами имели долгую традицию. В XVI-XVII вв. поиск новых иконографических решений во многом пойдет именно по пути заимствования сюжетов из двух вышеназванных групп богословских текстов.

§ 1. Расширенный вариант иконографии „Достойно есть“

Исследователями не раз отмечалась особая роль почитания и воспевания Богородицы в православной литургической практике²⁰⁹. К. Хр. Фельми обратил внимание на архитектуру построения православного богослужения в связи с особым расположением в нем богородичных гимнов²¹⁰. Богородичны (некоторые из которых называются догматиками из-за обширного догматического содержания) непосредственно примыкают к песнопениям, которые поются в кульминационные моменты богослужения²¹¹. Неслучайно поэтому и обращение иконописцев к богатому гимнографическому материалу.

Гимн «Достойно есть»²¹² и богородичен «О Тебе радуется»²¹³, который поется во время совершения Литургии св. Василия Великого вместо «Достойно есть», являются результатом

208 Felmy, K.Ch. Die Gottesmutter in den Hymnen der Orthodoxen Kirche // Ostkirchliche Studien. 1996. S. 103.

209 Булгаков, Сергей. Купина Неопалимая. Опыт догматического истолкования некоторых черт в православном почитании Богоматери. Париж, 1925. С. 67.

210 Felmy, K.Ch. Die Gottesmutter in den Hymnen der Orthodoxen Kirche // Ostkirchliche Studien. Bd. 45. Würzburg: Augustinus-Verlag, 1996. S. 98-99.

211 На Всенощном бдении это богородичен на стихиры «Господи, воззвах к Тебе», которые образуют первую высшую точку; тропарь Богородице торжественно обозначает конец воскресной вечерни; в праздничной утрени богородичен примыкает к пению «Бог Господь и явися нам», - апогею утрени, - и к последующим за ним воскресному или праздничному тропарям. В каноне на утрени в каждой песни после славословия содержится богородичен. См. об этом также: Красовицкая, М.С. Литургика. М., 1999.

²¹² «Достойно есть яко воистину блажити Тя, Богородицу, Присноблаженную и Пренепорочную и Матерь Бога нашего, Честнейшую Херувим и славнейшую без сравнения Серафим, без истления Бога Слова рождшую, сущую Богородицу Тя величаем».

²¹³ «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, ангельский собор и человеческий род, Освященный Храм и Раю Словесный, Девственная похвало. из Неяже Бог воплотися и Младенец бысть, прежде век Сый Бог наш. Ложесна бо Твоя Престол сотвори. И чрево Твое пространнее небес содела. О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе».

позднейшей редакции. Так, они еще отсутствуют в древнейшей рукописи Литургии св. Василия Великого и св. Иоанна Златоуста – в кодексе Барберини 336²¹⁴.

Ирмос девятой песни утреничного канона поется в великие праздники как Задостойник. Вторая часть гимна «Достойно есть» начинается словами «Честнейшую Херувим». Это ирмос девятой песни канона в Великую Пятницу, автором которого считается св. Косьма Маюмский († после 743). Первая часть гимна была составлена около 980 г. на св. горе Афон. В Литургии св. Иоанна Златоуста гимн появляется не ранее XVI в.²¹⁵ Приблизительно в это же время возникает задостойник в Литургии св. Василия Великого «О Тебе радуется» - богородичен кафизмы воскресенья восьмого гласа²¹⁶. Это наиболее часто изображаемый гимнографический сюжет в богородичной иконографии²¹⁷.

Иконы с названием «Достойно есть» появляются еще в Византии и представляют собой изображение Богоматери в типе «Умиление». На Руси развивается сложная четырехчастная композиция, иллюстрирующая песнопение (Илл. 31)²¹⁸.

Известны и другие иконографические типы, изображающие песнь «Достойно есть». Это, прежде всего, пространный иконографический сюжет на тему данного песнопения с изображением молитвенного обращения к Богородице ангелов и чинов святых, который широко распространился в древнерусской храмовой стенописи XVII века. По своей иконографии он сближается с фресковым изображением «О Тебе радуется», помещавшимся обычно в те времена в алтаре храма. Божия Мать представляется в полный рост, держащей на руках Предвечного Младенца. Ее фигура окружена двойной или тройной мандорлой, символизирующей ангельский мир. Над Ней в облаках или так же, в мандорле, изображается Ветхий Денми или благословляющий Иисус Христос. По сторонам от Божией Матери представляются ангелы и святые разных чинов в иерархическом порядке. Вокруг центрального образа Богородицы обычно пишется сам текст молитвы «Достойно есть».

Иконография четырехчастной композиции соответствует тексту молитвы из Литургии св. Иоанна Златоуста. Первая часть иконы представляет Богородицу на троне, окруженную ангелами. По сторонам от Нее стоят творцы песнопений в Ее честь – Иоанн Дамаскин и Косьма Маюмский. Внизу расположены апостолы и пророки.

214 Felmy, K.Ch. Die Gottesmutter in den Hymnen der Orthodoxen Kirche // Ostkirchliche Studien, 1996. S. 100.

215 Успенский, Н.Д. Анафора: Опыт историко-литургического анализа // Богословские труды. Т. 13. М.: Издательство Московской Патриархии, 1975. С. 114.

216 Felmy, K.Ch. Die Gottesmutter in den Hymnen der Orthodoxen Kirche // Ostkirchliche Studien. 1996. S. 101.

217 Особенно много примеров приводит Н.В. Покровский. См.: Покровский, Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды седьмого археологического съезда в Ярославле 1887. Под ред. гр. Уваровой. М., 1890. С. 135-305, 266, 285, 289, 291, 292.

²¹⁸ «Достойно есть» 1550-1560 –е гг. 156x115. Музеи Московского Кремля, Успенский собор. Инв. № 5132 соб. // Smirnowa, E. Moskauer Ikonen des 14. bis 17. Jahrhunderts. Leningrad: Aurora-Kunstverl., 1989. S. 306-307. № 186.

Второе клеймо изображает «Присноблаженную и пренепорочную и Матерь Бога Нашего» Богородицу типа Воплощение (Знамение). Над ореолом помещены неизвестный отец Церкви и пророки Илия и Моисей. Появление их фигур в этом изображении вызывает ассоциации с иконографической схемой Преображения Господня. Кроме основного смысла Преображения в жизни и миссии Христовых, и кроме темы явленной славы Божьей, для понимания этого события также имеет огромное значение присутствие при этом Моисея и Илии²¹⁹. Илия с Моисеем – не только величайшие святые, пришедшие поклониться Сыну Божьему во славе, не только праведники, которым Бог открыл Себя, они оба представляют собой весь Ветхий Завет: Моисей – Закон, а Илия – Пророков. Христос же есть исполнение и Закона и Пророков (Мф 5:17). Они еще представляют всех живых и мертвых, ибо Моисей умер и известно, где он был погребен, а Илия был взят на небо живым, чтобы снова явиться и возвестить спасение Божье во Христе. Неслучайно поэтому, что в этом клейме Матерь Божия предстает в типе «Знамение» - самом богословски насыщенном, центральной темой которого было воплощение Сына Божьего в человеческом образе. Таким образом композиционно подчеркивается христоцентричность богородичного изображения. Внизу стоят монахи, еще ниже - Иоанн Дамаскин со свитком, на котором текст: «О Тебе радуется».

Третье клеймо обозначено словами гимна: «Честнейшую Херувим и славнейшую без сравнения серафим», определившими выбор представленных в клейме персонажей. Богородица представлена в рост с Младенцем на руках. Она окружена сиянием темно-синей славы, на которую наложена слава, состоящая из двух ромбов – красного и охристого. Вокруг Богоматери изображены бестелесные силы, внизу - архангелы. Характерно, что силы небесные помещены в разноцветные и равновеликие квадраты числом девять. Такое геометрическое, расчлененное построение фона не может не быть отражением идеи Псевдо-Дионисия Ареопагита о девяти чинах небесных сил.

Четвертая часть иконы посвящена изображению заключительных слов гимна: «Без истления Бога Слова Рождшая, сущую Богородицу Тя величаем». Свиток с этими словами держат святые отцы. Богоматерь восседает на троне с Богомладенцем на руках, окруженная тремя концентрическими кругами красной славы, сгущающейся к середине. В синей славе вокруг Богородицы двенадцать гимнографов и царь Давид славословят Пречистую Матерь Бога. В нижнем сегменте стоят с молитвенно воздетыми руками преподобные.

Подобная иконографическая схема известна уже на рубеже XV-XVI вв. (икона из РМ инв. № 1182), получает однако особое распространение во второй половине XVI в.²²⁰. Иконы «Достоинство есть» упоминаются в Описях Успенского собора Московского Кремля²²¹. Сходная реплика

²¹⁹ Многие из песнопений праздника Преображения Господня ссылаются на этих великих пророков ВЗ, как и три ветхозаветных отрывка, читаемые на Вечерне, которые говорят об откровениях им Божией славы.

²²⁰ Smirnowa, E. Op. cit. S. 307.

²²¹ Ibidem. S. 309, 679.

существует в Третьяковской галерее²²². Описанная нами икона происходит из местного ряда иконостаса Преображенского собора Соловецкого монастыря. В описи монастыря за 1549 г. она еще не упоминается. В первый раз замечена в описи 1570 г.²²³ Судя по стилю, икона выполнена скорее не северными, а московскими иконными мастерами.

Стройное композиционное построение образа, отражающее структуру литературного источника; соединение в одном произведении ранее известных структурных элементов и целых иконографических схем («О Тебе радуется», «Похвала Богородицы»), вызывающих ряд определенных ассоциаций у зрителя – все это свидетельствует о новом подходе к иконописному изображению. Икона середины – второй половины XVI в. не просто являет собой образ-отражение Первообраза; она стремится описать Божественное, используя знаки изобразительного языка.

Различие между описуемым и изображаемым было проведено в христианской эстетике и догматике в эпоху иконоборческих споров. Описуемость для защитников иконопочитания является онтологической характеристикой. Понятие описуемого заведомо шире понятия изобразимого: не все описуемое можно изобразить²²⁴.

Пытаясь изобразить описуемое, иконописец второй половины XVI в. прибегает к дробной композиции. Образ состоит из частей, целью которых было показать протяженность во времени или в полотне повествования. Стремясь к полноте раскрытия богословского смысла гимна, изображение становится рассказом. В этой связи уместно также вспомнить и «Четырехчастную икону» из Благовещенского собора Московского Кремля, и иконописные образы, представляющие взору сюжет Великого Входа («Иже херувимы», «Да молчит всякая плоть человека»), другие композиции, имеющие в основе литургические гимны («Единородный Сыне», «Хвалите Господа с небес»)²²⁵. Подобное «разворачивание» повествования, поставление его в композиционный и смысловой центр появляется только со второй половины XVI в. Единственная икона, *рассказывающая* о чудесной победе новгородцев («Битва новгородцев с суздальцами»), только подтверждает это наблюдение²²⁶.

²²² Антонова, В.И., Мнёва, Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 2. № 692, илл.96.

²²³ Скопин, В.В., Щенникова, Л.А. Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря. М., 1982. С.22.

²²⁴ Buřkov, V. Die ästhetischen Anschauungen des Patriarchen Nikephoros // Byzantinoslavica. Prague, 1989. Bd. 50. S. 181-182.

²²⁵ Myslivec, J. Liturgické hymny jako náměty ruských ikon // Byzantinoslavica. R. 3. Praha: v generální komisi firmy „Orbis“, Praha XII. Tiskem státní tiskárny v Praze. 1931. S. 492. Tab. 1, 9, 10.

²²⁶ «Чудо от иконы Знамение» (Битва новгородцев с суздальцами). 1460-е гг. 166,3x120,8 см. Новгородский музей. Инв. № 2184 // Новгородская икона XII – XVII веков. Л.: Аврора, 1983. № 104.

§ 2. „Что Тя наречем“

Еще одним примером гимнографической иллюстрации является единственная в своем роде икона середины XVII в. «Что Тя наречем» (Илл. 32)²²⁷.

На иконе изображается богородичен первого часа: «Что Тя наречем, о Благодатная? Небо, яко возсияла еси солнце правды. Рай, яко прозябла еси цвет нетления. Деву, яко пребыла еси нетленна. Чистую Матерь, яко имела еси на святых Твоих объятиях Сына, всех Бога. Того моли спастися душам нашим». Композиция иконы отличается кристальной ясностью и завораживающей симметрией. Изображение складывается из шести сфер, образующих крест, у которого предстоят припадающие и славословящие чины святости. Этим икона приближается к типу «О Тебе радуется». Начальные строки заглавного песнопения размещены на поле сверху.

Стихи богородична находят на иконе поступенчатое композиционное выражение. В верхнем сегменте образа, на фоне небесного свода с изображениями солнца и луны, Богородица прославляется как Небо, подчеркивается Ее интеллигильное существо. Она восседает на престоле во славе, Ей предстоят св. архангел Гавриил – посланник Божий в день Благовещения, и св. Иоанн Предтеча – провозвестник миру Божественного пришествия. Неслучайно, что Божья Матерь изображена здесь в типе «Знамение» с Предсуществующим Младенцем. Мотив приснобытия еще сильнее подчеркнут изображением в верхней полусфере Ветхого Денми, благословляющего обеими руками, со служащими Ему силами небесными.

Центральная часть иконы посвящена изображению Рая с коленопреклоненными Адамом и Евой, благоразумным разбойником и св. Иоанном Предтечей. Перед Богородицей стоит благословляющий в обе стороны Иисус Христос – райский «Цвет нетления». В центральной малой сфере, как бы вписанной или наложенной на райский «пейзаж», изображена Пресвятая Дева Мария на престоле с молитвенно воздетыми руками, как это характерно для изображений Богородицы типа Оранты. По обе стороны от престола Ей предстоят два ангела. Голова Богоматери склонена влево и взор Ее указывает на Являемого через Нее миру Спасителя. Христос опирается на башню-врата, с одной стороны символизирующими приснодевство Марии²²⁸, с другой - указующими на экклесиологический аспект в трактовке образа Богородицы. Богоматерь, стоящая словно на солее

²²⁷ «Что Тя наречем». Сер. XVII в. 133x99 см. ЦМиАР. Инв. КП 4444. Происходит из собора Спасского монастыря в г. Муроме. До 1964 года находилась в МИХМ (инв. ММ-20377) // София Премудрость Божия. Каталог выставки русской иконописи XIII-XIX веков в ГТГ. М.: Радуница, 2000. Кат. № 129. С. 346-347; Сухова О. А. Древности Муромского Спасского монастыря // «Уваровские чтения III. Русский православный монастырь как явление культуры: история и современность». Материалы научной конференции, посвященной 900-летию Муромского Спасо-Преображенского монастыря. Муром, 2001. С. 29-30. № 3.

²²⁸ Вспомним врата из пророчества Иезекииля (Иез 44:1-2), который наряду с другими богородичными ветхозаветными атрибутами сопровождает изображение Богоматери на иконах типа «Похвала Богоматери», и киот из Псалтири (Пс 131: 8) с образом Христа, который можно встретить в руках Богородицы на иконах типа русской «Неопалимой Купины». См. также: Charkiewicz, Jarosław. *Tobą raduje się całe stworzenie. Ikonografia Matki Bożej w prawosławiu*. Warszawa: Metropolia Prawosławna, Warszawa, 2007.

перед алтарем, представлена здесь как дверь царских врат, ведущая в святая святых храма, дверь в рай.

Две фланкирующие центральное изображение сферы посвящены сюжетам земной жизни Христа и Богородицы – Рождеству и поклонению волхвов. В них Богородица прославляется как Приснодева (в сцене Рождества этот мотив усилен фигурой пророка Иезекииля с «вратами затворенными» в руке) и Матерь Бога (в сцене поклонения волхвов).

Муромский художник использовал уже известные иконографические типы и при соединении их в одно целое создал вдохновенный образ-песнь, прославляющий Пречистую Деву и подчеркивающий Ее особое место в деле Божественного Домостроительства. На иконе «Что Тя наречем» идея христоцентричности богородичного поклонения, характерная для православной гимнографии и иконографии, выражена с большой образностью и наглядностью²²⁹. Дева Мария почитается не обособленно, «не из-за Ее превосходных личных добродетелей и святости, но из-за Ее роли в Истории Спасения, в тесной и неразрывной связи с домостроительством Отца через Его - и Ее – Сына»²³⁰.

Глава 2: Богородичные иконы-«эпитеты»

Отдельную группу иконографических типов, возникших во второй половине XVI-XVII вв. представляют сюжеты, возникшие на основе символических наименований Пресвятой Девы. «Литературные» источники для этих типов по их происхождению можно разделить на две группы: это символические эпитеты, заимствованные из пророчеств Ветхого Завета («Купина Неопалимая», «Гора Нерукосечная»), а также эпитеты, берущие свое начало в церковной гимнографии («Звезда Пресветлая», «Неувядаемый цвет», «Всех скорбящих радость»). Отдельную группу образуют иконографические типы и варианты, в основе которых лежит гомилетическое наследие Православной Церкви («Вертоград Заключенный», «Нечаянная Радость»).

Толчком для иллюстрации богослужебных текстов с богородичными эпитетами стали гимнографические наименования Богородицы. Эта традиция продолжала свое развитие и в XIX в. Вспомним сюжет иконы «Честнейшая херувим и Славнейшая без сравнения серафим»²³¹.

§ 1. Богородичные эпитеты ветхозаветного происхождения

На сложение богородичной иконографии огромное влияние оказали тексты Ветхого Завета, вернее, та «богословская традиция, которая видела в Ветхом Завете прообразы Нового Завета. Так, например, образ Богородицы зеркален образу Евы в Библии: как через женщину вошел грех, а с ним

²²⁹ Об особенностях византийского прославления Богородицы и отличиях западной традиции см. статью: Роберт Ф. (Тафт), архимандрит. «Что Тя наречем»? Литургическое почитание Пресвятой Девы Марии в византийской традиции. [Электронный ресурс]: Киевская Русь. Для тех, кто хочет верить разумно. URL: <http://www.kiev-orthodox.org/site/worship/1435/> (10.03.2010).

²³⁰ Там же.

²³¹ Bentechev, I. Handbuch der Muttergottesikonen Russlands. Bonn, 1985. S. 222. № 91.

смерть, так и через женщину входит в мир спасение, рождается Спаситель»²³². На библейских реминисценциях построена поэтика Акафиста Богородицы. Такие прообразы Богородицы, как Гора Нерукосечная, Купина Неопалимая, Лествица Иакова, прочно вошли в церковный обиход.

„Неопалимая Купина“

Иконы данного типа составлены на основе важнейших ветхозаветных прообразов воплощения Христа. В основе иконографии «Неопалимой Купины» лежит ветхозаветное событие – явление Бога Моисею в образе Неопалимой Купины (Исх 3:2-4). В христианской литературе эта тема получает широкое развитие. В новозаветной традиции образ купины воспринимался как пророчество о Богородице, «неопалимо» вместившей в себя огненное естество Бога Сына и родившей миру Богочеловека Иисуса Христа. Эта идея развивается в многочисленных богослужебных песнопениях, в том числе в Акафистах Богородицы. Литургические тексты, повествующие о горящем и несгорающем кустарнике, трактуют его как прообраз Богородицы. Свв. Григорий Нисский и Ефрем Сирий одними из первых сравнивали Пресвятую Богородицу с Неопалимой Купиной (в «Слове на Преображение Господне»)²³³. Святые отцы видели в явлении Неопалимой Купины Моисею прообраз Богородицы, родившей для спасения человечества Бога-Слова и сохранившей Свое приснодевство²³⁴.

В центре иконы располагается изображение Богородицы с Младенцем (тип «Одигитрия»), которая, как правило, держит в своих руках ряд символических атрибутов, связанных с ветхозаветными пророчествами: гору из пророчества Даниила, лестницу Иакова, врата Иезекииля и т. п. (Илл. 33) Это изображение заключено в восьмиконечную звезду, образованную двумя четырехугольниками-ромбами — зеленым и красным (цвет Купины и цвет обьявшего ее пламени). Лучи звезды соединяются двухлепестковыми сегментами. Вокруг, в свою очередь, располагаются изображения четырех ветхозаветных сюжетов: Моисей перед Купиной (Исх 3:1-8), Лествица Иакова (Быт 28:12-22), «Видение Иезекиилю затворенных врат» (Иез 44:1-3) и Древо Иессеево - композиция, связанная с пророчеством Исая: «И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произойдет от корня его; и почиет на нем дух Господень, дух премудрости и разума...» (Ис 11: 1-3). Другая тема иконы — служение ангелов Богородице и поклонение небесных сил чудесному рождению Бога от Девы. Их изображения располагаются в лучах восьмиконечной звезды; среди них — ангелы и архангелы как олицетворения стихий, известные из Толковой Палеи, книги Еноха и других апокрифических сочинений²³⁵. В лучах красного ромба изображены символы евангелистов.

²³² Языкова. Богословие иконы. Электронное издание ФДО ПСТГУ С. 62.

²³³ Felmy, K.Ch. Die Gottesmutter in den Hymnen der Orthodoxen Kirche // Ostkirchliche Studien. Bd. 45. 1996. S. 107, 108.

²³⁴ Кирилл Александрийский, свт. Глафира или толкования избранных мест из книги «Исход». Сочинения. Т. 5 // ТСО. Т. 54. М., 1855. С. 37; Феодорит Киррский, св. Комментарий к книге «Исход». Сочинения. Ч. 1 // ТСО. Т. 26. М., 1855. С. 105.

