

Литературоведение

УДК 821.161.1

Д. Вальчак, Е.В. Никольский

ОТ ИСТОРИЗМА К СИМВОЛИЗМУ. ПЕРЕМЕНЫ В РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ ИКОНОГРАФИИ XVI в.

Главной целью настоящей статьи является демонстрация перемен, произошедших в русской церковной иконографии XVI в. Авторы анализируют новые иконографические сюжеты, появившиеся в XVI в, такие как «Новозаветная Троица», «Древо Иессево», «Воинствующая Церковь», а также обращаются к сюжетам, в которых в этом столетии произошли коренные изменения, например, «Страшный суд». Подробно рассматривается иконография знаковой для московской иконописи XVI в. Четырехчастной иконы Благовещенского собора Московского Кремля. Восстанавливается основная тенденция эпохи, заключающаяся в постепенном вытеснении исторических сюжетов сюжетами аллегорически-символическими, основанными на толковании Библии богословами и на откровениях.

Ключевые слова: иконография, иконопись, Москва, Иван Грозный, Новозаветная Троица, Древо Иессево, Воинствующая Церковь, четырехчастная икона.

DOI: 10.35634/2412-9534-2021-31-2-271-275

XVI в. представляет собой необыкновенную эпоху в русской истории, когда завершаются крупные общественно-политические процессы, вследствие которых Великое княжество московское объединяет многочисленные разрозненные русские княжества и превращается в государство, обладающее централизованной властью. Иван IV Грозный (1530–1584) самолично присуждает себе царский титул, определивший его значение на международной арене. Москва становится «Третьим Римом», наследницей и продолжательницей традиции Рима и Константинополя [4]. Примерно в то же время заканчивается затянувшийся на несколько столетий процесс собирания Москвой русских земель, а окрепшее государство начинает экспансию на Восток, завоевав территории бывших Казанского и Астраханского ханств. В конце столетия был запущен длившийся также несколько веков процесс освоения Московским государством необъятных просторов Сибири. Одновременно усиливаются торговые и культурные связи Москвы с Западной Европой, ограниченные в эпоху татаро-монгольского ига.

Безусловно такая значительная эпоха не могла не породить необыкновенного искусства. Начиная с 1530-х гг. коренные изменения происходят во всех сферах русской культуры, начиная с иконографии и заканчивая стилистикой. Если вплоть до конца XV в. в русском церковном искусстве преобладали сюжеты, основанные на событиях Ветхого и Нового заветов, то, начиная с XVI в., этой «осени русского средневековья», популярностью стали пользоваться сюжеты аллегорически-символические, а также те иконографические темы, в основу которых легли гимнографические тексты. В XVI в. возникают первые попытки ввести церковный контроль за иконописью и иконописцами, что было сформулировано в отдельных положениях Стоглавого собора 1551 г. [6], подробно проанализированных Н.В. Покровским [3].

В середине XVI столетия темы, основанные исключительно на библейских текстах, вытесняются новыми, символическими сюжетами, в основу которых легло богословское истолкование текста, а также сочинения Отцов Церкви и откровения наиболее почитаемых святых — Евлогия, Иоанна Лествичника, Тарасия [1, с. 230]. Б. Домб-Калиновская считает, что в обращении к данным сюжетам выразилось влияние западноевропейской богословской мысли, в XVI столетии освоенной на Руси очень поверхностно [7, с. 174]. Интеллектуальные тенденции эпохи выразились в употреблении сложных и зачастую не очень понятных метафор, которые не были до конца понятными даже многим представителям высшего духовенства, не говоря уже о простых верующих.

Среди новых, появившихся в XVI в. иконописных сюжетов следует выделить в первую очередь иконографию «Древо Иессево», «Воинствующую Церковь», «Новозаветную Троицу». Широкое распространение получили некоторые из тех сюжетов, которые и раньше присутствовали в русской иконописи, но не пользовались большой популярностью, в том числе «Великий Вход» и «Страшный Суд». Во времена Ивана Грозного в иконографии усилилось эсхатологическое направление, в котором

сильнее всего выражался дух этой беспокойной и мятежной эпохи, изобилующей войнами и кровавыми расправами. В XVI в. было создано несколько изображений Страшного суда, например, в Спасо-Преображенском монастыре в Ярославле или в Троицком соборе в Александровой Слободе. От более ранних вариантов того же иконописного сюжета они отличаются особенным драматизмом, полученным за счет натуралистического изображения адских мук и заполнения всей поверхности иконы огромным количеством устрашающего вида демонов [1, с. 235]. «Великий вход» – иконографический сюжет, представляющий собой шествие (процессию) священников, святых и других персонажей, направляющихся к престолу с изображенным на нем Агнцем. Как мы уже упоминали, по предположению Г. К. Вагнера рост популярности данного иконографического сюжета мог быть вызван появлением еретических движений, отвергающих Евхаристию [1, с. 238]. Исследователь определяет данный сюжет как символически-литургический. Феноменальна популярность иконы Ветхозаветной Троицы в виде трех ангелов, в основу которой лег образ, созданный преподобным Андреем Рублевым. Однако в том же столетии появляется и так называемая «Новозаветная Троица» – изображение Бога-Саваофа, Христа и Святого Духа в виде голубя.

Возникновение иконы «Воинствующая