²³⁵ Иконографический тип «Неопалимой купины» без звезды появляется в России с 1390 г. В строгановском иконописном подлиннике есть упоминание об этой иконе на камне, на котором Моисей узрел несгорающий куст. По

Иконографический тип «Неопалимой Купины» с восьмиконечной звездой - явление русской иконописи второй половины XVI в.²³⁶. Немецкий богослов К.Хр. Фельми в качестве иконографических источников русского варианта «Неопалимой Купины» назвал четырехчастную икону «Достойно есть»²³⁷, где в третьем поле представлена Богоматерь в восьмиконечной звезде, напоминающей розу.

Профессор К.Хр. Фельми обратил внимание на то, что идея христоцентричности любого богородичного изображения на иконах этого типа выражена с наибольшей наглядностью. Это показывает неоднократное изображение Христа в иконографическом типе Неопалимая Купина. «Каждая икона Богоматери с Младенцем-Христом может быть названа иконой пришествия Христа во плоти»²³⁸.

На иконе из храма свт. Николая в Хамовниках в Москве подчеркнут сотериологический характер изображения Богородицы. Надпись на этой иконе, использующая строфу из акафиста Пресвятой Богородице перед иконой Ее «Неопалимая Купина», гласит: «Радуйся Благодатная Купино неопалимая, огненного запаления нас избавляющая». Богоматерь предстает как Спасительница от геенны огненной.

Примирение Бога с миром, непорочность Богоматери и Ее заступничество за человеческий род перед лицом адского огня - это богословские аспекты трактовки образа Неопалимой Купины. Народное восприятие этого мотива обусловлено также и представлением о сверхестественном подчинении природных сил Пресвятой Деве²³⁹.

Русский иконографический тип «Неопалимой Купины» относится к числу символических изображений Богородицы. В нем видно стремление русского иконописца передать Тайны Домостроительства Божия языком художественных символов.

сообщению составителей подлинника каменная икона хранилась в ларце над северными дверями Успенского собора, до наших дней она, однако, не дошла. Скорее всего можно предположить, что аналогия между византийской каменной иконой и традиционными русскими состояла лишь в названии и теме, а не в способе иконографической передачи. - Afanasjew, A. Die Ikone der Gottesmutter „Unverbrennbarer Dornbusch“. Zum 300. Jahrestag ihrer Verehrung // Stimme der Orthodoxie. Berlin. 1982. 12. S. 14-15. Протоиерей Извеков, который последним описывал каменную икону, назвал ее Богоматерью «Знамением» - Извеков, Н. Московский кафедральный собор Благовещения. М., 1911. Архимандрит Амфилохий опровергает мнения исследователей, которые этот тип считали принадлежащим к синайской школе. Он пишет, что на Синае обычно изображают Богоматерь «Знамение» внутри несгорающего куста. - Архимандрит Амфилохий. Описание иконы «Неопалимая Купина» по рисункам, сделанным с иконы из церкви Неопалимой купины в Новодевичьем монастыре. М., б.г. С. 15. Цит. по: Afanasjew, A. Op. cit. Л. Воронцова также подтверждает это предположение архимандрита Амфилохия. Она указывает на русское происхождение этого типа и относит его появление к XVI в. - Воронцова, Л. Иконы Богородицы «Неопалимая Купина» // ЖМНП. № 3. 1904. С. 88.

236 Sommer, K. Ikonen. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979. S. 120; Felmy, K. Ch. Dornbusch, in dem Gottes Feuer brennt. Interpretation zum theologischen Verständnis eines Ikonen-Typs der Gottesgebälerin // Stimme der Orthodoxie. Berlin, 1989. № 3. S. 32-35.

237 Антонова, В.И., Мнёва, Н.Е. Каталог... Т. 2. С. 259. № 692. Илл. 96.

238 Felmy, K.Ch. Dornbusch... S. 32.

239 Afanasjew, A. Op. cit. S. 11.

„Гора Нерукосечная“

Этот символический тип изображения Богоматери основан на ветхозаветном пророчестве Даниила (истолкование сна Навуходоносора о камне, Дан 2:34-35), предрекающем воплощение Сына Божия²⁴⁰. Иконографический базис «Горы Нерукосечной» составляет изображение Одигитрии на престоле. Богоматерь держит в своих руках гору и отвалившийся от нее камень, давшие название типу. В изводах типа «Горы Нерукосечной» встречаются и другие богородичные ветхозаветные атрибуты: чаще всего Лествица Иакова, Неопалимая Купина, ковчег и скиния Завета. Тип известен с конца XV века²⁴¹.

Иконы подобного содержания встречаются крайне редко. Наиболее известный вариант иконографии представляет икона Божией Матери "Гора Нерукосечная" Московской школы, датируемая 1560-ми гг. Она происходит из местного ряда иконостаса Преображенского собора Соловецкого монастыря и хранится сейчас в Музее-заповеднике "Коломенское" (Илл. 34)²⁴². По описи 1570 г. она именовалась как "Богоматерь Одигитрия на престоле" и почиталась в монастыре чудотворной. Иконы данного иконографического типа есть в Ярославле (середины XVII в. из церкви Ильи Пророка), а также в собрании Государственной Третьяковской галереи: одна из них – московской иконописной школы, другая – из макарьевской мастерской, обе датируются серединой XVI в.

Гора и камень символизируют не только таинство Боговоплощения. Они имеют также и экклесиологическую трактовку: из ветхозаветной Церкви возникает новозаветная, от горы откололся камень и сам сделался «Великою горою» (Дан 2:35).

В художественном плане эта идея воплощается через изображение преувеличенно большой фигуры Богоматери с вытянутыми массивными пропорциями. Кроме того, мафорий Богородицы покрыт «дымчатым» волнообразным орнаментом, напоминающим облачную рябь. Создается впечатление, что Божья Матерь, как огромная гора, окутана облаками.

На некоторых иконах, в том числе и на образе из Соловецкого монастыря, изображена радуга, идущая от Богомладенца к земле. Эта символическая деталь, ветхозаветная реминисценция, указывает на Новый Завет, осуществленный Христом.

Для икон этого символического типа характерен поэтический подход иконописцев к ветхозаветному наследию; художественное решение образов опирается на богословски выверенную

²⁴⁰ “Ты видел его, доколе камень не оторвался от горы без содействия рук, ударил в истукана, в железные и глиняные ноги его, и разбил их. Тогда все вместе раздробилось: железо, глина, медь, серебро и золото сделались как прах на летних гумнах, и ветер унес их, и следа не осталось от них; и камень, разбивший истукана, сделался великою горою и наполнил всю землю”.

²⁴¹ Икона, датированная XV в., опубликована в книге: Спаси и сохрани: Альбом. Авт.-сост. Баранова, Г.К., Спирина, Л.М. М.: Панорама, 1993, а также на электронном ресурсе: http://www.ikona.ru/bm_gora_sp.html (12.02.2010). Однако, проработка деталей мафория и распущенные волосы Богоматери дают основания предположить, что эта икона могла возникнуть в XVII в.

²⁴² Богоматерь Гора Нерукосечная // Sirota, I.B. Die Ikonographie der Gottesmutter in der Russischen Orthodoxen Kirche. Versuch einer Systematisierung. Würzburg, 1992. S. 276.

и укорененную в Предании интерпретацию богородичных эпитетов, развившихся из ветхозаветных пророчеств.

„Вертоград Заключенный“

Известна только одна русская икона данного иконографического типа (Илл. 35). Это произведение одного из известнейших иконописцев Оружейной палаты второй половины XVII в. – Ерофеева Никиты Ивановича Павловца (уп. 1659, † 1677)²⁴³. Эта икона датируется приблизительно 1670 г. Сейчас она находится в Государственной Третьяковской галерее²⁴⁴.

Литературной основой иконографического типа послужили библейский эпитет-аллегория, заимствованный, однако, не из пророческих текстов, а из Песни песней: «Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник: рассадники твои — сад с гранатовыми яблоками, с превосходными плодами, киперы с нардами, нард и шафран, аир и корица со всякими благовонными деревьями, мирра и алой со всякими лучшими ароматами» (Песн 4: 12-15).

Обращение к библейским текстам, богатым тропами и дающим благодатную почву для дальнейшего поэтического творчества, было характерно для эпохи русского барокко XVII в. Так, полисемантический образ "вертограда" встречаем в текстах проповедника, игумена Киево-Николаевского Пустынного монастыря Антония Радивиловского²⁴⁵, употреблявшего его в устойчивом значении атрибута Богородицы, Которая "на земли была... Вертоградом ради ненарушенного девства". Перу А. Радивиловского принадлежит знаковый для второй половины XVII в. сборник проповедей «Огородок» (или «Сад Марии Богородицы»), первое издание которого было осуществлено в Киеве в типографии Киево-Печерской Лавры в 1676 г. Титульный лист "Огородка" представляет гравюру и тексты, определяющие наиболее общую линию книги. Первая же строфа при образе Богоматери "Знамение", осеняющем всю композицию титульного листа, взята из Песни песней: "Гряди юже и повеи в вертограде моем" (Песн 4:16); вокруг образа: "Вертоград заключен" (Песн 4: 12). Смысл гравюры с титульного листа разъясняется в тексте через

²⁴³ О нем см.: Ковтырева Л. В. Никита Павловец — иконописец Оружейной палаты // Искусство христианского мира. М., 2004. Вып. 8. С. 283-290; Словарь русских иконописцев XI-XVII вв. / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2003. С. 219-222.

²⁴⁴ «Вертоград Заключенный». Никита Павловец. К. XVII в. 32,5x28,5 см. ГТГ. Инв. 28699 // Свириной А.Н. Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской Галереи. М., 1958. Илл. 65; Антонова В.И., Мнѣва Н.Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в.в. М., 1963. Т. 2. № 892. С. 391-392; Onasch K. Altrussische Ikonen. Berlin: Union Verlag, 1977. Taf. 46; ПЭ. Т. 8. М.: Церковно-научный центр Православная Энциклопедия, 2004. С. 19-20.

²⁴⁵ Антоний Радивиловский сочинил две книги на русско-польском языке: 1) Огородок Марии Богородицы, или Поучения на праздничные Богородичные дни и Святых, напечатана в листе 1676 г. в Киеве, а издана Иннокентием Гизелем; 2) Венец Христов, с проповедей недельных, аки с цветов рожаных, на украшение Православно-кафолической Святой Восточной Церкви исплетенный, или казанья недельный на венец всего лета из Письма Святого и из разных Учителей по пользу душевную собранный, напечатана в Киеве 1688 г. в листе. † 1688 г. [Электронный ресурс]: Биография.ру. Биографическая энциклопедия. URL: http://www.biografija.ru/show_bio.aspx?id=4344 (31.03.2010).

многократное обращение к образам цветов, цветника, деревьев, сада в ряду собранных здесь проповедей. «Каждая проповедь в "Огородке" должна была явиться ярким цветком в насажденном проповедником цветнике - книге, посвященной Богородице»²⁴⁶.

На сложение иконографии «Вертограда Заключенного» решающее влияние оказали западноевропейские образцы, в частности композиции под названием *hortus conclusus*²⁴⁷. На схоластическом Западе было распространено литературное толкование образа невесты и образа сада в мариологическом аспекте. «На основе этих представлений складывались латинские аллегории сада, встречающиеся в XIII-XIV вв. преимущественно в проповедях на праздники, связанные с почитанием Девы Марии»²⁴⁸.

Современная исследовательница, подробно занимавшаяся изучением иконографии «Вертограда Заключенного», С. Липатова указала на существование в западноевропейской средневековой живописи двух вариантов изображения Богородицы в саду: либо в беседке из роз, где также прослеживается семантика огороженности, замкнутости; либо в саду, обнесенном стеной или изгородью. Именно второй вариант, появляющийся на миниатюре из сборника песнопений братии монастыря Пюи-ле-Шан из Амьена 1517 г., можно считать иконографическим прототипом образа, созданного Никитой Павловцем²⁴⁹. На миниатюре Богоматерь представлена стоящей посреди прямоугольного сада с регулярной планировкой, обнесенного невысокой, по сравнению с самой фигурой Марии, оградой, окруженной деревьями. Голова Богоматери чуть наклонена вправо, на руках у Нее — Богомладенец. Эти элементы появляются и на русской иконе. Богоматерь представлена в рост стоящей в саду с Богомладенцем на руке. Она облачена в царственные одежды из тяжелой парчи с золотым флоральным орнаментом. Два парящих ангела держат на Ее голове корону.

Изображение райского сада дано в аксиометрической перспективе. Он обнесен невысокой золотой балюстрадой; внутри него посажены регулярными рядами различные травы и цветы, в основном — тюльпаны и гвоздики. Эти же цветы стоят в вазах по углам ограды и у водоема. «В показе рая передается не столько впечатление художника от реально существовавших на Руси царских и боярских регулярных садов того времени, сколько представление о благоустроенности, ухоженности и упорядоченности райского сада, отгороженного на иконе от «дикого» холмистого пейзажа. Строго регулярная планировка райского сада являлась одним из многочисленных свойств,

²⁴⁶ Звездина, Ю.Н. Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретации. [Электронный ресурс]: Иконописная мастерская «Ковчег». URL: <http://www.iconkovcheg.ru/articles/143> (01.04.2010).

²⁴⁷ Lechner, G.M. Marienverehrung und Bildende Kunst. Das Marienbild des Ostens // Handbuch der Marienkunde. Hg. von W. Beinert und H. Petri. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1984. S. 574.

²⁴⁸ Бондарко Н. А. Сад, рай, текст: Аллегория сада в немецкой религиозной литературе позднего Средневековья // Simposium. Вып. 31. Образ рая: от мифа к утопии. СПб., 2003. С.17. Цит. по: Липатова, С. «Вертоград Заключенный» Никиты Павловца. [Электронный ресурс]: Интернет-журнал Сретенского монастыря. URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/615.htm> Дата публикации: 22.11.2006. (11.03.2010).

²⁴⁹ Там же.

приписываемых раю, и особо подчеркивалась, например, в видении блаженного Андрея Юродивого (Четы Миней, 2 октября), где говорится: «Прекрасные эти сады стояли там рядами, как стоит полк против полка»²⁵⁰.

В исследовательской литературе уже указывалось на особую роль и смысл изображения реки-водоема и открытой четвертой стены ограждения, с помощью которых складывался образ Богородицы как двери в рай²⁵¹. Хотя в гимнографии этот мотив был известен (ср. «Радуйся, райских дверей отвержение» из Великого Акафиста), в иконографической плоскости это было новое художественное осмысление традиционного образа Богоматери, символизирующей всю Церковь.

Икона «Заключенный Вертоград» Никиты Павловца построена на аллегорических приемах западноевропейской схоластической школы. Одной из особенностей и характерных черт средневековой "школьной" методологии были постоянные усилия преподавателей и учащихся мыслить и излагать свои мысли в наиболее ясной, точной и строгой форме. Хотя схоласты и провозглашали превосходство веры над разумом, они пытались сложные, комплексные богословские понятие изложить на доступном языке. Поэтому значительное место отводилось аллегории. Образ «Заключенного Вертограда», однако, удачно вписался в культурно-богословский контекст эпохи XVII в., впитав всю гамму новых мотивов (цветы, врата рая, река-водоем). Как самостоятельный этот сюжет не получил дальнейшего широкого развития, но отдельные реплики этой иконографии встречаем в качестве частей икон. Так, на иконе Богоматери Ильинской Черниговской, в 1696 году поднесенной черниговским игуменом Лаврентием Крщоновичем (Крисоновичем) с братией Петру I в память Азовской победы, центральный верхний картуш изображает «Вертоград Заключенный»²⁵².

Семантика иконографического типа «Вертоград Заключенный» тесно связана с образной линией икон «Неувядаемый Цвет». Эти образы связывает не только растительная символика в иконографии. Их родство прослеживается также и в том, что библейские и гимнографические образы, давшие название иконным композициям, были органично абсорбированы и находились в широком хождении в гомилетических трудах писателей XVII в. Эти эпитеты были не просто усвоены литературной традицией русского барокко; их содержание было расширено, а область «применения», как видим, выходила далеко за литературные рамки.

²⁵⁰ Ад и рай: Святоотеческое учение об аде и рае / Сост. Л. Денисов. М., 2003. С. 51. Цит. по: Липатова, С. Указ. соч. Ю.Г. Малков также писал об особом отношении иконописцев к изображаемому земному миру, внешняя красота и устроенность которого отражала небесный порядок. См.: Малков, Ю. Г. Живопись // Очерки русской культуры XVII века. Ч. 2. Духовная культура. Под ред. А.В. Арциховского. М.: Издательство МГУ, 1979. С. 208-238.

²⁵¹ «Богоматерь, стоящая словно на солее перед алтарем, представлена здесь как дверь царских врат, ведущая в святая святых храма, дверь в рай» - Липатова, С. Указ. соч.

²⁵² Подробнее об этой иконе см.: Звездина, Ю.Н. Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретации. [Электронный ресурс]: Иконописная мастерская «Ковчег». URL: <http://www.iconkovcheg.ru/articles/143> (1.04.2010).

§ 2. Богородичные эпитеты гимнографического происхождения

„Неувядаемый цвет“

Отправной точкой для литературной основы иконографии "Богоматерь Неувядаемый Цвет" (Илл. 36) был "Канон благодарный" Иосифа Песнописца. Он входил в состав Постной Триоди, Канонников, Правильников и Акафистников и был издавна и широко известен. Но, несмотря на это, композиция, восходящая к нему, возникла только в конце XVII века, когда «иконографическое творчество в православном регионе было чрезвычайно интенсивным и нередко находилось под определенным воздействием западной культуры»²⁵³. Из первой песни канона Иосифа Песнописца, прерывающего после седьмого кондака Великий Акафист, был заимствован богородичный эпитет, определивший идею иконографии: «Цвете Неувядаемый, радуйся Едина прозябшая, яблоко благовонное, радуйся Рождшая Благоухание единого Царя, радуйся Неискусобрачная, мирови спасение»²⁵⁴. В этой песне к Богородице применено выражение «Неувядаемая роза», которое на славянский язык было переведено как «Неувядаемый цвет». На иконах этого типа Богоматерь представлена с лилией в руке. Только в иконографическом типе «Неопалимой купины» проявляется мотив розы, пришедший на Русь, очевидно, с Запада, где он был наряду с цветком лилии распространенным атрибутом Богородицы²⁵⁵. Правда, греческий исследователь этого иконографического типа - Д. Паллас – считал, что эпитет «Неувядаемый Цвет» в каноне относится ко Христу, а не к Богородице²⁵⁶. Наименование Христа «цветом» - довольно частый риторический прием в византийской гимнографии. Так, в четвертой песни канона Рождества Христова читаем следующие строки, относящиеся ко Христу: «Жезл из корене Иессеова, и цвет от него Христе, от Девы прозябл еси, из горы хвальный, приосененныя чащи, пришел еси воплощя от неискусомужныя невестественный и Боже: слава силе Твоей Господи» (Глас 1. Песнь 4. Ирмос 3). В этом контексте становится понятным сочетание на иконах украинского круга ветхозаветных богородичных эпитетов (в виде атрибутов в руках пророков²⁵⁷), часто встречающихся в Акафисте, и

²⁵³ Тарасенко, Л.П. Иконы Богоматери «Неувядаемый цвет» в России. [Электронный ресурс]: Храм иконы Богоматери «Неувядаемый цвет» в Рублево. URL: <http://neuvyadaemy-tsvet.orthodoxy.ru/history.html> (12.03.2010)

²⁵⁴ Служба Субботы Акафиста. Канон Иосифа Песнописца. Песнь 1. Тропарь 3.

²⁵⁵ Felmy, K.Ch. Dornbusch, in dem Gottes Feuer brennt. Interpretation zum theologischen Verständnis eines Ikonen-Typs der Gottesgebälerin // Stimme der Orthodoxie. Berlin, 1989. № 3. S. 32.

²⁵⁶ В качестве самых ранних изображений "Богоматери Неувядаемый Цвет" греческий автор привел гравюру, исполненную в западном стиле, в венецианском издании Библии, называемой Новой Сокровищницей (1612 г., греч.), в которой Богоматерь с Младенцем стоит на месяце, из головы Христа растут розы. Соединение западных элементов с темой Акафиста, по мнению этого автора, и дало новую иконографию, которая является продуктом иконографического творчества поствизантийской эпохи. – Цит. по: Тарасенко, Л.П. Указ. соч. Стоит, однако, отметить, что общими между описываемым русским иконографическим типом и венецианской гравюрой являются только флоральные мотивы. Поэтому вряд ли можно усматривать в этих изображениях генетическую преемственность.

²⁵⁷ Пророки, воздавая хвалу восседающей на престоле Марии, протягивают Ей свитки с текстами своих пророчеств, при этом рядом с каждым из них изображены прообразовательные символы Марии: закрытые врата, скрижали Завета, лестница, цветущий жезл, руно, горящая купина, ковчег, клеши, звезда и гора.

флорального мотива – цветка лилии в руках Богоматери²⁵⁸. Возможно, в иконографическом плане тип «Неувядаемый цвет» развился именно из икон ряда «Похвала Богоматери», на которых Она держит цветок. Этот тип (Похвала Богородицы с цветком) появляется в западных областях Украины в конце XVI в. (Илл. 37, 38). Позднее связь акафистной тематики и «Похвалы Богоматери» в украинской церковной живописи прослеживается с еще большей силой. Нередко образ «Похвалы Богоматери» помещался в среднике иконы и окружался клеймами, иллюстрирующими «Акафист» Богородице. В украинских изданиях Постной Триоди XVII в. служба Акафисту сопровождалась гравюрой «Похвала Богоматери», в которой вокруг образа Богоматери типа «Умиление» изображались пророки со свитками и символами (Постная Триодь. Львов, 25.X.1689).

Л.П. Тарасенко склонна относить к типу «Неувядаемый цвет» богородичные иконы с одной общей обязательной деталью – с «цветами, которые помещены в вазонах или сплетены в гирлянды, украшают процветшие жезлы или являются постаментом, на котором изображены Христос и Богоматерь». Поэтому неудивительно, что автор в качестве наиболее раннего образца такого рода икон называет изображение св. Анны с Марией-ребенком, у Которой в руке белый цветок, «явно символизирующий Христа» (Музей Бенаки, Афины, XV в.)²⁵⁹. Автор статьи убеждена, что «иконография "Богоматерь Неувядаемый Цвет" проникла в Россию с Балкан, вероятно, вскоре после своего возникновения». Далее исследователь отмечает: «Точное время появления икон в России и конкретные пути пока выяснить не представляется возможным»²⁶⁰. Нам кажется более достоверной версия проникновения иконографического типа «Неувядаемый цвет» в Россию с Украины, где он мог зародиться одновременно и независимо с балканскими иконами в рамках поствизантийского культурного наследия.

Иногда на иконах типа «Неувядаемый Цвет» встречаются пространные надписи. Чаще всего Мария и Младенец на этих иконах облачены в царские одежды. Богоматерь может быть представлена как по пояс, так и восседающей на престоле, окруженной прообразовательными символами или без них. Это указывает на разнородность иконографических источников икон. «Немногие греческие, болгарские и русские сохранившиеся иконы Богоматери "Неувядаемый Цвет" являют собой по крайней мере три основных типа, каждый из которых имеет, в свою очередь, несколько изводов»²⁶¹.

Наиболее известной русской иконой типа «Неувядаемый цвет» был образ из Алексеевского девичьего монастыря. Сложная иконография этого образа была подробно описана Н. Романским.

²⁵⁸ «Богородица с Младенцем и похвалою» (Неувядаемый цвет). К. XVI в. НМЛ. Кв-29284, I-1900 // Гелитович, М. Богородица з дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. Львів: Свічадо, 2005. С. 90; «Богородица с Младенцем и похвалою» (Неувядаемый цвет). К. XVI - XVII в. НМЛ. Кв-12382, I-1967. Там же. С. 127; «Богородица с Младенцем и похвалою» (Неувядаемый цвет). Вторая половина XVI в. НМЛ. Кв-2530, I-112. Там же. С. 78.

²⁵⁹ Тарасенко, Л.П. Указ. соч.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Тарасенко, Л.П. Указ. соч.

По словам ученого на переднем плане иконы был изображен престол с кувшином и цветочной ветвью; слева (от Богоматери) — Богомладенец во весь рост, босой, правой рукой Он облакачивается на левое плечо Богоматери, в левой Его руке — скипетр; голова Богоматери склонена к Младенцу, на Ее не покрытой мафорием голове — венец, в правой руке — ветвь, обвитая лентой с надписью: «Цвете Неувядаемый! Радуйся, едина прозябшая яблоко благовонно! Радуйся, благоухание сладчайшего Царя!» Справа от Богоматери — корзина с цветами. Внизу вирши: «Кто речет, яко плодов небо не имеет. Се от небесной ветви яблоко, Христос здесь есть. Ко сей ветви, людие, скоро притецйте, Яблоко небесно пожизненно примите»²⁶².

Тесной связью вербального и изобразительного текста отличается икона из Государственной Третьяковской галереи первой половины XVIII века, происходящая из церкви святого Иакова в Сыромятниках. На фоне иконы читаются надписи-хайретизмы Канона, читаемого в субботу пятой седмицы Великого Поста на утрене: «Радуйся, Звездо, являющая солнце», «Радуйся, Свешниче, златы», «Радуйся, ДOME словесный и небесный», «Радуйся, Кадильнице всезлатая», «Радуйся, Ключ царствия Христова», «Радуйся, Книга одушевленная, в ней иже написа Слово Отчее зову...». На ленте, обвивающей жезл,— текст, близкий к тому, что приведен Н. Романским, но более развернутый и поэтически усложненный: «Радуйся, Цвете Неувядаемый, радуйся, едина прозябшая Яблоко Благовонное, Раю Словесный, ДOME Небесный, красна, яко Доброгласна Струна, Дево Мария Пречистая». Несколько отличается от двух описанных выше икон «Богоматерь Неувядаемый Цвет» конца XVII века из церкви Святителя Николая Чудотворца в Голутвине, также из Третьяковской галереи. Надписи на ее верхнем поле и фоне повторяют в сокращенном варианте тексты икон из церкви Иакова и из Алексеевского монастыря.

Распространению типа в русской иконописи во многом способствовали проповеди и «Слова» святителя Димитрия Ростовского. Так, в «Слове на Рождество Богородицы» встречаются реминисценции из «Канона благодарственного» Иосифа Песнописца, оживляющие акафистную тематику образа. В творчестве Димитрия Ростовского встречаются и переплетаются две традиции: византийская и западноевропейская. По отношению к нашему сюжету это означает, что Ростовский святитель включает в свою речь западный мотив особого почитания девства Богородицы, символом которого и выступает «неувядаемый цвет»: "Она есть Цвет, прозябший от неплодной и застарелой утробы сухого дерева, *Цвет Неувядаемый, присноцветущий девством*, Цвет Благоухающий, родящий благоухание Единого Царя,— Цвет, приносящий плод — Христа Бога Господа, единственное Яблоко Благовонное" (выделено нами – П.М.). В проповеди в Субботу пятой седмицы Великого Поста Ростовский святитель расширенно толкует Великий Акафист, называя Пресвятую Богородицу «лествицей»; «мостом», которым «человецы к Богу Богородицею

²⁶² Цит. по: Тарасенко, Л.П. Указ. соч.

приходят»²⁶³. Ветхозаветные прообразы служат святителю отправной точкой для дальнейшего риторического развития мысли в проповеди. Акафистные эпитеты толкуются в экклесиологическом и сотериологическом аспектах: Богородица «уготовила Церкви трапезу, составила пир, на немже Рожденный от Нея Агнец закаляется». «Присноцветущее девство» Богородицы уподобляется Горнему Иерусалиму: «Царство Небесное подобно Деве неискусобрачней»²⁶⁴.

Для понимания образа цветов на богородичных иконах (и шире в художественной культуре второй половины XVII в.) незаменимыми источниками являются сборники проповедей "Ключ разума" Иоанникия Галятовского²⁶⁵, "Огородок" и "Венец Христов" Антония Радивиловского изданные тоже в Киево-Печерской Лавре в 1676 и 1688 гг. соответственно. Так, например, лилия и роза понимались Антонием Радивилевским как «образы Боговоплощения, Небесной славы, земного отражения триумфа Христа над смертью и дьяволом»²⁶⁶.

Итак, иконографический тип «Неувядаемый цвет», отмеченный рядом черт западного происхождения, уже в первых русских образцах этого типа подвергается творческому осмыслению. Нельзя недооценить при этом роль таких русских проповедников как свт. Димитрий Ростовский, Антоний Радивилевский, Иоаникий Голятовский.

„Всех скорбящих Радость“

Иконографический тип «**Всех скорбящих радость**» (Илл. 39) появляется в конце XVII в. под влиянием западноевропейской живописи²⁶⁷. Богородица в венце-короне изображается в рост, стоящей в сиянии на облаке с Богомладенцем на левой руке или без Него, окруженная группами страждущих, больных, плененных, нагих. Они протягивают свитки со своими прошениями к Богоматери, «от всякия беды избавляющей». Ее голова немного склонена влево, правая рука опущена и слегка отведена в сторону или указывает на Богомладенца²⁶⁸.

В процессе своего формирования иконография «Всех скорбящих Радости» так и не получила единой устойчивой композиционной схемы и существует в виде различных вариантов. Есть сведения о чудотворной иконе «Всех скорбящих радость» 1680-х гг., находившейся в московской Преображенской церкви на Ордынке. После переезда двора из Москвы в новооснованный

²⁶³ Димитрий Ростовский, свт. Слово в субботу пятую похвальную Великого Поста // Сочинения св. Димитрия, митрополита Ростовского. Т. 2: Поучения на воскресные дни. М., 1840. С. 78. [Электронное издание]: СПб: Аксион эстин, 2009.

²⁶⁴ Там же. С. 86.

²⁶⁵ Галятовский, Иоанникий. Ключ разума. 1-е изд. Киев, типография Киево-Печерской Лавры, 1659.

²⁶⁶ Звездина, Ю.Н. Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретации. [Электронный ресурс]: Иконописная мастерская «Ковчег». URL: <http://www.iconkovcheg.ru/articles/143> (1.04.2010).

²⁶⁷ Lechner, G.M. Marienverehrung und Bildende Kunst. Das Marienbild des Ostens // Handbuch der Marienkunde. Hg. von W. Beinert und H. Petri. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1984. S. 574.

²⁶⁸ Богородица «Всех скорбящих Радость». Москва, первая половина XVII в. 30,8x25,7 см. Государственные музеи Берлина, Раннехристианское и византийское собрание. Инв. № 11321 // Ikonen aus der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin: Union-Verlag, 1975. Taf. 12.

Петербург царевна Наталья Алексеевна, сестра Петра I, взяла с собой одноименную икону²⁶⁹. Оба списка почитались как чудотворные и с обеих икон делались литографированные изображения, которые служили образцами для списков и клались потом в основу новых изводов²⁷⁰.

Первое важное отличие петербургской иконы от московской состоит в том, что и Богоматерь, и Младенец на ней держали в руках четки, и этим оправдан жест правой руки Марии. Во-вторых, на петербургской иконе вверху в облаках был изображен Господь Саваоф, а не Троица Новозаветная, как на московской. На петербургской иконе Мария стоит на полумесяце. И, наконец, самое главное отличие — в ней нет изображения страждущих²⁷¹. Распространению московского варианта иконографии способствовали и гравированные листы, выполненные в XVIII веке с чудотворного образа²⁷².

В основе композиции лежали, по-видимому, тексты некоторых богородичных молитв, из которых наиболее точно соответствует содержанию иконографического типа песнопение из Октоиха: «Всех скорбящих радости, и обидимых предстательнице, и убогих питательнице, странных же утешение, и жезле слепых, немощных посещение, труждающихся покрове и заступнице, и сирых помощнице, милости Бога вышняго, Ты еси Пречистая: потщися, молимся, спастися рабом Твоим» (глас 2, стихира на стиховне в субботу на малой вечерне). На иконах можно видеть многочисленные надписи – вариации этой стихире.

Возможно, в качестве литургической основы иконографии «Всех скорбящих радость» был использован текст, который поется на вечерне в Великий Пост²⁷³. Почти идентичный текст упоминается профессором К. Хр. Фельми²⁷⁴. Он сообщает, что гимн этот попал на Русь через Польшу и западные области России, был исконно народным и в официальные литургические сборники не был включен. По содержанию он соответствует одному из древнейших гимнов,

269 Комашко, Н.И. Богоматерь «Всех скорбящих Радость» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. М., 2004. № 1-2 (14). С. 23-24.

270 Несмотря на то, что оба чудотворных образа были утрачены, мы вполне уверенно можем судить о том, как они выглядели, благодаря сохранившимся точным спискам с московской иконы и литографическому воспроизведению петербургской. Самое удивительное, эти иконы — одна из которых является списком с другой — вовсе не идентичны по своей иконографии.

271 Н.И. Комашко предположила, что иконографическая программа московской иконы вторична по отношению к петербургской. «Идея создания такого образа могла возникнуть уже после прославления иконы «Всех скорбящих Радости». Оригинал был воспроизведен в развернутом композиционном варианте со страждущими, поскольку само название чудотворной иконы подталкивало к их изображению. Заодно были проигнорированы некоторые откровенно «латинские» детали, такие, как луна под ногами Богородицы и четки в Ее руках и Младенца. Со временем этот список занял место подлинной иконы, увезенной в Петербург». – Комашко, Н.И. Указ. соч. С. 25.

272 Комашко, Н.И. Указ. соч. С. 25.

273 «Под Твое благоутробие прибегаем, Богородице, моления наша не презри во обстоянии, но от бед избави ны, едина Чистая, едина Благословенная» - богородичен, завершающий группу из четырех тропарей, которыми открывается заключительная часть вечерни в будние дни Великого Поста.

274 См. немецкий вариант текста в: Felmy, K.Ch. Die Gottesmutter in den Hymnen der Orthodoxen Kirche // Ostkirchliche Studien. Bd. 45. Würzburg: Augustinus-Verlag, 1996. S. 102: «Unter Dein Erbarmen, fliehen wir, Gottesgebärierin Jungfrau. Unsere Bitten verachte nicht in den Betrübissen. Sondern von dem Elend errette uns, Du einzig Reine und Gepriesene. Allheilige Gottesgebärierin, rette uns». – «Под Твое благоутробие притекаем, Богородице Дево. Молений наших не призри в скорбех, но от бед избави нас, едина Чистая и Благословенная. Пресвятая Богородице, спаси нас». (Перевод наш – П.М.) К.Кр. Фельми отмечает, что письменный вариант текста ему не попался, а сохранившийся до наших дней в устном предании он получил от протоиерея Йозефа Вовнюка из г. Эрлангена. Там же. S. 102. Примеч. 21.

встречающихся на христианском Востоке и на Западе, который дошел до нас на папирусе III в. или самое позднее IV в.²⁷⁵ Сохранившийся в народном предании текст «Под Твое благоутробие...» представляет собой почти дословное переложение латинского гимна: «Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei Genitrix; nostras deprecationes ne despicias, sed a periculis cunctis libera nos semper Virgo gloriosa et benedicta»²⁷⁶. J. Madey указал на генетическую связь между этим латинским гимном и православным богородичным «Многая множества моих, Богородице, прегрешений»²⁷⁷, поющим в третьей части Великого Повечерия перед заключительными молитвами²⁷⁸.

Насколько широко распространенным в XVII в. стал богородичный мотив заступничества и дарования страждущим утешения, например, показывает зачин одной из речей свт. Димитрия Ростовского, где Божья Мать названа «небесных дарований неоскудным богатством», от которого все «с верою и благоговением приходящие неоскудно по своим прошением восприемлют подаяния: слепи очесам своим прозрение, глусии ушесам слух, немии языку глаголение, хромии ногам силу хождения, безруким рукам удобство делания; коим либо недугом болящие скорое и совершенное исцеление приемлют: беснии от лукавых демонов совобождение, плачущии утешение. Кающиися душевных недугов истребление, еже есть всяких согрешений прощение»²⁷⁹. На особую роль произведений свт. Димитрия Ростовского в сложении и популяризации иконографического типа «Всех скорбящих Радость» косвенно указывает один интересный факт: на некоторых иконах этого типа фигура святителя изображена на полях (Илл. 39 б)²⁸⁰.

Иконография «Всех скорбящих Радость» появляется в России еще до прославления образа на Ордынке²⁸¹. Ее появление во многом было стимулировано западноевропейскими изобразительными источниками. Особую роль в экспорте «латинских» богородичных иконографий играла Польша,

275 Plank, P. *Altchristliche Quellen ostkirchlicher Marienverehrung // Christsein und marianische Spiritualität*. Hg. H. Petri. Regensburg, 1984. S. 59-76. „Unter Dein Mitleid fliehen wir, Gottesgebälerin. Unser Flehen verachte nicht in der Not. Sondern befreie uns von allen Gefahren, Du allein Reine, allein Gepriesene“ (Перевод П. Планка с греческого).

276 Felmy, K.Ch. *Die Gottesmutter in den Hymnen der Orthodoxen Kirche // Ostkirchliche Studien*. Bd. 45. 1996. S. 102.

277 «Многая множества моих, Богородице, прегрешений, к Тебе прибегах, Чистая, спасения требуя. Посети немощствующую мою душу, и моли Сына Твоего и Бога Нашего, дати ми оставление, яже содеях лютых, Едина Благословенная».

278 Madey, J. *Sub tuum praesidium*. II // *Marienlexikon*. Hg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Prof. Dr. R. Bäumer und Prof. Dr. Dr. h.c. L. Scheffczyk. 6. Bd. St. Ottilien: EOS-Verlag, 1994. S. 328.

279 Димитрий Ростовский, свт. На празднество Пресвятой Богородицы Казанской (8 июля). Неизданное слово // *Странник*. 1891. № 5. С. 28. [Электронное издание]: СПб.: Аксион эстин, 2009.

280 Богоматерь «Всех скорбящих Радость». Конец XVIII в. 34,5x29 см. МИХМ. Инв. № М-6780 Муром // *Иконы Мурома*. М., 2006. С. 353. № 74. На этой иконе есть еще один небезынтересный момент: за спиной Богоматери развернут свиток с молитвенным обращением к Ней, являющимся парафразом «Слов» свт. Димитрия Ростовского: «Всех скорбящих радость и обищаемых заступнице, печальных утешение, алчущих кормительница, нагим одеяние, больным исцеление, хромым хождение, пленным спасение, странным прибежище и во всяких скорбях и нуждах скорая помощь и заступление».

281 С. Снесорева пишет, что икона «Всех скорбящих радость» находилась в церкви на Ордынке с 1648 г. Цит. по: Bentchev, I.; Hausteин-Bartsch, E. *Muttergottesikonen*. Recklinghausen, 2001. S. 90.

«ориентация на художественную культуру которой при царском дворе достигла апогея в годы правления царицы Софии»²⁸².

Именно из Польши приходит на Русь тип «Всех скорбящих Радость» в петербургском варианте изображения (т.е. Богородица в рост без Младенца и страждущих, стоящая на полумесяце). Польские иконы обнаруживают ясные черты западноевропейского влияния. В последние десятилетия в польской историографии признано влияние Запада в области формирования и эволюции мариологического культа и церковных искусств²⁸³.

Быстрому распространению польских образцов и проникновению их в русские земли способствовало использование литографического способа. Хотелось бы обратить внимание исследователей на материалы выставки, к сожалению, оставшейся почти неизвестной для российских ученых. Она была посвящена православной и греко-католической печатной графике и проходила с 7 апреля по 4 июня 1993 г. в г. Хельм в Польше²⁸⁴. На выставке были представлены до тех пор неизвестные и неопубликованные печатные материалы, изготавливавшиеся в монастырях, крупных религиозных центрах по поручению церковных властей из юго-восточных областей Польши, а также тех частей Литвы и Украины, которые входили в Речь Посполитую или находились под непосредственным польским влиянием в контактной зоне.

С 80-х годов XVII в. листки с гравюрами имеют решающее значение для распространения и популяризации иконографии «Всех скорбящих Радость». Иконы этого типа становятся наиболее часто заказываемыми и покупаемыми богородичными композициями²⁸⁵.

Появление фигуративной религиозной графики было обусловлено нуждами тогдашней пропаганды. Вспомним, что все литографические гравюры появлялись в период вскоре после заключения Брестской унии на волне обширной книгопечатной деятельности. Уже в 1491 г. в Кракове по московским рукописям в типографии Швайпольта Фиоля издается первый Октоих на церковно-славянском языке²⁸⁶. «Преобладающая часть экземпляров изданий Швайпольта Фиоля осела в России»²⁸⁷.

Иконографической параллелью и возможным прототипом русской иконы была „Schutzmantelmadonna“ Михеля Эрхарта из г. Равенсбурга²⁸⁸. Богородица предстает без Христа покрывающей своим омофором страждущих, которые окружают Ее и изображены гораздо

282 Комашко, Н.И. Указ. соч. С. 25.

283 Isajewicz, Jar. Bractwa cerkiewne w diecezjach przemyskich obrządku wschodniego w XVI-XVIII wieku // Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów Grekokatolickiej Diecezji Przemyskiej. T. 3. Przemyśl, 1996. S.63.

284 См. отчет о ней: Deluga, W. Orthodexe und griechisch-katholische Druckgraphik der Republik Polen // Hermeneia. 9. Jg. 1993. Heft 1. S. 53-54.

285 Bentchev, I.; Haustein-Bartsch, E. Op. cit. S. 90.

²⁸⁶ Немировский, Е.Л. Возникновение славянского книгопечатания // История славянского кирилловского книгопечатания XV – начала XVII века. Т. 1. М.: Наука, 2003. С.277 и далее.

²⁸⁷ Там же. С. 506.

288 Kolb, K. Typologie der Gnadenbilder // Handbuch der Marienkunde. Hg. von W. Beinert und H. Petri. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1984. S. 880. № 27.

меньшими по размеру. Не только хронологическое совпадение времени появления этого типа с богородичным типом „Immaculata“ (Непорочно Зачатая), но и содержание образа заставляют внимательнее присмотреться к этому типу. Существующий в трех вариантах иконографический тип „Immaculata“ несет в себе явную догматическую нагрузку.

Композиции «Непорочного зачатия» возникли в конце XV века во Франции и получили широкое распространение благодаря гравюрам в печатных молитвенниках, куда их стали включать с начала XVI века. Первые издания с такими гравюрами были напечатаны в Париже. В композициях "Непорочное зачатие" Богоматерь изображается без Младенца, со сложенными молитвенно руками, под ногами Ее месяц, одежды украшены звездами. Вокруг Нее располагаются преобразовательные символы чистоты, в основном восходящие к Песни песней, но также к текстам пророка Исаяи, Екклесиаста, Книги Бытия, — солнце, луна, врата, роза, кедр, жезл, источник, вертоград заключенный, престол, фонтан, зеркало, оливковая ветвь, лилия, звезда, башня. Каждый символ обычно сопровождается текстом на латыни, объясняющим его значение.

Позже, уже в XVIII столетии тип «Всех скорбящих радость» эволюционировал по пути соединения иконографических образцов. То, что Богоматерь «Всех скорбящих Радость» в типе, восходящем к «Misericordia», по композиции и смыслу была очень близка иконографии «Покрова Богородицы», стало причиной появления таких иконографических гибридов. Богородицу, изображали например, с покрывалом в разведенных руках, как в «Покрове», но внизу находились страждущие, как во «Всех скорбящих Радости» (ср. икону «Богоматерь Всех скорбящих Радость» 1760-х годов из ГосНИИР). Прототипом могла служить польская печатная гравюра «Покрова» XVII в., на которой Богоматерь предстает на полумесяце и облаке, в короне, держащей в руках омофор в виде платы с изображенными на нем числами в буквенном обозначении от 1 до 12, обозначающими двенадцать месяцев (Илл. 40)²⁸⁹. В XVII в. на Украине уже заметно сближение типа «Всех скорбящих Радость» и «Покрова» (Илл. 41 а)²⁹⁰.

Вариантом типа «Всех скорбящих Радость» является иконография „Salus Populi Romani“, которая под различными наименованиями была известна в России с середины XVII в. (Илл. 41 б)²⁹¹. Две иконы этого извода происходят из Москвы. Одна икона – это образ «Благодатное Небо» из иконостаса Архангельского собора Московского Кремля²⁹², которая была изготовлена царскими

289 «Покров Богородицы». Гравюра неизвестного мастера XVII в. Национальный музей Варшавы. Инв. № 6v Pol. 26225. Опубликовано в: Deluga, W. *Orthodoxe und griechisch-katholische Druckgraphik der Republik Polen // Hermeneia*. 9. Jg. 1993. Heft 1. S. 53.

²⁹⁰ «Всех скорбящих Радость». XVII в. Холст, масло (!) Старая Соль, Львовская обл. // Откович, В., Пилипюк, В. *Українська Ікона XIV-XVIII ст. із збірки національного музею у Львові*. Львів, 1999. С. 90. Авторами каталога обозначена как «Покров Богородицы».

²⁹¹ Богородица «Всех скорбящих Радость» („Salus Populi Romani“). Западная Россия. Первая половина XVIII в. 31,3x26,2 см. Частное собрание д-ра Х. Вебера // Bentchev, I., Haustein-Bartsch, E. *Muttergottesikonen*. Recklinghausen, 2001. S. 95. № 53.

²⁹² Опубликовано: «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богородицы в произведениях из собрания Русского Музея. (Каталог выставки Государственного Русского музея). СПб., 1995. С. 68; Поселянин, Е. Богоматерь.

иконописцами в 1678-1680 гг. по образцу римской „Salus Populi Romani“ из церкви Санта-Мария Маджоре только в полнофигурном варианте. В 1682 г. польский мастер Василий Познаньский пишет такую же икону для Распятской церкви Большого Кремлевского дворца²⁹³. В Западных областях России полуфигурный римский вариант был хорошо известен и более распространен, нежели в центральной России. Вторая московская икона этого же типа – это «Шестоковская», которая была известна с 1770 г.

„Милосердия двери“

Тематическое и типологическое, но не иконографическое сходство с типом «Всех скорбящих радость» имеет вариант Одигитрии, известный под названием «Милосердия двери» и бывший популярным в юго-западных областях Украины. В качестве литературной основы было взято богородичное песнопение из последования Великого повечерия²⁹⁴. После этого богородична читается «Честнейшую Херувим». Не только гимнографические тексты, но и их богослужебная последовательность часто служат ключом к пониманию построенных на их основе иконографических сюжетов. Так, в данном случае заступничество Богоматери объясняется Ее исключительным местом в небесной иерархии.

Польский исследователь иконописи Ромуальд Бискупски обратил внимание исследователей на одну икону «Милосердия двери» из церкви Преображения в Ярославле (Илл. 42), которую он датировал первой половиной XVII в., и доказал ее польско-украинское происхождение²⁹⁵. Автор предположил сходство иконы с работами Теодора Сенковича, выполненными в 20-х годах XVII в. во львовской церкви Успения Богоматери, с иконостасом мастера Ивана в церкви Благовещения в Камёнке Струмиловой и другими работами иконописцев украинской школы²⁹⁶. Р. Бискупски выдвигает предположение, что автор ярославской иконы мог быть родом или учился иконописному ремеслу в иконописных мастерских Львова, Żółkwi, Sądowej Wiszni или Перемышля²⁹⁷.

Нельзя упускать из виду, что икона могла быть изготовлена местными мастерами. Тогда можно говорить о польском влиянии в ярославских иконописных мастерских или предположить, что русский мастер был непосредственно знаком с художественной традицией Юга-Запада России и галицко-карпатских областей Речи Посполитой. Если же икона была привезена в Ярославль, можно допустить существование торговых или деловых связей между Польшей и областями

Полное иллюстрированное описание Ея земной жизни и посвященных Ея имени чудотворных икон. СПб., 1909. (Переиздано: Киев, 1994). С. 182.

293 Bentchev, I.; Haustein-Bartsch, E. Muttergottesikonen. Recklinghausen, 2001. S. 94.

294 «Милосердия двери отверзи нам, Благословенная Богородице, надеющиеся на Тя да не погибнем, но да избавимся Тобою от бед: Ты бо еси спасение рода христианского».

295 Biskupski, R. Ikona Matki Boskiej „Myłoserdia Dweri” w cerkwi pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego w Jarosławiu // Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów Grekokatolickiej Diecezji Przemyskiej. T. 3. Przemyśl, 1996. S. 75-78.

296 Ibidem. S. 76.

297 Ibidem. S. 77.

центральной России. Во всяком случае, нельзя отрицать художественное (стилевое и иконографическое) влияние, происходившее из центров униатской Украины и Польши.

§ 3. Богородичные эпитеты литературного происхождения

Богоматерь „Звезда Пресветлая“

Иконографический тип «Звезда Пресветлая» представлен в русской иконописи всего двумя исключительными образцами: это икона Александра Казанцева из муромского собора Рождества Богородицы, датируемая приблизительно 1690 г. (Илл. 43)²⁹⁸, и икона последней четверти XVII в., происходящая из Христорождественского собора г. Балахны (Илл. 44)²⁹⁹. Исходя из иконографии последнюю икону можно было бы назвать «Богоматерь на престоле с предстоящими и сценами новозаветной истории». Мы обратимся к рассмотрению иконы, написанной Александром Казанцевым.

Муромская икона представляет собой особо редкий вариант богородичной иконографии в России. Богоматерь изображена на фоне звезды с расходящимися лучами, в рост, фронтально, с распущенными темными волосами, в царской короне. На правой руке - стоящий младенец, перепоясанный по бедрам. Правой ручкой Он обнимает Богоматерь, левой держит длинные четки с крестом. К ногам Богоматери припадают коленопреклонные муромские святые.

Между лучами, похожими на языки пламени, - пятнадцать сцен новозаветной истории, которые образуют вокруг мандорлы своего рода ореол. Внутренний и внешний края этого ореола обрамлены облаками зеленоватого цвета с просветлениями внутри. Справа и слева в верхнем сегменте «солнце и луна дополняют образ неба, на котором сияет Богоматерь – «Звезда Пресветлая»³⁰⁰. В клеймах по краю мандорлы представлены (по часовой стрелке) сцены Благовещения, Встречи Марии и Елизаветы, Рождества Христова, Сретения, Преполовления, Моления о Чаше, Бичевания Христа, Коронования терновым венцом, Несения Креста, Распятия, Воскресения, Вознесения, Сошествия Св. Духа, вознесения Богоматери и коронования Богоматери. Состав клейм соответствует изображению пятнадцати таинств из жизни Богородицы, традиционных для христианского Запада. Показательно в этом отношении отсутствие сцен Богоявления, Преображения и Входа Господня в Иерусалим, которые могли бы напоминать архитектуру праздничного ряда.

²⁹⁸ Богоматерь «Звезда Пресветлая». Александр Казанцев. 1690 (?). МИХМ. Инв. № М-6605 // Иконы Муром. М., 2006. С. 285. № 53.

²⁹⁹ Богоматерь «Звезда Пресветлая». Балахна. 70-80 гг. XVII в. 180x141. ЦМиАР // Тарасенко, Л.П. К вопросу об истоках иконографии «Богоматерь Звезда Пресветлая» // Русское церковное искусство Нового времени. М., 2004. Цв. Илл. 7.

³⁰⁰ Тарасенко, Л.П. К вопросу об истоках иконографии «Богоматерь Звезда Пресветлая» // Русское церковное искусство Нового времени. М., 2004. С.73.

В кругу исследователей русской иконописи XVII в. уже не оспаривается факт влияния на сложение данной иконографии литературного источника с явно католическими тенденциями – сборника легенд, новелл о чудесах Богородицы «Звезда Пресветлая»³⁰¹.

Оригинал — латинский или польский — этого, несомненно, западноевропейского сборника утерян, а показания русских списков свидетельствуют о том, что «1668 г. июля в 20 день» закончен перевод «простолюдином Никитой» в Москве «с белорусского языка» (в XVII в. так назывался иногда и украинский литературный язык), «в пользу иноком и бельцем», книги, содержавшей четырнадцать глав и называвшейся «Звездой Пресветлой»³⁰². На Руси существовали многочисленные списки «Звезды Пресветлой» и возможно несколько вариантов перевода. В конце XVII в. «Звезду Пресветлую» готовили к печати, но издана книга не была; можно думать, что вместе с «Великим Зерцалом» этот сборник не был допущен к изданию из-за своего еще более резко выраженного чем в «Великом Зерцале» католического характера.

Разделенный на четырнадцать глав сборник носит дидактический характер и отчасти окрашен чертами народной литературы. «Последняя, 15-я глава сборника, «ея же в белорусской книзе несть», составлена частью из выписок из других легендарных сборников, частью из местных русских преданий об иконах. Эта глава, пестрая по тематике («о различных чудесах и местех»), интересна как свидетельство о том, что в сознании читателей западная богородичная легенда сближалась с местными сказаниями о чудесах от икон»³⁰³. Отдельные рассказы сборника в конце XVII в. вошли в литературную часть Синодика.

Возможно, определенное влияние на сложение образа оказало произведение польского поэта Веспасиана Коховского (1633-1700) «Четки Пресвятой Госпожи Марии (Różaniec Najświętszej Panny Maryje), увидевшее свет в 1668 г. В. Коховский был известен исключительно как богородичный поэт и пользовался большой популярностью не только в Речи Посполитой, но и на Украине.

А.А. Круминг справедливо указал на истоки сборника «Звезды Пресветлой» - на католические «Розарии». Ко времени составления "Звезды Пресветлой" Розарий уже читался христианами византийского обряда вместо Акафиста Пресвятой Богородице. В произведениях жанра «Розария» содержатся также рассказы о чудесах, следующих за исполнением одноименного молитвенного правила³⁰⁴. Под «белорусским текстом» автор предлагает видеть отрывок

³⁰¹ Бахарева, Н.Н. Икона «Богородица Корень девства» из церкви Рождества Христова г. Балахны в культурно-историческом контексте конца XVII века // Памятники христианской культуры Нижегородского края. Материалы научной конференции 29-30 марта 2001 г. Нижний Новгород, 2001. С. 62; Тарасенко, Л.П. К вопросу об истоках иконографии «Богородица Звезда Пресветлая». С. 73-74; Сухова, О.А. Богородица Звезда Пресветлая // Иконы Муром. С. 287.

³⁰² Адрианова-Перетц, В.П. Сборники нравоучительных повестей, новелл и изречений. «Звезда пресветлая» // История русской литературы в 10-ти томах. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1941-1956. Т. 2. Ч. 2. Литература 1590-х – 1690-х гг. 1948. С. 407. [Электронный ресурс]: ФЭБ. URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/i22/i22-406-.htm> (13.03.2010).

³⁰³ Адрианова-Перетц, В.П. Указ. соч. С. 408.

³⁰⁴ Круминг, А.А. О «Звезде Пресветлой» // Филевские чтения: Тезисы конференции. М., 1999. С. 74-75.

украинского происхождения, т.к. «в XVII в. термин "белорусский" мог применяться, например, к киевским текстам».

Название книги "Звезда Пресветлая" дано автором по аналогии с подобными же выражениями в Великом Акафисте Пресвятой Богородице (например, в песни 9-й канона: "Радуйся, звезде незаходимая"). Исследовав предисловие к "Звезде Пресветлой", А.А. Круминг пришел к выводу, что "Звезда" не является переводом какого-то западного сборника (на латинском или польском языке). Это был скорее всего оригинальный сборник, составитель которого - создатель "белорусского" текста³⁰⁵.

На иконе указанного типа Богоматерь с Младенцем окружена венцом в виде подковы с изображением Тайн Розария. Если рассмотреть их последовательно, начиная слева, можно увидеть, что сцены располагаются в точной последовательности чтения молитв Розария с размышлениями о Тайнах:

Тайны Радостные: 1. Благовещение Божьей Матери, 2. Посещение Марией св. Елисаветы, 3. Рождение Иисуса Христа, 4. Сретение. Посвящение Иисуса Богу во храме, 5. Мария находит Иисуса во храме (Преполовление);

Тайны Скорбные: 1. Гефсиманское брение, 2. Бичевание Христа, 3. Увенчание Христа терновым венцом, 4. Крестный путь, 5. Распятие;

Тайны Славные: 1. Воскресение, 2. Вознесение, 3. Сошествие Святого Духа, 4. Успение, 5. Увенчание Девы Марии небесной славой

Иконографическим образцом для русской иконы стал католический тип Мадонны с четками (Rosenkranzmadonna в немецкоязычных регионах, Матка Боска Ружанцова в Польше, Рожновенска Мати Божья в Словении)³⁰⁶.

Несомненно, что в процессе адаптации иконографического типа «Мадонны с четками» на русской почве определенную роль сыграли произведения свт. Димитрия Ростовского. В них «все свидетельствует о силе латино-католической стихии»³⁰⁷. Здесь прежде всего следует назвать богородичный гимн «Поклонение Пресвятой Богородице» - своеобразную переработку-переложение западного Розария в православной традиции. «Поклонение Пресвятой Богородице» и др. произведения отмечены католическим влиянием. Так, в «Поклонении» появляется мотив непорочного зачатия³⁰⁸ и почитания «болезней» или иначе страстей Богородицы³⁰⁹.

³⁰⁵ Там же. С. 75.

³⁰⁶ Тарасенко, Л.П. К вопросу об истоках иконографии «Богоматери Звезда Пресветлая». С. 75.

³⁰⁷ Зубов, В.П. Русские проповедники. Очерки по истории русской проповеди. М.: УРСС, 2001. С. 16. В качестве «латинизмов» святителя автор отмечает и словоупотребление, и повествования из западной истории, и набор источников, которыми пользовался Ростовский святитель, и его католическое суждение о непорочном зачатии.

³⁰⁸ «Поклоняюся Твоему безгрешному зачатию и рождению от святых ти родителей, Иоакима и Анны» - Сочинения святого Димитрия, митрополита Ростовского. Ч. 1. М., 1839. С. 284. Электронное издание: Святитель Димитрий Ростовский (1651-1709) // Святоотеческое наследие. Вып. 2. СПб.: Аксион эстин, 2009.

³⁰⁹ Там же. С. 285.

Гимн, написанный свт. Димитрием, имеет следующую структуру. Начинается он словами с тройным призывом: «Придите, поклонимся». Далее возносится хвала Рождеству Богородице, Ее «безгрешному зачатию», «введению в Церковь Господню», Благовещению, Рождеству Христову, в котором Пресвятая «бысть Мати Богу», «очищению ... нескверному, неблазному, нетленному». Названы «болезни, яже претерпела ... во время вольныя Страсти Сына». Этот краткий абзац является эквивалентом к блоку т.н. «скорбных Тайн», который наиболее полно раскрыт в таких произведениях свт. Димитрия как «Плач на погребение Христово»³¹⁰, «Молитва, или краткое Страстей Христовых воспоминание»³¹¹, «Благодарственное Страстей Христовых воспоминание»³¹², «Целование удов, или ран Господа Нашего Иисуса Христа на всяк день»³¹³, «Богомысленное размышление о Пресвятых Страстях Господа нашего Иисуса»³¹⁴, «Сладчайшия Спасителя нашего глаголы, яже изрече на Кресте»³¹⁵, «Поклонение Господу нашему Иисусу Христу»³¹⁶. «Тайны славные» открываются у святителя упоминанием «радости» Богородицы, «юже имела во время воскресения Сына». В этом ряду стоит и Успение. Показательна концовка гимна: «Ты бо род человеческий ввела еси в Царство Небесное, аминь». Особую заслугу Богородицы в деле спасения человечества можно сопоставить с заключительной сценой Розария – коронованием Богоматери.

Как видим, все основные компоненты трехчастного деления Розария присутствуют и в «Поклонении». Гимнографическое и гомелетическое наследие свт. Димитрия Ростовского сыграли значительную роль в процессе перенесения (трансмиссии и адаптации) западноевропейских литературных и иконографических реалий в ареал русской культуры.

Интересно отметить также, что процесс создания новых композиций и иконографических типов с использованием иконографического материала западного происхождения был общим для многих православных стран в поствизантийскую эпоху. Например, во второй половине XVI в. в Гераклионе на о. Крит появляется похожая композиция - иллюстрация марианского гимна «В радости», расположение сюжетов на которой подчинено центральному ритму звезды с расходящимися лучами³¹⁷. Выяснение взаимозависимости культурного наследия стран из бывшего византийского круга – дело будущих исследований.

³¹⁰ Там же. С. 274-281.

³¹¹ Там же. С. 225-228.

³¹² Там же. С. 232-242.

³¹³ Там же. С. 243-244.

³¹⁴ Там же. С. 244-254.

³¹⁵ Там же. С. 255-260.

³¹⁶ Там же. С. 260-265.

³¹⁷ Babić, G., Chatzidakis, M. Die Ikonen der Balkanhalbinsel und der griechischen Inseln, Teil II // Die Ikonen. Freiburg-Basel-Wien: Herder Verlag, 1998. S. 357.

Итак, вторая половина XVII века отмечена появлением в России целого ряда новых богородичных икон под воздействием поствизантийского, несущего в себе черты католического влияния, и собственно западного искусства. Иногда художники создавали образы, совершенно не характерные для Православной культуры (яркий пример — рама к иконе "Богоматерь Донская" из Благовещенского собора Московского Кремля). Но все же чаще («Богоматерь Неувядаемый Цвет», «Всех скорбящих Радость») западноевропейская традиция очищается от явно несовместимых с православием черт и создается новая иконография, которая органично входит в православную иконопись, хотя дух аллегоризма, схоластики, свойственный западному мышлению, в ней отчасти сохраняется.

Глава 3: «Нарративные» богородичные иконы

Проблема взаимоотношения литературы и искусства, имеющая много разнообразных аспектов, привлекала внимание специалистов филологов и искусствоведов. Установление литературной основы художественных произведений интересовало в первую очередь исследователей древнерусского письменного наследия. Развитие иконографии одного и того же сюжета в зависимости от того, какое литературное произведение было положено в основу, - предмет исследования историков искусства. Богословов интересовало художественное отражение в иконе богословских идей литературного источника, догматическая и каноническая чистота их художественного воплощения. Специалисты в области семиотики иконы рассматривают иконографию как особый знаковый язык.

По отношению к памятникам XVI-XVII в. особенно затруднительно установить литературную основу, так как количество литературных произведений, как переводных, так и русских стремительно возрастает и становится трудно обозримым. «Обилие литературных сочинений, их все большая доступность для читателей в связи с развитием книгопечатания, растущий интерес к историческим темам обусловили некоторые особенности развития живописи XVI-XVII в. Часто «сказания», «слова», помещенные в сборниках на один и тот же праздник, отличались друг от друга в деталях, что создавало возможность варьирования иконографических изводов. Не случайно в это время появляются многочисленные живописные циклы, написанные на один сюжет, но имеющие разные литературные источники»³¹⁸.

§ 1. Богородичные иконы с житием

Богородичные иконы с клеймами, изображающими события из жизни Пресвятой Богородицы, были необходимой предпосылкой для развития «нарративности» иконы и для появления нового типа икон со сказанием о чудесах. Иконы Божией Матери со сценами жития в

³¹⁸ Гордеева, Н.А., Тарасенко, Л.П. Литературные источники двух икон 1694 г. Кирилла Уланова // ТОДРЛ. Т. 38. Л.: Наука, 1985. С. 309.

клеймах становятся распространенными в русском культурном ареале в XV–XVI вв. Подобные изображения были известны в византийском искусстве (диптих XII в., Государственном музее Берлина). На русских иконах среди сюжетов успенского цикла выделяются: Моление Богородицы на горе Елеонской, Смертное благовещение, Положение ризы и пояса Богородицы (Тихвинская икона Божией Матери с клеймами жития, XV в., НГОМЗ; Смоленская икона Божией Матери, XVI в., ГТГ). Житийные иконы Божией Матери явились основой для развития принципиально нового типа икон со сказанием о чудесах. Этот иконографический тип, известный в византийском искусстве, получил развитие на Руси во 2-й пол. XVI–XVII в., что связано не только с литургическим почитанием чудотворных икон и составлением им специальных служб, но и появлением особого жанра средневековой письменности – сказаний о чудесах от икон Богородицы.

§ 2. Иконы с чудесами

Богородичные иконы с чудесами представляют собой образы Богородицы, помещенные в среднике, которые окружают клейма с сюжетами чудес, произошедших от центральной иконы.

В XVI в. на Руси появляется жанр сказаний о чудесах, произошедших от богородичных икон. Особую популярность произведения этого рода, отличающиеся еще стилистической разнородностью, переживают в XVII в.³¹⁹

Развитие текста сказания нашло прямое отражение в памятниках иконографии Богородицы, основанных на различных редакциях текста («Владимирская икона с клеймами сказания о Темир-Аксаке», XVI в., ПГХГ; «Владимирская икона с 64 клеймами Сказания о ее чудесах», XVII в., ЦМиАР; Тихвинская икона, XVI в., Благовещенский собор Московского Кремля³²⁰; Богоматерь Тихвинская со сказанием³²¹ (Илл. 46); Тихвинская икона из Балахны со сценами осады монастыря шведами, XVII в., ЦМиАР; Тихвинская икона с житием и чудесами в 99 клеймах, XVII в., Успенский собор Московского Кремля; Казанская икона, XVII в., СИХМ; Толгская икона, XVII в., ЯХМ).

Иконы с циклами сказаний о чудесах укоренены локально³²². Часто в клеймах представлены сцены обретения иконы, основания на этом месте монастыря или храма, переноса иконы, чудесного заступничества при нападении врагов и т.п. Во всех названных случаях подчеркивается связь конкретного образа с определенным местом. Т.о. пространство, на котором происходят чудеса от иконы, становится сакральным и уже как священное изображается на иконе.

³¹⁹ Ebbinghaus, A. Die altrussischen Marienikonen-Legenden. Wiesbaden, 1990. S. 1, 7.

³²⁰ Клеймо иконы опубликовано в: Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века. Под ред. В.В. Бычкова. М.: Ладомир, 1996. Цветные вклейки. № 21.

³²¹ Богоматерь Тихвинская со сказанием. 1560-е гг. 143,8x116 см. ЦМиАР. КП 3397 // Иконы XIII – XVI веков в собрании музея имени Андрея Рублева. М., 2007. С. 475. № 86.

³²² Lechner, G.M. Marienverehrung und Bildende Kunst. Das Marienbild des Ostens // Handbuch der Marienkunde. Hg. von W. Beinert und H. Petri. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1984. S. 573.

Нередко сюжетом отдельной иконы становился эпизод из сказания о чудесах др. образа Божией Матери. Например, на Беседной иконе изображено чудо явления Богородицы пономарю Георгию, рассказ о котором содержится в сказании о Тихвинской иконе³²³. Сюжет иконы «Сретение Владимирской иконы Божией Матери»³²⁴ является эпизодом из «Сказания о чудесах Владимирской иконы Богоматери» (Илл 45).

Появление жанра сказаний о чудесах от икон Богородицы и развитие нового иконографического типа богородичных икон с чудесами свидетельствуют о переосмыслении их места в общем иконописном наследии Руси. Для иконописца релевантным представлялось введение в повествовательный контекст изображения русской топографии, соотнесенность произошедшего от иконы чуда с русской средой. М.Б. Плюханова обратила внимание на то, что русские сказания о Тихвинской иконе и связанное с ним сказание о Лоретском образе следует рассматривать в контексте формирования идей о Третьем Риме, а позже - в контексте неприятия латинского духа католической церкви³²⁵. Важна была оппозиция «своего» и «чужого», подчеркнутая явлением чудес именно на русской почве.

Можно предположить, что определенное опосредованное влияние на сложение нового типа икон оказала культурная традиция Польши, где как раз в это время происходили существенные изменения в восприятии образа Пресвятой Богородицы.

Вторая половина XVI – XVII в. были ознаменованы в Речи Посполитой активной мариологической рефлексией. Так, в XVII в. польские реформаты начинают совершенно по-другому, нежели это было в XVI в., оценивать богородичный культ. Заметно сближение позиций протестантов и католиков в вопросе почитания Девы Марии³²⁶. В XVII в. почитание Девы Марии как Богородицы уступает место почитанию Ее как Царицы, покровительницы Польши. В этом проявилась «новая идеология, доктрина шляхетского населения»³²⁷.

«Полонизация» богородичного культа в Польше развивалась параллельно с развитием и распространением санктуариев, с почитанием отдельных мест, где были явлены чудеса от икон Богородицы. В XVII в. получает общепольское значение Ченстоховская святыня с Ясной Горы, после того, как в 1655-1656 г. при заступничестве Богоматери было отражено нападение шведов и

³²³ Ebbinghaus, A. Op. cit. S. 176.

³²⁴ Сретение иконы Богоматери Владимирской. Середина XVI в. 31,7x24,2 см. ЦМиАР. КП 2640 // Иконы XIII – XVI веков в собрании музея имени Андрея Рублева. М., 2007. С. 399. № 71.

³²⁵ Плюханова, М.Б. Культ Божией Матери Лоретской, его русские параллели и связи // ТОДРЛ. Т. 58. С. 693-696.

³²⁶ Tazbir, J. Różnowiercy a kult maryjny // Prace wybrane. Tom 4: Studia nad kulturą staropolską. Kraków, 2001. S. 21. Хотя протестантские авторы выступали с критикой наименования Девы Марии Царицей Небесной (królowa Niebios), все же они не решались оспаривать поэтов XVII века, в произведениях которых она выступала как «Великая Заступница Польши», «Царица земли Сарматской», «Добрая Защитительница сарматов» („wielka Polski obrończyni“, «Królowa sarmackiej ziemi», „Dobra Sarmatów patronka“) – Там же. С. 26.

³²⁷ Ibidem. S. 37: «Nowa ideologia, to doktryna narodu szlacheckiego, jaki wziął sobie za patronkę właśnie Matkę Boską, w Rzeczypospolitej bardziej Polkę i Królową niż Rodzicielkę Zbawiciela».

увенчалась успехом оборона ясногорского монастыря³²⁸. Почитание Ченстоховской Божией Матери стало официальным государственным культом после львовской клятвы короля Яна Казимира, когда Дева Мария была наделена титулом «Царицы Польской». Праздничная коронация состоялась полвека спустя, в 1717 г., и стала не только религиозным, но и государственным праздником.

Чудеса от икон Пресвятой Богородицы происходили (и фиксировались письменно) в таких больших богородичных санктуариях как Коден, Гидлы, Вильно, Студзанн, Лежайск, Тухов и в более мелких, но имевших локальное значение как Ващнюв, Вищлица, Собутка, Пекощов, Тылич. Во всех местностях богородичный культ концентрировался вокруг святых образов Богородицы. В этой связи упоминаются образы Богоматери Ченстоховской, Луцкой, Смоленской, Остробрамской, Сокальской³²⁹.

Знакомство с польской традицией делало подчеркивание национального и локального характера чудес от русских икон более ярким.

Эксплицитное описание в сюжетах «Видений», «Явлений», «Чудес», «Сретения икон» отражает внешнюю – повествовательную – сторону изображаемого события. Художественно-изобразительными средствами на знаковом языке иконы отображается нарративное содержание литературного памятника. Имплицитно изложенным остается взаимообусловленность и взаимозаменяемость этих двух информационных источников.

На иконах «с чудесами» происходит столкновение и объединение двух уровней реальности: реальности события и реальности сакрализации, почитания этого события. Мы наблюдаем соединение двух временных пластов - единичного события и вечного его осмысления и перманентного возвращения к нему через созерцание образа, его изображающего. Такое новое преодоление времени, создание нового метаисторического уровня можно назвать новым осмыслением категории вневременного.

§ 3. Иконы, отражающие исторические повествования

Помимо богослужебных текстов в основе богородичных икон могут лежать исторические повествования. Например, на чудотворной Псково-Покровской иконе Божией Матери запечатлены события осады Пскова войсками Стефана Батория в 1581 г. (происходит из ц. Покрова от Пролома, похищена во время Великой Отечественной войны, с 07.09.2001 в Троицком соборе г. Пскова).

К этой категории икон можно отнести и сюжет «Осада Тихвинского монастыря шведами в 1613 году» на клейме цоколя иконостаса, созданного около 1700 г.³³⁰

³²⁸ Niedźwiedz, J. Kult maryjny // Słownik sarmatyzmu: idee, pojęcia, symbole. Pod redakcją Andrzeja Borowskiego. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001. S. 94.

³²⁹ Ibidem. S. 96.

³³⁰ Брюсова, В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. Илл. 183.

„Благословенно воинство Небесного Царя“

Сложная эмблематическая композиция «Благословенно воинство Небесного Царя» является иллюстрацией мученичной стихир на утрени в понедельник второй седмицы Великого Поста³³¹. На иконе представлены три ряда всадников, направляющихся к Горнему Иерусалиму. Богоматерь изображена с Богомладенцем на руках, восседающей на троне около стены в Небесном Иерусалиме. Гора символизирует Сион, шатер воплощает Скинию завета, сине-красная сфера – небо, в котором пылает вечный огонь³³². Эти цвета традиционны для иконографии Богоматери и Иисуса Христа. Гора и шатер являются символами Богоматери: «Гору присененную зрит Тя добродетельми, пророк Аввакум, Богородице, из нея же явися Бог неизреченно, добродетелию покрыв небеса» (Октоих, сиречь Осмогласник. М., 1962. Л. 169). Советскими исследователями не раз выдвигалась идея, что на иконе изображено шествие воинов-победителей из покоренной Казани в Москву. Скорее всего создание этого грандиозного и единственного по форме исполнения замысла и было вдохновлено политическими событиями, но видеть в иконе только трактат или «иконописную хронику» было бы не совсем верно.

В основе замысла иконографии лежит «апофеоз победы и память о погибших» воинах-участниках похода Ивана Грозного на Казань. Советский исследователь русского средневекового изобразительного творчества И.А. Кочетков впервые обратил внимание на «поминальный характер иконы»³³³ и последовательно доказал, что на иконе изображены не вселенские воины-мученики и русские князья³³⁴, а русские воины, погибшие в сражении при взятии Казани и удостоенные мученического венца; а также те воины, которые вернулись домой и получают от Бога отпущение грехов (по мысли митрополита Макария)³³⁵. В предыдущих исследованиях идея иконы смещалась «в сторону прославления наследственной власти самодержца и небесного покровительства ему»³³⁶. И.А. Кочетков утверждает непосредственную причастность к разработке и созданию иконографической программы самого митрополита Макария. В иконографии иконы нашли

³³¹ «Благословенное воинство Царя небеснаго: аще бо и земнороднии бяху страсготерпцы, но ангельский сан потщашася достигнути, о телесех небрегше, и страстьми безплотных оудостоившеся чести: молитвами их, Господи, спаси души наша».

³³² Кочетков, И.А. К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя») // ТОДРЛ. Т. 38. Л., 1985.С. 198.

³³³ Кочетков, И.А. К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя») // ТОДРЛ. Т. 38. Л., 1985.С. 202.

³³⁴ Данная точка зрения была распространена в искусствоведческой литературе, начиная с предположения Д.В. Айналова, заявившего, что в войне, возглавляющем нижнюю процессию, можно видеть Дмитрия Донского, а в предводителе верхнего войска – Александра Невского (Ainalov, D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grosfürstentums Moskau. Berlin und Leipzig, 1933. S. 104-105). Позже атрибуции русских князей на иконе «Благословенно воинство...» огромное внимание уделила В.И. Антонова (Антонова, В.И., Мнева, Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. 2. М., 1963. С. 128-133. Выводы В.И. Антоновой уже как априорно правильные были восприняты О.И. Подобедовой (Подобедова, О.И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 24-26).

³³⁵ Послание митрополита Макария царю Ивану и всем участникам казанского похода от 13 июля 1552 г. // Летописец начала царства царя и великого князя Ивана Васильевича // ПСРЛ. Т. 29. М., 1965. С.89-90.

³³⁶ Кочетков, И.А. Указ.соч. С. 202.

отражение мысли святителя, изложенные им в речах, обращенных к участникам похода³³⁷ и царю³³⁸. Фигура всадника с крестом в руках, возвышающаяся над средней группой воинов, атрибутирована И.А. Кочетковым как изображение царя Ивана Грозного, который хотя и не пролил крови в сражении, по мысли митрополита Макария, может считаться «мучеником произволением»³³⁹.

В качестве другого возможного источника иконографии «Благословенно воинство...» И.А. Кочетков называет «Сказание о Мамаевом побоище», где не только проводится мысль о причтении к лику мучеников павших православных воинов, но и встречается образ разверстого неба с руками ангелов, опускающих венцы на головы погибших русских воинов³⁴⁰. Важнейшим гимнографическим источником иконографии иконы были богослужебные тексты в честь мучеников, взятые из Октоиха³⁴¹, и «отчасти погребальные»³⁴².

В описи Успенского собора, где икона находилась у южных дверей позади царского места Ивана Грозного, составленной еще в начале XVII в., сохраняется ее первоначальное название – «Благословенно воинство Небесного Царя». Но уже в следующей описи 1627 г. икона названа «Образ пречистые Богородицы и Грозного Воеводы», что говорит о полном забвении ее смысла³⁴³.

§ 4. Икона-иллюстрация текста о чуде

„Нечаянная Радость“

Иконография образа возникла под влиянием рассказа о чудесном видении грешника, описанном свт. Димитрием Ростовским в его сочинении «Руно орошенное», увидевшем свет в Чернигове в 1680 г.³⁴⁴ Икона представляет собой иллюстрацию текста о чуде, начало которого помещается на переднем цоколе, над которым помещается изображение иконы Богородицы (Илл. 47).

337 ПСРЛ. Т. 29. М., 1965. С.89-90.

338 ПСРЛ. Т. 29. С. 114.

339 Кочетков, И.А. Указ. соч. С. 196.

340 Кочетков, И.А. Указ. соч. С. 203.

341 Триодъ Постная. Утренняя понедельник второй седмицы.

342 Кочетков, И.А. Указ. соч. С. 204.

343 Кочетков, И.А. Указ. соч. С. 207.

344 История, записанная святителем, рассказывает, как некий грешник имел обычай каждый день молиться в церкви перед иконой Богородицы, а потом идти на запланированное злодеяние. Но однажды во время молитвы он «видит образ движущимся и живую Богородицу с Сыном своим. Смотрит, открылись язвы Младенца на руках и ногах, и в боку, и течет из них кровь потоками, как на Кресте». В страхе человек спросил Деву Марию о язвах и ранах Богомладенца и получил ответ, что грешники вновь и вновь распинают Иисуса Христа и заставляют Пречистую скорбеть от их дел. Грешник настойчиво просил Богородицу помиловать его и помолиться об этом её сыну. Богородица согласилась, но дважды Иисус отвергал её мольбу о прощении грешника. По молитвам Пречистой Господь помиловал грешника: «Да будет, как хочешь: ныне прощаются грехи ему Тебя ради». Поцеловав язвы Богомладенца грешник пришёл в чувства и видение исчезло. Ростовский святитель пишет, что после этого он исправил свою жизнь. Прощение грехов стало для него «нечаянной радостью» и дало название появившейся на основе этой истории иконографии Богородицы. Интересно, что литературный источник названной иконографии снова отражает и обыгрывает столь популярную в XVII в. идею матернего заступничества Богородицы за человека.

Пространство иконы представляет собой помещение с колоннами (церковный неф), где выставлен моленный образ Богоматери с Богомладенцем на левой руке. Одежды Христа изорваны, из рук течет кровь. Оба обращены взорами к молящемуся грешнику, в молитвенном покаянном жесте припадающему к иконе. На иконном поле между Богородицей и грешником часто помещены начальные слова их диалога.

Иконография «Нечаянной Радости» представляет собой интересный образец иллюстративного подхода к тексту. Повествовательность сюжета отвечает наметившимся в XVII в. тенденциям философского подхода к иконе: основная смыслообразующая доминанта – изображение иконы Богоматери, от которой произошло чудо. Иконный образ сам становится прототипом, т.е. сама икона лежит в основе нового изображения. Т.о. меняется корреляция (взаимоотношения) между «прототипом» и «иконой»³⁴⁵. Появление иконографии «Нечаянная Радость» было логическим явлением в рамках развития «житийного цикла», где место сцен из жизни святого или Богородицы в клеймах занимали изображения чудес от иконы Богоматери. В данном случае в основе иконографической концепции композиции лежит идея создания художественного памятника с функцией почитания-напоминания о случившемся от иконы чуде. Стоит также отметить особую роль текста, не только поясняющего изображение, но и возводящего отдельный эпизод до уровня священной истории. В этом отношении показателен факт, что в XIX в. встречаются изображения типа «Нечаянная Радость», озаглавленные «Орошенное руно» и отсылающие нас т.о. к непосредственному литературному источнику³⁴⁶.

Глава 4: Аллегорические изображения Богородицы

Расширение иконографического арсенала должно было неминуемо привести к появлению аллегорических изображений. Напомним, что аллегорическими мы условились называть такие образы, которые через функцию точного называния тщатся перенести всю полному Первообраза на метафорическое изображение какой-то одной его черты.

§ 1. Семистрельная («Умягчение злых сердец»)

Иконография «Семистрельной» представляет собой переработку на русской почве иконографического типа „Mater dolorosa“. Богоматерь представлена по пояс, без Богомладенца, со сложенными в молитвенном жесте руками. В область предплечья воткнуты семь мечей³⁴⁷. Семь мечей в груди Богородицы символизируют семь скорбей³⁴⁸. Иконографический тип «Mater dolorosa» произошел от изображения Богоматери, предстоящей у креста. В эпоху раннего барокко

345 О теории иконного образа, разработанной преп. Феодором Студитом и бывшей краеугольным камнем для классического понимания иконы, см: Hermeneia. Jg. . 1993. Heft 4. S. 206-212.

³⁴⁶ См., напр., икону сер. XIX в. из частного собрания, опубликованную в книге: Bentschev, I.; Hausteин-Bartsch, E. Muttergottesikonen. Recklinghausen, 2001. S. 97. № 54.

347 О семантике мотива меча см.: Бусева-Давыдова, И.Л. Указ. соч. С. 59-64.

348 Изображение католической „Mater dolorosa“ см.: Kolb, K. Typologie der Gnadenbilder // Handbuch der Marienkunde. Hg. von W. Beinert und H. Petri. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1984. S. 881. № 31.

на Западе появляются изображения одиночно стоящей Богородицы. Евангельские слова Симеона-Богоприимца (Лк 2:35) «И Тебе Самой оружие пройдет душу» были исходным пунктом для формирования иконографии Девы Марии с семью мечами. В XII в. этот мотив появляется в западноевропейской литературе³⁴⁹.

Иконы с явными западными иконографическими элементами связаны прежде всего с придворной средой. Образ Богоматери «Умягчение злых сердец» (Илл. 48) появляется в иконостасе Распятской церкви Большого Кремлевского Дворца, расписанном в 1682 г. Василием Познанским³⁵⁰. Центральная для христианства тема Страстей Христовых, Его земной жизни, казни и Воскресения становится главной в иконографии в XVII веке. При этом акцент делался именно на Страстном цикле. «Этой теме, а также страданиям Богоматери, апостолов и мучеников, посвящены иконы Распятской церкви»³⁵¹. Икона «Умягчение злых сердец» располагалась в местном ряду иконостаса. Такое местоположение в топографии православного храма говорит о знаковом характере образа и подчеркивает его связь со страстным циклом.

Появление на русской почве типа «Mater dolorosa» с семью мечами³⁵² не был случайным единичным фактом. В это же время возникают т.н. «Пяточисленные молитвы» - благодарственное молитвословное воспоминание болезней-скорбей Божией Матери, составление которых приписывается свт. Димитрию Ростовскому³⁵³. Т.о. в Россию проникает не только западный чувственно-сентиментальный визуальный образ, но и католическое представление об опосредованном участии Богородицы в деле нашего спасения, которое явилось логическим результатом католического учения о непорочном зачатии Девы Марии. Через Свои страдания Она становится участницей искупительного подвига Христа; тем самым умалется значение крестной жертвы. Для восточно-христианской традиции же было характерно представление Богоматери как Посредницы между Богом и людьми только в образе символизируемой Ею Церкви. Этим

349 Ibidem. S. 873.

350 Иванова, Е.Ю. Иконостас Распятской церкви Большого Кремлевского Дворца 1682 г. Технология и художественный метод // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 5. М.: ПСТБИ, 2001. Илл. 1 на цветных вклейках. О Василии Познанском см.: Вьюева, Н.А. Живописец Василий Познанский (к истории создания иконостаса церкви Распятия в Большом Кремлевском дворце) // Русская художественная культура XVII века. Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 8. М., 1991. С. 97-110.

351 Иванова, Е.Ю. Указ. соч. С. 193.

352 Количество мечей, пронзающих грудь Пречистой, в западноевропейской иконографии не было четко установлено и могло колебаться от четырех до семи. См., напр., гравюру на дереве 1822 г. „Mutter Gottes Maria zu Dättelbach in Frankenland“ / Kolb, K. Typologie der Gnadenbilder // Handbuch der Marienkunde. Hg. von W. Beinert und H. Petri. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1984. S. 881. № 30.

353 Вот как описываются эти скорби в предисловии к пяточисленному молитвенному правилу словами, обращенными Богородицей к Иисусу Христу: «Наибольших пять болезней Тебе ради претерпела: первая – егда услышала от Симеона Пророка, еже имел еси убиен бытии; вторая – егда, ищущи Тебе во Иерусалиме через три дня, Тя не видела есть; третья – егда Тя поймана и связана от жидов услышала; четвертая – егда Тя на кресте между разбойниками Распятого видела; пятая – егда Тя видела во гробе полагаема. И рече к Ней Господь: «... Аще кто каждую болезнь Твою на кийждо день прочтет с молитвою Моею ... за первую болезнь дам ему познание грехов и жаление о них; за вторую – дам ему всех грехов прощение; за третью – возвращу ему добродетели его, через грехи изгибшия; за четвертую – напитая его, при смерти его, Телом и Кровию Моею Божественною; за пятую – явлюся ему Сам при смерти его и прииму душу его в живот вечный». – Пяточисленные молитвы. Творение святителя Димитрия Ростовского. Чебоксары, 1996. С. 5-7.

объясняется тесная связь образа Богородицы с образом храма³⁵⁴. Эта сложная догматическая проблема заслуживает отдельного обширного исследования; рассмотренные нами иконы являются собой только частный случай обращения к этой тематике.

Восприятие и адаптация западного мотива сотериологического участия Богородицы в судьбах людей облегчались византийским литургическим наследием. Для литургического понимания Божией Матери у Креста Господня по сравнению с древней, идущей из Византии, практикой изображения этого сюжета на иконе характерна повышенная эмоциональность. Как писал епископ Вениамин (Милов): «Литургическое творчество находит нужным расширить Евангельское повествование введением сюда описания страданий у креста Пресвятой Богородицы. Через это Церковь получает в литургическом богословии новую, важную и интересную страницу с описанием *Богоматернего участия в искупительной жертве Спасителя*» (выделено нами – П.М.)³⁵⁵. В качестве одного из примеров гимнографических текстов, обращенных к Богородице, где упоминаются Крестные страдания Ее Сына, следует привести крестобогородичные тропари.

В образе Семистрельной представлены страдания-страсти Богоматери, а Сама Она предстает Заступницей за человеческий род. В дальнейшем тип назывался «Умягчение злых сердец», свидетельствуя об упрощенном восприятии образа³⁵⁶. Богословское осмысление было оставлено и стала превалировать бытовая трактовка богородичного типа «Семистрельной» как Помощницы в улаживании семейных конфликтов и при улаживании любых случаев вражды.

§ 2. „Прибавление ума“

Еще один пример аллегорического подхода к богородичным иконам представляет образ т.н. Лоретской Богоматери или как он стал называться позже «Прибавление ума» (Илл. 49)³⁵⁷. Иконография имеет западное происхождение и является своеобразным ответом в дискуссии с католицизмом³⁵⁸.

³⁵⁴ Аверинцев, С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 39-46.

³⁵⁵ Вениамин (Милов), еп. Чтения по Литургическому богословию. Брюссель: Издательство «Жизнь с Богом», 1977. С. 213.

³⁵⁶ Умягчение злых сердец. Без даты (предположительно XIX в. Палех) // Sirota, I.V. Op. cit. S. 238. Abb. 104.

³⁵⁷ Четырехчастная икона: Богоматерь Иверская, Боголюбская, «Прибавление ума», Руденская. 30,2x24 см. XVIII в. РГИАХМЗ. Инв. № РБМ 4635 // Хохлова, И.Л. Иконы Рыбинского музея. М.: Северный паломник, 2005. С. 89. № 28.

³⁵⁸ «Русский образ Жены-Церкви-Иконы, бегущей в поисках спасения в третий Рим, оставившей первый и второй, складывался в едином религиозном и культурном пространстве с итальянским образом иконы – Дома – Девы – Церкви, бегущей с Востока в римскую область, под руку папы, имел общие с ним истоки и находился с ним в полемике. Полемика могла быть направлена необязательно непосредственно против Лоретских образов, а против духа католической церкви XV – начала XVI в., который яснее всего выразился в культе Лорето, но проявлялся в установках Ферраро-Флорентийского собора, в спорах и размышлениях о Непорочном Зачатии Девы Марии, в толкованиях Апокалипсиса и во многом другом» - Плюханова, М.Б. Культ Божьей Матери Лоретской, его русские параллели и связи // ТОДРЛ. Т. 58. СПб.: Наука, 2007. С. 695.

Впервые внимание исследователей на этот сюжет обратил А. Виноградов, обнаруживший икону в Спасо-Преображенском храме г. Рыбинска³⁵⁹. Позже к этой иконографии обратился А. Титов, начавший исследование легенды, связанной с появлением этого сюжета в России³⁶⁰. С.Н. Гукова, проанализировав письменные свидетельства о Лоретской Мадонне в России, пришла к выводу, что они не «могли каким-то образом повлиять на возникновение сюжета иконы Богоматери Прибавление ума [...] и не дают никаких указаний на время появления его в русской иконописи»³⁶¹. Все известные ранние рукописи с текстом повести о Лорето³⁶² датируются второй четвертью XVI века³⁶³.

Н.П. Лихачев независимо от А. Титова указал на католический образ в итальянском г. Лорето как на прототип этой иконографии (Илл. 50). Иван Бенчев предполагает, что могли существовать и другие источники для подражания, например, из Кевелаера (Kevelaer), Айнзидельна (Einsiedeln), Вемдинга (Wemding) и Целля (Zell). Автор отмечает, что эта иконография приходит на Русь только в конце XVII в. под воздействием западной графики³⁶⁴.

А. Виноградов дал первое описание данного иконографического типа, найденного в Рыбинске. А. Титов уточнил его описание: «Икона изображает священномученика Антипу, предстоящего перед иконой Богоматери Прибавление ума, находящейся в верхней части иконной доски и поддерживаемой двумя ангелами. Богоматерь изображена в полный рост с Младенцем на левой руке. Над головами Их – три шестикрылатых серафима, у подножия – еще один. По сторонам изображения по два, один над другим, ангела, в руке каждого из которых подсвечник с горящей свечой. В верхних углах находится изображение двух больших лампад. Внизу по бордюру иконы расположены три группы старинных башен. Одежда Богоматери имеет вид фелони без отверстия для рукавов, на ней семь дугообразных, выпуклостью вниз, полосок. На четвертой сверху полоске

³⁵⁹ Виноградов, А. Опыт сравнительного описания и объяснения некоторых символических икон древнерусского искусства. СПб., 1877. Оттиск из: Известия Императорского Российского Археологического Общества. 1880. Т. 9. Цит. по: Гукова, С.Н. Икона «Богоматерь Прибавление ума» и Лоретская Мадонна // Искусство христианского мира. Вып. 5. М., 2001. С. 108. Там же см. о письменных свидетельствах о Лоретской Мадонне в России.

³⁶⁰ Образ Пресвятыя Богородицы «Прибавление ума». М., 1909. Оттиск из: Душеполезное чтение. 1909. № 9.

³⁶¹ Гукова, С.Н. Указ. соч. С. 100.

³⁶² Сказание о Лоретской Богоматери повествует о чудесном перенесении домика Пресвятой Богородицы из Назарета через славянские земли в Хорватии в Италию в местечко под названием Лорето. Сначала в домике находился иконописный образ Богородицы, который был скорее всего славянского происхождения; во всяком случае, он обнаруживал черты византийской традиции. Позже образ сторел и был заменен статуей, форма которой легла в основу изображений Лоретской Мадонны в России.

³⁶³ Плюханова, М.Б. Указ. соч. С. 689-691.

³⁶⁴ Bentshev, I.; Hausteин-Bartsch, E. Muttergottesikonen. Recklinghausen, 2001. S. 98. С.Н. Гукова делает такой же вывод. Исследовательница указала в своей статье на одну икону «Прибавление ума» начала XVIII в. с окладом из частной коллекции в Италии, которая в точности повторяет иконографическую схему литографии конца XVII – начала XVIII в., предназначавшейся для паломников, с тем только изменением, что полуобнаженные пути и ангелы с канделябрами превращаются на русской иконе в четырех ангелов, написанных по традиционной православной схеме. В пользу того, что в качестве образцов использовались западные гравюры, говорят следующие факты: ни одна из икон Богоматери Прибавление ума не передает черного лика статуи Лоретской Мадонны; разнообразие в изображениях архитектурных конструкций в нижней части иконы свидетельствует об использовании иконописцами разных литографий Мадонны из Лорето.

изображены три малых крестика, на пятом – большой золотой крест»³⁶⁵. Эта схема с незначительными модификациями повторяется на всех известных русских иконах этого типа³⁶⁶. Возникшие в XVII в. в России иконы Лоретской Божией Матери, изображавшие статую Мадонны с Младенцем, «запеленутую» в роскошный далматик, - плод контакта с относительно поздними формами западного культа.

В позднейших списках икона часто называется «Ключ разума Пресвятыя Богородицы». По преданию русский образ Лоретской Богородицы был написан иконописцем, молившимся о даровании ему ума. Богородица стала пониматься как олицетворение не только премудрости Божией, но и премудрости житейской. Для пущей наглядности ключ часто изображается в нижнем поле иконы (Илл. 51)³⁶⁷.

Подводя итоги краткого обзора новых типов в иконографии Богородицы, укажем на общие черты. Развитие иконографии с середины XVI в. в России шло по пути все большего усложнения сюжетной линии, повышения повествовательности иконы. Традиционные для Византии иконы, построенные на символических наименованиях Богородицы, получают дальнейшее развитие на русской почве. Богородичные эпитеты, заимствованные из гимнографического наследия Восточной церкви, стали иконографической основой многих икон («Неувядаемый цвет», «Нечаянная Радость» и др.)

В.П. Зубов отметил характерные черты барочного стиля в проповедях свт. Димитрия Ростовского. «Взволнованная мысль ищет адекватного образа и в тщетных поисках громоздит символы. Богоматерь – Лествица, Купина, Скрижаль, Жезл Аронов, Ковчег, Трапеза, Стамна золотая, носящая манну, Руно орошенное, Гора несекомая, Дверь непроходимая. И далее – небо, рай, дева, мать, земля, лоза, дерево, источник, море»³⁶⁸. Такое же нарастание изобразительных эпитетов заметно и в иконописи. Эта тяга художников к новым метафорическим образам была общей для культуры барокко. «Одну из отличительных черт литературного барокко исследователи видят в чувстве неисчерпаемости и невыразимости содержания, в постоянной потребности искать все новые формы выражения для одной и той же мысли, в постоянном перевыражении необъятного и неуловимого содержания»³⁶⁹. Осознание невозможности поймать и адекватно отразить сущностное содержание образа показательны для иконописи раннего Нового времени.

³⁶⁵ Цит. по: Гукова, С.Н. Указ. соч. С. 103-104.

³⁶⁶ Богоматерь Прибавление ума. XVIII в. Церковно-археологический кабинет Московской Духовной Академии; «Прибавление ума», XVIII в. ЦМиАР; Богоматерь Прибавление ума. 1833 г. РМ, СПб.

³⁶⁷ См. русскую икону XIX в. из частного собрания, опубликованную в: Bentshev, I.; Hausteин-Bartsch, E. Muttergottesikonen. Recklinghausen, 2001. S. 99. № 55.

³⁶⁸ Зубов, В.П. Русские проповедники. Очерки по истории русской проповеди. М.: УРСС, 2001. С. 35.

³⁶⁹ Там же. С. 35.

Иконографические схемы икон, иллюстрирующих целые литургические тексты, также несут на себе черты комплексного подхода иконописцев к решению иконографических проблем. Здесь заметны два направления: иллюстрируются гимнографические тексты полностью, иконы становятся многочастными, описывающими отдельные строфы песнопений; происходит соединение старых иконографических схем (например, «Похвала Богородице» с «Акафистом»), которое приводит к усилению повествовательного момента в иконе. Икона сближается с богословским текстом.

Названные явления иконографического порядка следует рассматривать в рамках процесса формирования новой культурной системы, которое, как отметил В.М. Живов, «было вызвано религиозной или нравственной реформой первой половины XVII столетия»³⁷⁰. Отмечая определенные черты западного влияния, не стоит, однако, его унифицировать и преувеличивать его роль. Речь идет прежде всего о трансформации культурного сознания. Западное влияние в сфере изобразительного искусства (так же, как, например, обращение к классическому наследию в области литературы) служит лишь внешним источником, к которому обращаются, чтобы почерпнуть материал для целенаправленной, но завуалированной дискуссии (например, Лоретский образ в системе формирования идеи Москвы-Третьего Рима и полемики с латинством) или для восполнения недостающих культурных пластов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, мы разобрали основные иконографические типы Христа и Богородицы, которые либо подверглись существенным изменениям со второй половины XVI в., либо были плодом самостоятельной богословско-художественной активности иконописцев XVI-XVII вв.

Развитие иконописного образа на Руси со второй половины XVI в. шло по пути расширения повествовательности изображения. Художественно-изобразительный инструментарий для выражения этой новой нарративности был разнообразен: клейма со сценами из Сказания о Нерукотворном Образе в типе «Спас Нерукотворный с клеймами» или со сценами из Сказаний о чудесах от богородичных икон в типе «Богородица с чудесами»; построение многоступенчатых (Богородица «Что Тя наречем?») или многочастных композиций с использованием уже известных иконографических типов, схем и элементов (тип «Достойно есть», «Четырехчастная икона» из Благовещенского собора); введение в поле изображения целых кусков текста (тип Богородицы «Нечаянная Радость»); насыщение объема иконы образами-знаками со сложной символической нагруженностью («Плоды страданий Христовых»).

³⁷⁰ Живов, В.М. Религиозная реформа и индивидуальное начало в русской литературе XVII века // Живов, В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 340.

Эволюции иконографических типов, с одной стороны, происходила в русле создания национальной богословской школы и была связана с повышением уровня богословского сознания; с другой стороны, она оставалась не без влияния украинско-польской традиции.

Процесс появления новых иконографических типов не был оторван от литературной проблематики в эпоху перехода от Средневековья к русскому барокко. Как мы убедились, произведения таких выдающихся авторов светского и церковного слова, как свят. Макарий Московский и Димитрий Ростовский, Иоанникий Галятовский, Антоний Радивиловский отражали ту же тематику, которая господствовала на новых иконах.

Проведенный иконографический анализ позволил зафиксировать склонность к символическим изображениям, а также появление ряда аллегорических образов. На основании иконографического анализа и герменевтического подхода к пониманию иконы вторую половину XVI-XVII в. можно охарактеризовать изменением смысловой акцентуации: апофатическое мышление все более сменяется катафатическим. Этот процесс все чаще находит выражение в художественных приемах и иконографических программах в иконописи.

Попытки постижения Божественного через называние-наименование (катафатический путь) прослеживаются не только на русской почве. Подобный процесс можно было видеть в поздневизантийской истории (фресковые образы Христа Жизнедавца или страна живых и т.п.)

Изменение стилистических средств идет параллельно с усложнением содержания образа. Динамика его развития такова: от сокращенных до необходимого предела иконографических элементов и прямолинейной апофатической выразительности раннего и классического русского средневековья до экспериментального применения живописной профанной техники в иконописи XVII в, изменения иконографии через расширение иконографической программы и появление новых типов в позднем Средневековье. Подобный вектор развития богословской мысли отмечал К.Кр. Фельми в связи с проблемой символических объяснений Св. Литургии: от метаисторических толкований-изображений до мистических поучений с усложненной символично-аллегорической парадигмой³⁷¹.

Н.К. Голейзовский справедливо заметил, что «распространение новых аллегорических икон послужило одной из причин стилистических изменений в русской живописи XVI в. Количественный рост символики и повествовательных элементов привел к усложнению композиции, к перегрузке их деталями, что, в свою очередь, обусловило измельчание письма и

³⁷¹ Felmy, K. Ch. Die Deutung der Göttlichen Liturgie in der russischen Theologie. Walter de Gruyter. Berlin, New York. 1984; Ders. Vom urchristlichen Herrenmahl zur Göttlichen Liturgie der Orthodoxen Kirche. Ein historischer Kommentar. Oikonomia. Bd. 39. Erlangen. 2000.

утрату былой живописности»³⁷². Под живописностью следует понимать легкость и ясность прочтения образа.

Построение многих иконографических типов основано на передаче литературных метафор изобразительными средствами иконописного языка. Такие иконографические метафоры как «Звезда Пресветлая», «Неувядаемый Цвет», «Купина Неопалимая», «Распятый Серафим» и др. завоевывают популярность в XVI-XVII вв. Стечение многих метафор — «употребление слов в переносном значении» - образует аллегорию и загадку³⁷³. Иконописец XVII в., ища новых путей в иконописи, не иллюстрирует посредством символа, а истолковывает, расшифровывает символ. В процессе его истолкования рождаются все новые и новые связи, символ дает ростки и ветви. Происходит переосмысление символа и рождение аллегорического образа. Аллегорические элементы в изображении суть признаки индивидуального осмысления художником догматического содержания иконы. Аллегория в иконописном творчестве поднимает тему каноничности изображаемого. Вспомним в этой связи недоумения дьяка Висковатого, вызванные новыми иконографическими типами на Четырехчастной иконе из Благовещенского собора Московского Кремля, и его спор с митрополитом Макарием. Но, как справедливо пишет протоиерей Сергей Булгаков, «в каноне содержатся как видения, т. е. определенного содержания “образы” (“изводы”) икон, так и видения, т. е. определенные типы и способы трактовки изображения, символика форм и красок»³⁷⁴.

Символизирующий образ на иконе второй половины XVI - XVII в. сам становится «субъектом смыслового движения, развитие темы следует развитию образа. Путь – от символизирующего к символизируемому, а не наоборот»³⁷⁵. Обилие ветхозаветной и гимнографической символики в иконописи XVII в. приводит к тому, что все чаще «таутегоричекый язык сменяется языком аллегорическим: онтологическое родство по крови заменяется *символическим иносказанием*, в котором ощутимо расстояние между символом и символизируемым»³⁷⁶. Иконописные образы, построенные на литературных эпитетах и реминисценциях, суть «формы обнаружения духовной жизни, указуемой, но не изображаемой или отражаемой». Например, образ Богородицы «Звезда Пресветлая» не изображает Богородицу как Звезду, а в общем контексте моления-припадания (этот мотив усилен изображением коленопреклоненных фигур муромских святых) указывает на «боголепное почитание»³⁷⁷ и слезное

³⁷² Голейзовский, Н.К. Два эпизода из деятельности Новгородского архиепископа Геннадия // ВВ. Т. 41. М., 1980. С. 140.

³⁷³ Шор, Р. Тропы // Литературная энциклопедия в 11-ти томах. Т. 11. М.: Художественная литература, 1939. Стб. 394-396. [Электронный ресурс]: ФЭБ. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/leb/leb-3941.htm> (12.03.2010).

³⁷⁴ Булгаков Сергей, прот. Икона и иконопочитание. Догматический очерк. М., 1996. С. 92.

³⁷⁵ Зубов, В.П. Русские проповедники. М., 2001. С. 23.

³⁷⁶ Зубов, В.П. Указ. соч. С. 29.

³⁷⁷ «Боголепно почитаю и молю Тя со слезами: Покрый мя покровом Своим от врагов видимых и невидимых» - концовка богородичного гимна «Поклонение Пресвятой Богородице» свт. Димитрия Ростовского // Соч. Т. 1. С. 286.

моление предстоящего. Т.о. замыкаются литературная основа и ее изобразительно-художественная переработка.

Иконописный образ становится изобразительным текстом, информационным источником, иллюстрирующим, продолжающим или раскрывающим текст вербальный. Во всяком случае, без вербального текста – литературного первоисточника (их может быть и несколько) – правильно понять художественный образ в XVII в. становится невозможно.

Знаковую информацию может нести не только литературный сюжет. Часто новые композиции рождаются из сочетания уже известных иконографических схем. Тогда появляется комбинаторная семантика нового произведения. Каждое отдельное изобразительное повествование (будь то клеймо; отдельный сюжет, как Воскресение в виде восстания из Гроба; часть многочастной иконы или отдельные иконографические элементы, как образ «Распятого Серафима» в композиции «Почи Бог в день седьмой») вносит свой оттенок в общее смысловое звучание образа, а их сочетание открывает новые грани в прочтении всего иконописного произведения.

Названные особенности требовали и от художника и от зрителя не только богословского образования, но и утонченного подхода в восприятии иконописного образа. Поэтому не следует говорить об упадке богословского уровня иконы в XVII в.; а только об изменении характера богословского осмысления образа. Если до XVI в. художники, как правило, очень точно следовали византийским иконографическим образцам, то иконописцы середины XVI в. и следующего столетия с разрешения и санкции Московского митрополита Макария сами начинают создавать новые иконографические типы. Характерно, что именно с середины XVI в. намечается истинное осмысление иконы и ее места в православной богословской системе, как она виделась современникам. Еще ранее преп. Иосиф Волоцкий в своих произведениях тоже обращался к тематике иконы. Но его интерес к иконе был обусловлен исключительно полемикой с ересью жидовствующих.

Исследователями уже указывалось на изменение гносеологического характера иконы. По меткому определению Б.И. Пуришева, художник середины XVI в. – это «изограф-ритор, хитроумный рассуждатель, составитель замысловатых символично-аллегорических композиций»; созданное таким художником произведение было уже не просто иконой (в традиционном смысле этого слова), но и «зеркалом теологических спекуляций» иконописца³⁷⁸. Показательно в этой связи, что уже на рубеже XV-XVI вв. возник новый литературный жанр толкований на аллегорические иконы³⁷⁹, появились попытки унифицировать собрания «образцов», на основе которых сложились и

³⁷⁸ Михайловский, Б.В., Пуришев, Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. С 60. В целом правильно уловив вектор наметившихся со второй половины XVI в. изменений в русском иконописании, автор дает, однако, очень тенденциозную трактовку: новые иконографические типы называются «эмблематической идеографией», «черпавшей свои образы-формулы из идейного арсенала русской схоластики» и поставленной на службу «иосифлянству».

³⁷⁹ Голейзовский, Н.К. Указ. соч. С. 140.

получили в дальнейшем широкое распространение основные редакции иконописных подлинников. Иконописец позднего Средневековья из «практика-созерцателя» превращался в «толкователя-схоласта». Усложнением иконографических схем, повлекшим за собой повышенную богословскую насыщенность икон XVI в., объясняется пристальный интерес к иконе со стороны русских богословов и даже мирян (дьяк И.М. Висковатый).

В заключение следует отметить, что темой отдельного исследования может стать изучение иконологической рефлексии на Руси в Средние века и в начале Нового времени.

Взгляды преп. Иосифа Волоцкого и преп. Максима Грека, инока Зиновия Отенского в таком частном вопросе как учение об иконопочитании проливают дополнительный свет на проблему рецепции византийской патристической традиции на Руси. Преп. Иосиф Волоцкий, митрополит Геннадий и преп. Максим Грек были начинателями серьезной русской богословской рефлексии в области иконологии. Рассмотрение вопросов иконопочитания и иконописания, затрагивавшихся в их трудах, будет продолжено иноком Зиновием Отенским и авторами XVII в. В конце XVI столетия будет опубликован трактат об иконопочитании, составленный Василием Суражским (Малюшицким) в согласии с концепцией преп. Максима Грека в русле антипротестантской полемики³⁸⁰. В следующем столетии инок Чудова монастыря Евфимий († 1708), ученик Епифания Славинецкого, пишет «Вопросы и ответы» по русской иконописи³⁸¹. В XVII в. появляются целые трактаты, основной темой которых становится «более или менее систематическое изложение вопросов теории искусства», что было обусловлено не только все более частым обращением к новым иконографическим типам, но и «расширением круга художественных проблем»³⁸². Ярчайшими из сочинений XVII в. об иконописании и живописном изображении были «Послание Иосифа Владимировича Симону Ушакову» (1656-1658)³⁸³ и «Слово к люботщательному иконного писания» Симона Ушакова (ок. 1666-1667)³⁸⁴. Эта же тема затрагивается и в менее значительных произведениях: «Слово к люботщателем иконного писания» Кариона Истомина (к. XVII в.)³⁸⁵ и два трактата Симеона Полоцкого – «Записка» (ок. 1666-1667 г.) и «Беседа о почитании икон святых» (1677 г.)³⁸⁶.

³⁸⁰ См. его «Книжицу в шести разделах». Острог, 1588. Издано также: О единой вере // РИБ. Т. 7 (Памятники полемической литературы в Западной Руси). СПб., 1882. Стлб. 601—938.

³⁸¹ Евфимий Чудовский. Вопросы и ответы по русской иконописи // Вестник общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. Публ. Г.Д. Филимонова. М., 1874. Вып. 1-3. С. 17-20.

³⁸² Малков, Ю.Г. Указ. соч. С. 215.

³⁸³ Овчинникова, Е.С. Иосиф Владимирович. Трактат об искусстве (статья и публикация текста) // Древнерусское искусство. XVII в. С. 9-61; Салтыков, А.А. Эстетические взгляды Иосифа Владимировича (по «Посланию к Симону Ушакову») // ТОДРЛ. Т. 28. М.-Л., 1974. С. 271-288.

³⁸⁴ См.: Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее. Материалы. Публ. Г.Д. Филимонова. М., 1874. С. 22-24; Мастера искусства об искусстве. Т. 4. М., 1937.

³⁸⁵ Карион Истомин. Слово к люботщателем иконного писания // Вестник археологии и истории. Вып. 20. Публ. А. Никольского. СПб., 1911.

³⁸⁶ Майков, Л. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889; «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого. ГИМ. Собр. Синодальное. № 256 (660). Л. 80-95 об.

Изучение русской иконографии на переходе от Позднего Средневековья к Новому времени и иконологической рефлексии в рамках русского богословия поможет пролить свет на проблему типологизации русской средневековой культуры в целом. Русский культурный ландшафт этого времени отнюдь не был отмечен механическим смешением византийско-русских и западноевропейских компонентов. Он был плодом реального, органического синтеза, в результате которого создалась новая, неповторимая, совершенно особая в своей самобытности и не имеющая исторических аналогий культура. С середины XVI столетия русские интеллектуалы задавались вопросом о роли традиций и новаторства в культурно-историческом процессе. Эта проблематика нашла отражение как в иконописном творчестве русских художников, так и в богословских трудах, затрагивающих вопросы иконописания. Изучение богословского осмысления феномена иконы на средневековой Руси должно быть темой отдельного исследования.

Список условных сокращений:

ААЭ – Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографической экспедицией Академии Наук. СПб., 1836. В 4-х томах

ВВ - Византийский временник.

ВИ – Вопросы истории

ГИМ – Государственный Исторический музей.

ГМЗРК – Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»

ГРМ – Государственный Русский музей

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ЖМНП – Журнал министерства народного просвещения

МИХМ – Муромский историко-художественный и мемориальный музей

НМЛ – Национальный музей г. Львова

ПКНО – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник

ПСРЛ - Полное собрание русских летописей, издаваемое Археографической комиссией. Т. 1-37. СПб.; М., 1841-1989.

ПЭ – Православная энциклопедия

РГИАХМЗ – Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

РИБ – Русская историческая библиотека, издаваемая Археографической комиссией. Т. 1-39. СПб. (Пг., Л.), 1872-1927.

РЛ – Русская литература

РНБ – Российская Национальная библиотека

ТОДРЛ – Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР (РАН)

ТСО - Творения святых отцов в русском переводе. М., 1843—1864, 1871, 1872, 1880—1891, 1893-1917. Т. 1—69.

ФЭБ – Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор.

ЦМиАР - Центральный музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева

ЯХМ – Ярославский художественный музей

SK - Seminarium Kondakovianum

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

Источники письменные:

1. Антоний Радивиловский. Венец Христов. Киев: Издательство Киево-Печерской Лавры, 1688. Вирши без пагинации.
2. «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого. ГИМ. Собр. Синодальное. № 256 (660). Л. 80-95 об.
3. Василий Суражский. О единой вере // РИБ. Т. 7 (Памятники полемической литературы в Западной Руси). СПб., 1882. Стлб. 601—938.
4. Димитрий Ростовский, свт. На празднество Пресвятой Богородицы Казанской (8 июля). Неизданное слово // Странник. 1891. № 5. С. 28-34. [Электронное издание]: СПб.: Аксион эстин, 2009.
5. Димитрий Ростовский, свт. Слово в субботу пятую похвальную Великого Поста // Сочинения св. Димитрия, митрополита Ростовского. Т. 2: Поучения на воскресные дни. М., 1840. С. 78-91. [Электронное издание]: СПб.: Аксион эстин, 2009.
6. Евфимий Чудовский. Вопросы и ответы по русской иконописи // Вестник общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. Публ. Г.Д. Филимонова. 1874. Вып. 1-3. С. 17-20.
7. Карион Истомин. Слово к люботщателем иконного писания // Вестник археологии и истории. Вып. 20. Публ. А. Никольского. СПб., 1911.
8. Кирилл Александрийский, свт. Глафира или толкования избранных мест из книги «Исход». Сочинения. Т. 5 // ТСО. Т. 54. М., 1855.
9. Мастера искусства об искусстве. Т. 4. М., 1937.
10. Московские соборы на еретиков XVI в. // ЧОИДР. 1847. Кн. 3.
11. О Ветхом Деньми. Рукописный сборник XVI в. ГИМ, Син. № 322 (Патр. № 569). Лл. 243 об. – 250 об.
12. Овчинникова, Е.С. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве (статья и публикация текста) // Древнерусское искусство. XVII в. С. 9-61.
13. Он же. Огородок Марии Богородицы. Киев, 1676.
14. Преп. Максим Грек. О святых иконах // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс-Культура, 1993. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/philos/grek.htm> (03.10.2009).
15. Преп. Максим Грек. Слово о поклонении святых икон списано против еретик. На люторы // Сочинения преподобного Максима Грека. Казань, 1859. Т. 1. С. 485-494.
16. Псковские летописи. Вып. 1. М.- Л. 1941.

17. Ржига, В.Ф. Неизданные сочинения Максима Грека // Byzantinoslavica. Prague. 1935-1936. Т. 6. С. 92.
18. Симон Ушаков. Слово к люботщательному иконного писания // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее. Материалы. Публ. Г. Филимонова. М., 1874. С. 22-24.
19. Сочинения святого Димитрия, митрополита Ростовского. Ч. 1. М., 1839. Электронное издание: Святитель Димитрий Ростовский (1651-1709) // Святоотеческое наследие. Вып. 2. СПб.: Аксион эстин, 2009.
20. Стоглав. Исследование и текст. Сост. Емченко, Е.Б. М.: Индрик, 2000.
21. Феодорит Киррский, св. Комментарий к книге «Исход». Сочинения. Ч. 1 // ТСО. Т. 26. М., 1855.

Публикации изобразительных источников:

1. «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского Музея. (Каталог выставки Государственного Русского музея). СПб., 1995.
2. Azzaro, G.C.e.P. Sophia. La Sapienza di Dio. Roma-Milano. 1999.
3. Babić, G., Chatzidakis, M. Die Ikonen der Balkanhalbinsel und der griechischen Inseln, Teil II // Die Ikonen. Freiburg-Basel-Wien: Herder Verlag, 1998.
4. Ikonen aus der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. Berlin: Union-Verlag, 1975.
5. Ikonen in ungarischen Sammlungen. Berlin: Union-Verlag, 1986.
6. Onasch K. Altrussische Ikonen. Berlin: Union Verlag, 1977.
7. Sirota, I.B. Die Ikonographie der Gottesmutter in der Russischen Orthodoxen Kirche. Versuch einer Systematisierung. Würzburg: Augustinus-Verlag, 1992.
8. Smirnowa, E. Moskauer Ikonen des 14. bis 17. Jahrhunderts. Leningrad: Aurora-Kunstverlag, 1989.
9. Антонова, В.И., Мнёва, Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI- начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации. М.: Искусство, 1963. Т. 1, 2.
10. Брюсова, В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984.
11. Гелитович, М. Богородиця з дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові. Львів: Свічадо, 2005.
12. Иконы XIII – XVI веков в собрании музея имени Андрея Рублева. М.: Северный паломник, 2007.
13. Иконы Мурома. М.: Северный паломник, 2006.
14. Иконы Ростова Великого. М.: Северный паломник, 2003.

15. Новгородская икона XII-XVII веков. Л.: Аврора, 1983.
16. Откович, В., Пилипюк, В. Українська Ікона XIV-XVIII ст. із збірки національного музею у Львові. Львів: Світло й тінь, 1999.
17. Сарабьянов, В.Д., Смирнова, Э.С. История древнерусской живописи. М.: ПСТГУ, 2007.
18. Свирин А.Н. Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской Галереи. М., 1958.
19. Свэнціцька, В. І., Сидор, О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів: Каменярь, 1990.
20. София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII – XIX веков из собраний музеев России. М.: Радуница, 2000.
21. Хохлова, И.Л. Иконы Рыбинского музея. М.: Северный паломник, 2005.
22. Ярема, Димитрій. Иконопис Західної України XII-XV ст. Львів: Видавництво «Друкарські куншти», 2005.

Список использованной литературы:

Литература на русском языке

1. Аверинцев, С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 39-46.
2. Аверкий (Таушев), архиеп. Руководство к изучению Священного Писания Нового Завета. Апостол. Ч. 2. Электронное издание ФДО ПСТГУ. М.: ПСТГУ, 2007.
3. Адрианова-Перетц, В.П. Сборники нравоучительных повестей, новелл и изречений. «Звезда пресветлая» // История русской литературы в 10-ти томах. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1941-1956. Т. 2. Ч. 2. Литература 1590-х – 1690-х гг. 1948. С. 406-408. [Электронный ресурс]: Фундаментальная электронная библиотека: Русская литература и фольклор. URL: <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/i22/i22-406-.htm> (13.03.2010).
4. Алпатов, М.В. К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве // Slavia. Bd. 3. Т. 1. 1924.
5. Андреев, Н.Е. Инок Зиновий Отенский об иконопочитании и иконописании // Сборник статей по археологии и византиноведению. Прага, 1936. С. 259-277.
6. Андреев, Н.Е. Иоанн Грозный и иконопись XVI в. // SK. Т. 10. Прага, 1938.
7. Андреев, Н.Е. Митрополит Макарий как деятель религиозного искусства // SK. Т. 7. Прага, 1935. С. 227-244.

8. Андреев, Н.Е. О «деле дьяка Висковатого» // СК. Т. 5. Прага, 1932. С. 191—242 [переиздано (в сокращении) в кн.: *Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология.* С. 292—317].
9. Бахарева, Н.Н. Икона «Богоматерь Корень девства» из церкви Рождества Христова г. Балахны в культурно-историческом контексте конца XVII века // *Памятники христианской культуры Нижегородского края. Материалы научной конференции 29-30 марта 2001 г.* Нижний Новгород, 2001. С. 58-71.
10. Брюсова, В.Г. *Русская живопись XVII в.* М., 1984.
11. Булгаков, С., прот. *Икона и иконопочитание. Догматический очерк.* М., 1996.
12. Булгаков, С., прот.. *Купина Неопалимая. Опыт догматического истолкования некоторых черт в православном почитании Богоматери.* Париж, 1925.
13. Бусева-Давыдова, И.Л. *Богоматерь Седмизерная. К вопросу о сложении иконографического типа* // *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси.* Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Мартис, 1996. С. 363-384.
14. Бусева-Давыдова, И.Л. *Живопись // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века.* Под ред. В.В. Бычкова. М.: Ладомир, 1996. С. 458-479.
15. Бусева-Давыдова, И.Л. *Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия.* М.: Индрик, 2008.
16. Бусева-Давыдова, И.Л. *Новые иконографические источники русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего Средневековья.* М., 1993.
17. Бычков, В.В. *Русская средневековая эстетика XI-XVII века.* М.: Мысль, 1995.
18. Бычков, В.В. *Теория живописи // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века.* Под ред. В.В. Бычкова. М.: Ладомир, 1996. С. 352-357.
19. Вагнер, Г.К. *Искусство Древней Руси // Вагнер, Г.К., Владышевская, Т.Ф. Искусство Древней Руси.* М.: Искусство, 1993.
20. Вейцман, К., Хадзидакис, М., Миятев, К., Радойчич, С. *Иконы на Балканах.* София – Белград, 1967.
21. Вельфлин, Г. *Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве.* М.-Л., 1930.
22. Вениамин (Миров), еп. *Чтения по Литургическому богословию.* Брюссель: Издательство «Жизнь с Богом», 1977.
23. Вилинбахова, Т.Б. *Икона «Троица в деяниях» и ее литературная основа* // *ТОДРЛ.* Т. 38. Л., 1985. С. 126-137.
24. Воронцова, Л. *Иконы Богородицы «Неопалимая Купина»* // *ЖМНП.* СПб. Б.и. № 3. 1904. С. 62-88. [Электронный ресурс]: Библиотека религиоведения и русской религиозной

философии. Издания XVIII – нач. XX в. URL: <http://relig-library.pstu.ru/catalog/1008/book-1008.djvu> (11.02.2010).

25. Вьюева, Н.А. Живописец Василий Познанский (К истории создания иконостаса церкви Распятия в Большом Кремлевском дворце) // Русская художественная культура XVII века. Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 8. М., 1991. С. 97-110.
26. Гладышева, Е.В., Нерсесян, Л.В. Словарь-указатель имен и понятий по древнерусскому искусству // Альманах "Странный мир", 1991. [Электронный ресурс]: Православие и современность. Электронная библиотека. Православие и современность. Информационно-аналитический портал Саратовской епархии Русской Православной Церкви URL: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/04g/glad_ner/dictionary/108.html (11.03.2008)
27. Голейзовский, Н.К. Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия // ВВ. Т. 41. М.: Наука, 1980. С. 125-140.
28. Голубцов, А.П. Из чтений по церковной археологии и литургике. [Электронный ресурс] // Монастырь Спаса Нерукотворного в Клыково. URL: <http://www.klikovo.ru/db/book/msg/968> (23.11.2009).
29. Гольщенко, В.С. Неизданное полемическое сочинение Максима Грека в списке XVII в. // Памятники русского языка. Исследования и публикации. М.: Наука, 1979. С. 239-253.
30. Гордеева, Н.А., Тарасенко, Л.П. Литературные источники двух икон 1694 г. Кирилла Уланова // ТОДРЛ. Т. 38. Л.: Наука, 1985. С. 309-325.
31. Громов, М.Н. Образ Софии Премудрости Божией как символ Древней Руси // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века. Под ред. В.В. Бычкова. М.: Ладомир, 1996. С. 46-56.
32. Гукова, С.Н. Икона «Богоматерь Прибавление ума» и Лоретская Мадонна // Искусство христианского мира. Вып. 5. М., 2001. С. 94-110.
33. Живов, В.М. Религиозная реформа и индивидуальное начало в русской литературе XVII века // Живов, В.М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 319-343.
34. Звездина, Ю.Н. Образ «Плоды страданий Христовых» и некоторые особенности западноевропейской иконографии в теме «Mors Mortis» // II Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944-1995). Сб. статей. Ярославль, 1998. С. 22-28.
35. Звездина, Ю.Н. Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени: возможности интерпретации. [Электронный ресурс]: Иконописная мастерская «Ковчег». URL: <http://www.iconkovcheg.ru/articles/143> (01.04.2010).
36. Зубов, В.П. Русские проповедники. Очерки по истории русской проповеди. М.: УРСС, 2001.

37. Иванова, Е.Ю. Иконостас Распятской церкви Большого Кремлевского Дворца 1682 г. Технология и художественный метод // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 5. М.: ПСТБИ, 2001. С. 193-201.
38. Извеков, Н. Московский кафедральный собор Благовещения. М., 1911.
39. Иконников, В.С. Максим Грек и его время. Историческое исследование. К., 1915.
40. Казакевич, Т.Е. Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1980.
41. Калугин, Ф. Зиновий инок Отенский и его богословско-полюемические и церковно-учительные произведения. СПб., 1894.
42. Квливидзе, Н.В. Иисус Христос. Иконография // ПЭ. Т. 21. М., 2009. С. 711-714.
43. Ковтырева Л. В. Никита Павловец — иконописец Оружейной палаты // Искусство христианского мира. М., 2004. Вып. 8. С. 283-290.
44. Колпакова, Г.С. Иконография «Традицио Легис» и апостольский чин в русских иконостасах XVII-XVIII вв. Попытка нового осмысления // Русское церковное искусство Нового времени. М.: Индрик, 2004. С. 29-54.
45. Комашко, Н.И. Богоматерь «Всех скорбящих Радость» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. М., 2004. № 1-2 (14). С. 22-34.
46. Кондаков, Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1910. Репринт: М.: Паломникъ, 1999.
47. Кондаков, Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905.
48. Кондаков, Н.П. Русская икона. Прага, 1933. Т. 3.
49. Кочетков, И.А. К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя») // ТОДРЛ. Т. 38. Л., 1985. С. 186-209.
50. Красовицкая, М.С. Литургика. М.: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 1999.
51. Круминг, А.А. О «Звезде Пресветлой» // Филевские чтения: Тезисы конференции. М., 1999. С. 74-75.
52. Кузнецова, О.Б. Гравюра Василия Андреева «Распятие с чудесами»: источники изображения // II Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944-1995). Сб. статей. Ярославль, 1998. С. 30-44.
53. Кузнецова, О.Б. Особенности иконографии «Плоды страданий Христовых» в иконах XVII – XIX в. // Филевские чтения. Тезисы шестой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII - первой половины XVIII вв. [Электронный ресурс]: Икона.

Иконография. Иконопочитание. URL: <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tezis2/kuznetsova.htm>
(12.12.2009)

54. Курукина, И.Л. Богословская полемика конца XVII в. как отражение сложных процессов светской жизни // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 8. М.: Наследие, 1995. С. 169-174.
55. Кусков, В.В. История древнерусской литературы. М.: Высшая школа, 1982.
56. Липатова, С. «Вертоград Заключенный» Никиты Павловца. [Электронный ресурс]: Интернет-журнал Сретенского монастыря. URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/615.htm> Дата публикации: 22.11.2006. (11.03.2010).
57. Лихачев, Д.С. Литература «государственного устройства» (середина XVI в.) // Памятники литературы Древней Руси. Середина XVI века. М.: Художественная литература, 1985. С. 5-16.
58. Лихачев, Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.
59. Майков, Л. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889.
60. Макарий (Веретенников), архим. Стоглавый Собор 1551 года // Альфа и Омега. № 1(8). М., 1996. С. 88—104.
61. Малков, Ю. Г. Живопись // Очерки русской культуры XVII века. Ч. 2. Духовная культура. Под ред. А.В. Арциховского. М.: Издательство МГУ, 1979. С. 208-238.
62. Мацулевич, Л.А. Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире Залесском // Ежегодник Российского института истории искусств. Т. 1. Вып. 2. Петроград, 1921. С. 253-299.
63. Мейендорф, И., прот. Византийское богословие. Исторические тенденции и доктринальные темы. Минск: Лучи Софии, 2001.
64. Михайловский, Б.В., Пуришев, Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. М.-Л.: Искусство, 1941.
65. Немировский, Е.Л. Возникновение славянского книгопечатания // История славянского кирилловского книгопечатания XV – начала XVII века. Т. 1. М.: Наука, 2003.
66. Овчинникова, Е.С. Церковь Троицы в Никитниках. Памятник живописи и зодчества XVII века. М., 1970.
67. Плюханова, М.Б. Культ Божьей Матери Лоретской, его русские параллели и связи // ТОДРЛ. Т. 58. СПб.: Наука, 2007. С. 669-696.
68. Подобедова, О.И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.
69. Покровский, Н. «Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900.
70. Покровский, Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды седьмого археологического съезда в Ярославле 1887. Под ред. гр. Уваровой. М., 1890.

71. Покровский, Н.В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской Духовной Академии. СПб., 1909.
72. Попова, О.С. Образ Христа в византийском искусстве V – XIV веков // Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. С. 9-66.
73. Поселянин, Е. Богоматерь. Полное иллюстрированное описание Ея земной жизни и посвященных Ея имени чудотворных икон. СПб., 1909. (Переиздано: Киев, 1994).
74. Преображенский, А.С., Сиротинская, А.А. Царь Царем // Иконы Мурома. М.: Северный паломник, 2006. С. 280-282.
75. Припачкин, И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М.: Паломник, 2001.
76. Прохоров, Г.М. Послание Титу-иерарху Дионисия Ареопагита в славянском переводе и иконография «Премудрость созда себе дом» // ТОДРЛ. Т. 38. Л.: Издательство «Наука», 1985. С. 7-41.
77. Пумпянский, Л.В. Третьяковская и немецкая школа разума // Западный сборник. Т. 1. 1937.
78. Пуцко, В.Г. Русская иконопись второй половины XVII в.: византийское наследие // Филёвские чтения. Тезисы шестой научной конференции по проблемам русской художественной культуры XVII - первой половины XVIII вв. [Электронный ресурс] // Межконфессиональное информационно-аналитическое Обозрение "Orthodoxia". URL: <http://orthodoxia.org> (10.01.2008).
79. Роберт Ф. (Тафт), архимандрит. «Что Тя наречем»? Литургическое почитание Пресвятой Девы Марии в византийской традиции. [Электронный ресурс]: Киевская Русь. Для тех, кто хочет верить разумно. URL: <http://www.kiev-orthodox.org/site/worship/1435/> (10.03.2010).
80. Ровинский, Д.А. Русские народные картинки. Кн. 3. СПб., 1881.
81. Салтыков, А.А. Эстетические взгляды Иосифа Владимировича (по «Посланию к Симону Ушакову») // ТОДРЛ. Т. 28. М.-Л., 1974. С. 271-288.
82. Сарабьянов, В.Д. Иконографическое содержание заказных икон митрополита Макария // Вопросы искусствознания. Вып. 4/93. М., 1994. С. 243—285.
83. Сарабьянов, В.Д. Символично-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999.
84. Сарабьянов, В.Д., Смирнова, Э.С. История древнерусской живописи. М.: ПСТГУ, 2007.
85. Скопин, В.В., Щенникова, Л.А. Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря. М., 1982.
86. Словарь русских иконописцев XI-XVII вв. / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2003.
87. Смирнова, Э.С. «Смотря на образ древних живописцев». Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М.: Северный паломник, 2007.

88. Сухова О.А. Древности Муромского Спасского монастыря // «Уваровские чтения III. Русский православный монастырь как явление культуры: история и современность». Материалы научной конференции, посвященной 900-летию Муромского Спасо-Преображенского монастыря. Муром, 2001. С. 29-30.
89. Сухова, О.А. Плоды страданий Христовых // Иконы Мурома. М.: Северный паломник, 2006. С. 330-332.
90. Тарасенко, Л.П. Иконы Богоматери «Неувядаемый цвет» в России. [Электронный ресурс]: Храм иконы Богоматери «Неувядаемый цвет» в Рублево. URL: <http://neuvyadaemy-tsvet.orthodoxy.ru/history.html> (12.03.2010)
91. Тарасенко, Л.П. К вопросу об истоках иконографии «Богоматерь Звезда Пресветлая» // Русское церковное искусство Нового времени. М.: Индрик, 2004. С. 73-80.
92. Толстая, Т. В. Спас Благое Молчание // София Премудрость Божия. Каталог выставки русской иконописи XIII – XIX веков в ГТГ. М.: Радунница, 2000. С. 78-79.
93. Толстая, Т.В. Изображения преподобных на алтарных преградах русских храмов XV-XVI вв. // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М., 1994.
94. Топоров, В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227-284.
95. Успенский, Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М.: Издательство братства во имя святого князя Александра Невского, 1997.
96. Успенский, Н.Д. Анафора: Опыт историко-литургического анализа // Богословские труды. Т. 13. М.: Издательство Московской Патриархии, 1975.
97. Фельми, К. Хр. Иконы Христа. М.: Интербук-бизнес, 2007.
98. Флоровский, Г., прот. Пути русского богословия. Минск: Издательство Белорусского Экзархата, 2006.
99. Шеффер, Н. Русская православная икона. Вашингтон, 1967.
100. Шор, Р. Аллегория // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929—1939. Т. 1. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Стб. 95—96. [Электронный ресурс]: Фундаментальная электронная библиотека: Русская литература и фольклор. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le1/le1-0953.htm> . (12.03.2010).
101. Шор, Р. Тропы // Литературная энциклопедия в 11-ти томах. Т. 11. М.: Художественная литература, 1939. Стб. 394-396. [Электронный ресурс]: ФЭБ. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/leb/leb-3941.htm> (12.03.2010).
102. Щенникова, Л.А. Живопись // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI-XVII века. Под ред. В.В. Бычкова. М.: Ладомир, 1996. С. 195-254.

Литература на украинском языке

1. Крвавич, Д. Іконографія Софії – Премудрості Божої в українському мистецтві // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи. Матеріали другої міжнародної наукової конференції. Львів, 1995. С. 25-33.
2. Свэнціцька, В. І., Сидор, О.Ф. Спадщина віків: Українське малярство XIV-XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів: Каменяр, 1990.

Литература на сербском языке

1. Петковић, В. Авгарова легенда з фрескама Матеича // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Књ 12. Београд, 1932.

Литература на немецком языке

1. Afanasjew, A. Die Ikone der Gottesmutter „Unverbrennbarer Dornbusch“. Zum 300. Jahrestag ihrer Verehrung // Stimme der Orthodoxie. Berlin. 1982. 12. S. 8-19.
2. Ainalov, D. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Großfürstentums Moskau. Berlin – Leipzig, 1933.
3. Angyal, A. Die slavische Barockwelt. Leipzig, 1961.
4. Bentchev, I. Bibliographie der Gottesmutterikonen. Bonn: JCB, 1992.
5. Bentchev, I. Engelikonen: machtvolle Bilder himmlischer Boten. Freiburg-Basel-Wien: Herder-Verlag, 1999.
6. Bentchev, I.; Haustein-Bartsch, E. Muttergottesikonen. Recklinghausen: Museen der Stadt Recklinghausen, 2000. Einführung von K. Ch. Felmy.
7. Byčkov, V. Die ästhetischen Anschauungen des Patriarchen Nikephoros // Byzantinoslavica. Prague, 1989. Bd. 50. S. 181-192.
8. Deluga, W. Orthodoxe und griechisch-katholische Druckgraphik der Republik Polen // Hermeneia. 9. Jg. 1993. Heft 1. S. 53-54.
9. Ebbinghaus, A. Die altrussischen Marienikonen-Legenden. Wiesbaden: Harrassowitz, 1990. (Veröffentlichungen der Abteilung für Slavische Sprachen und Literaturen des Osteuropa-Instituts (Slavisches Seminar) an der freien Universität Berlin. Bd. 70).
10. Felmy, K.Ch. Der mehrfach dargestellte Christus und die ikonographischen Wurzeln der Dornbusch-Ikone // Felmy, K.Ch., Haustein-Bartsch. «Die Weisheit baute ihr Haus». Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen. München: Deutscher Kunstverlag, 1999. S. 159-166.
11. Felmy, K. Ch. Die Deutung der Göttlichen Liturgie in der russischen Theologie. Walter de Gruyter. Berlin, New York. 1984.

12. Felmy, K. Ch. Dornbusch, in dem Gottes Feuer brennt. Interpretation zum theologischen Verständnis eines Ikonen-Typs der Gottesgebärerin // Stimme der Orthodoxie. Berlin, 1989. № 3. S. 32-35.
13. Felmy, K.Ch. Die Gottesmutter in den Hymnen der Orthodoxen Kirche // Ostkirchliche Studien. Bd. 45. Würzburg: Augustinus-Verlag, 1996. S. 97-115.
14. Felmy, K.Ch. Die Ikone „Eingeborener Sohn“ // Felmy, K.Ch.; Haustein-Bartsch, E. „Die Weisheit baute ihr Haus“. Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen. München: Deutscher Kunstverlag, 1999. S.93-112.
15. Felmy, K. Ch. Vom urchristlichen Herrenmahl zur Göttlichen Liturgie der Orthodoxen Kirche. Ein historischer Kommentar. Oikonomia. Bd. 39. Erlangen. 2000.
16. Haustein-Bartsch, E. „Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht“. Zur Ikonographie des „Nichtschlafenden Auges“ in der Kunst des christlichen Ostens // Felmy, K. Chr., Haustein-Bartsch, E. „Die Weisheit baute ihr Haus“. Untersuchungen zu hymnischen und didaktischen Ikonen. München, 1999. S. 213-250.
17. Haustein-Bartsch, E.; Wolf, N. Ikonen. Ikonen-Museum Recklinghausen. Köln: Taschen Verlag.
18. Jeck, U. Ps. Dionysios Areopagitēs und der Bilderstreit in Byzanz. Überlegungen zur Dionysiosrezeption des Joannēs von Damaskos // Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 8. Jg. 1992. Heft 2. S. 71-80.
19. Kaute, L. Allegorie // Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg: Herder-Verlag, 1968. 1 Bd. S. 96-98.
20. Kolb, K. Typologie der Gnadenbilder // Handbuch der Marienkunde. Hg. von W. Beinert und H. Petri. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1984. S. 849-882.
21. Lechner, G.M. Marienverehrung und Bildende Kunst. Das Marienbild des Ostens // Handbuch der Marienkunde. Hg. von W. Beinert und H. Petri. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1984. S. 559-621.
22. Madey, J. Sub tuum praesidium. II // Marienlexikon. Hg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e.V. von Prof. Dr. R. Bäumer und Prof. Dr.Dr.h.c. L. Scheffczyk. 6. Bd. St. Ottilien: EOS-Verlag, 1994. S. 327-330.
23. Nikolaou, Th. Die Ikonenverehrung als Beispiel ostkirchlicher Theologie und Frömmigkeit nach Johannes von Damaskus // Ostkirchliche Studien. Bd. 25. Würzburg: Augustinus-Verlag, 1976. S. 138-165.
24. Nolte, H.-H. Religiöse Toleranz in Russland 1600-1725. Göttingen: Musterschmidt-Verlag, 1969.
25. Onasch, K. Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig, 1968.

26. Onasch, K. Ikonen. Faszination und Wirklichkeit. Mit Bildlegenden von Annemarie Schnieper. Freiburg-Basel-Wien: Herder Verlag, 2004.
27. Onasch, K. Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten. Wien-Köln-Graz: Verlag Hermann Böhlau Nachf., 1981.
28. Plank, P. "Gottesgebälerin und Immerjungfrau". Altchristliche Quellen ostkirchlicher Marienverehrung // Christsein und marianische Spiritualität. Hg. H. Petri. Regensburg, 1984. (= Mariologische Studien. Bd. VI). S. 59-76.
29. Saltykov, A. Fragen der kirchlichen Kunst auf der Hundertkapitelsynode von 1551 // Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 7. Jg. 1991. Heft 2/3. S. 71—92.
30. Skrobucha, H. Das Marienbild in Russland // Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 3. Rom-Freiburg-Basel-Wien. 1971. Sp.178-181.
31. Skrobucha, H. Jesus Hoherpriester // Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 2. Rom-Freiburg-Basel-Wien: Herder Verlag, 1970. S. 400-401.
32. Skrobucha, H. Christusbild – das Christusbild in der ostkirchlichen Kunst // Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 1. Freiburg, 1968. S. 447.
33. Sommer, K. Ikonen. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.
34. Thon, N. Der gekreuzigte Seraph – Ein adaptiertes „franziskanisches“ Ikonenmotiv // Hermeneia. 5. Jg. 1989. Heft 4. S. 186-205.
35. Thon, N. Die Grundgedanken der Apologie des hl. Joannēs von Damaskos für die Bilder // Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 3. Jg. 1987. Heft 4. S. 192-199.
36. Thon, N. Einziggeborener Sohn. Die apokalyptische Umgestaltung eines soteriologischen Ikonenmotives // Hermeneia. Zeitschrift für ostkirchliche Kunst. 8. Jg. 1992. Heft 2. S. 81-92.
37. Thümmel, H. G. Muttergottesikonen und Mariengnadenbilder // Byzantinoslavica. T. 56. 1995. S. 759-768.
38. Walther, I.F.; Wolf, N. Codices illustres: Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt. Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo: Taschen Verlag, 2005.

Литература на польском языке

1. Biskupski, R. Ikona Matki Boskiej „Myłoserdia Dweri” w cerkwi pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego w Jarosławiu // Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów Grekokatolickiej Diecezji Przemyskiej. T. 3. Przemyśl, 1996. S. 75-78.
2. Biskupski, R. Sztuka kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku // Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia z

- dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym. T. 2. Przemyśl, 1994. S. 360-
3. Charkiewicz, J. Tobą raduje się całe stworzenie. Ikonografia Matki Bożej w prawosławiu. Warszawska Metropolia Prawosławna. Warszawa, 2007.
 4. Dąb-Kalinowska, B. Ikony i obrazy. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2000.
 5. Dąb-Kalinowska, B. Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII-XIX w. Warszawa, 1990.
 6. Dąb-Kalinowska, B. Ziemia-Piekło-Raj. Jak czytać obrazy religijne. Warszawa, 1994
 7. Isajewicz, Jar. Bractwa cerkiewne w diecezjach przemyskich obrządku wschodniego w XVI-XVIII wieku // Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa. Studia z dziejów Grekokatolickiej Diecezji Przemyskiej. T. 3. Przemyśl, 1996. S. 63-74.
 8. Klüsk, K. Druki ksylograficzne a czytelność wieków średnich // Przegląd Graficzny. 1938. Nr. 24.
 9. Niedźwiedz, J. Kult maryjny // Słownik sarmatyzmu: idee, pojęcia, symbole. Pod redakcją Andrzeja Borowskiego. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
 10. Sulikowska-Gąska, A. Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
 11. Tazbir, J. Różnowiercy a kult maryjny // Prace wybrane. Tom 4: Studia nad kulturą staropolską. Kraków, 2001. S. 5-38.

Литература на чешском языке

1. Myslivec, J. Liturgické hymny jako náměty ruských ikon // Byzantinoslavica. Ročník III. Praha: v generální komisi firmy „Orbis“, Praha XII. Tiskem státní tiskárny v Praze. 1931. S. 462-499.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1: Список иллюстраций

1. а) Спас Недреманное Око. XVI в. 31,7x26,2 см. Музей икон, г. Реклингхаузен
- б) Спас Недреманное Око. Вторая половина XVII в. 93,5x66 см. МИХМ. Инв. № М-6680
г. Муром
- в) Складень пятистворчатый: Недреманное Око. Строгановские письма. Вторая половина XVI в.
2. Икона мастера Первуши «Перенесение убруса Нерукотворного образа». Начало XVII в. ГТГ.
3. Спас Нерукотворный, Христос во Гробе, с историей Св. Образа. Первая половина XVII в. Мастер Петр Попов Костромитин. Из церкви Ильи Пророка в г. Ярославле. Ярославский музей-заповедник.
4. а) Плоды Страданий Христовых. Александр Казанцев (?). Конец XVII – начало XVIII в. МИХМ. г. Муром.
- б) Гравюра «Плоды страстей Христовых». Неизвестный художник с оригинала Василия Андреева. Конец XVII – начало XVIII в.
- в) Плоды Страданий Христовых. Конец XVIII – начало XIX в. 161x108 см. ГМЗРК.
5. Христос Ангел Великого Совета. Охрид, церковь Богородицы Перивлепты, фреска в нарфике. 1294-1295 гг.
6. «Символ веры». 130,5x77 см. Мастерские Оружейной палаты Московского Кремля. 1668-1669 гг. ГРМ. СПб.
7. Изображение «Господь Саваоф обличает прародителей» из Библии Василия Кореня 1692-1696 гг. Книга Бытия. ГПБ. Л. 12.
8. а) Спас Благое Молчание. XIX в. Архив искусства и истории. г. Берлин.
- Б) Спас «Благое Молчание». Середина XVI в. Макарьевские мастерские.
9. Четырехчастная икона из Благовещенского собора Московского Кремля. 1547 г. Псков
10. Распятый Серафим. Около 1600 г. Музей икон, г. Реклингхаузен.
11. Распятый Серафим. Начало XVII в. Московская школа. ГРМ. Санкт-Петербург.
12. Распятый Серафим. Прорись иконы из музея Академии художеств.
13. Оклад Евангелия. г. Вологда. 1572 г. ГИМ. Москва.
14. Видение св. Иоанна из Библии Яна Леополиты. Краков, 1561 г. гравюра. «Голкование на Апокалипсис» епископа Андрея (Киев, 1625).
15. Распятый Христос в лоне Отчем. Фреска из Успенского собора в г. Свяжске. Росписи начала 1560-х гг.
16. «Ты еси Иерей во век по чину Мелхиседекову» (Спас Великий Архиерей). Икона XX в.
17. Миниатюра Gnadenstuhl. Codex 62, fo. 18 v. Ок. 1300 г. Библиотека монастыря Энгельберг.
18. Отечество и избранные святые. К. XIV - нач. XVв. 114x88x3,4. ГТГ. Инв. № 22211.
19. «Страшный суд». 1560-е гг. Долина. 208,5x39,5. ЛМУМ-12381. I-1451
20. София Премудрость Божия. XV в. Тверь.
21. София Премудрость Божия. 122x97 см. Москва. 2-я половина XVI в. ГТГ.
22. «Отрыгну сердце Мое слово благо...» Третья четверть XVI в. Белозерье. 32,7x27,2 см. ЦМиАР
23. София Премудрость Божия. 33,5x27,5 см. Середина XVII в. Школа Строгановских мастеров. Музей икон, г. Реклингхаузен.
24. София Премудрость Божия. XVI в. Из с. Бусовиск. НМЛ. г. Львов.

25. София Премудрость Божия, Похвала Богоматери, Преломление хлеба Петром. 1570-е гг. Музей-заповедник «Московский Кремль».
26. София Премудрость Божия, Похвала Богоматери, Преломление хлеба Петром. Конец XVI – начало XVII в. Частное собрание В.С. Зиновьева. Москва.
27. София Премудрость Божия. Алтарная роспись в церкви Ильи Пророка в г. Ярославле. 1697 г. Мастера Федор Федоров, Федор Игнатьев с товарищами.
28. а) Царь царем. Александр Казанцев. 173x141 см. 1690 г. МИХМ. г. Муром.
- б) «Предста Царица». Из иконостаса Сретенской трапезной церкви Николо-Песношского монастыря. 1696 г. Максим Репьев «с товарищи». Собрание А.Е. Литвинова. Москва.
29. «Предста Царица одесную Тебе». Вторая половина XVI в. 31,2x25,2 см. ГМЗРК. г. Ростов Великий.
30. Икона-складень «Деисис», в среднике – «Царь Царем». Остоя Мркоевич. 1692 г. 33,1x24,6 см. Szerb Egyházművészeti Gyűjtemény, Szentendre
31. «Достойно есть» 1550-1560 –е гг. 156x115. Музеи Московского Кремля, Успенский собор. Инв. № 5132 соб. г. Москва
32. «Что Тя наречем». Сер. XVII в. 133x99 см. ЦМиАР. Инв. КП 4444.
33. Богородица «Купина Неопалимая». Строгановская школа. Начало XVII в. 42x35,5 см. Государственные музеи г. Берлина, Раннехристианское и византийское собрание. Инв. № 11308. г. Берлин
34. Богоматерь «Гора Нерукосечная» из Преображенского собора Соловецкого монастыря. Московская школа. 1560-е гг. Музей-заповедник «Коломенское». г. Москва.
35. Богоматерь «Вертоград Заключенный». Никита Павловец. К. XVII в. (ок. 1670 г.) 32,5x28,5 см. ГТГ. Инв. 28699 г. Москва
36. Богоматерь «Неувядаемый Цвет». Из церкви Рождества Богородицы в Голутвине в Москве. 1691 г. Тихон Иванов Филатьев. ГТГ. г. Москва.
37. «Богородица с Младенцем и похвалою» (Неувядаемый цвет). К. XVI в. НМЛ. Кв-29284, I-1900 г. Львов
38. «Богородица с Младенцем и похвалою» (Неувядаемый цвет). К. XVI - XVII в. НМЛ. Кв-12382, I-1967. г. Львов
39. а) Богородица «Всех скорбящих Радость». Москва, первая половина XVII в. 30,8x25,7 см. Государственные музеи г. Берлина, Раннехристианское и византийское собрание. Инв. № 11321. г. Берлин
- б) Богоматерь «Всех скорбящих Радость». Конец XVIII в. 34,5x29 см. МИХМ. Инв. № М-6780 Муром
40. «Покров Богоматери». Гравюра неизвестного мастера XVII в. Национальный музей Варшавы. Инв. № 6v Pol. 26225. г. Варшава
41. а) «Всех скорбящих Радость». XVII в. Старая Соль, Львовская обл. НМЛ. г. Львов.
- б) Богородица «Всех скорбящих Радость» („Salus Populi Romani“). Западная Россия. Первая половина XVIII в. 31,3x26,2 см. Частное собрание д-ра Х. Вебера
42. Богоматерь «Милосердия двери» из церкви Преображения Господня в г. Ярославле. Первая половина XVII в.
43. Богоматерь «Звезда Пресветлая». Александр Казанцев. 1690 (?). 179x142 см. МИХМ. Инв. № М-6605. г. Муром
44. Богоматерь «Звезда Пресветлая». Балахна. 70-80 гг. XVII в. 180x141 см. ЦМиАР
45. Сретение иконы Богоматери Владимирской. Середина XVI в. 31,7x24,2 см. ЦМиАР. КП 2640
46. Богоматерь Тихвинская со сказанием. 1560-е гг. 143,8x116 см. ЦМиАР. КП 3397

47. Богоматерь «Нечаянная Радость». Середина XIX в. 30,4x26,6 см. Частное собрание в Германии.
48. Богоматерь «Умягчение злых сердец» (Семистрельная). Василий Познанский. 1682 г. Из иконостаса Распятской церкви Большого Кремлевского дворца.
49. Четырехчастная икона: Богоматерь Иверская, Боголюбская, «Прибавление ума», Руденская. 30,2x24 см. XVIII в. РГИАХМЗ. Инв. № РБМ 4635
50. Литографии с изображением Лоретской Мадонны. Конец XVII – начало XVIII в.
51. Богоматерь «Ключ разума». XIX в. 26,5x21,8 см. Частное собрание в Германии.

Приложение 2: Иллюстрации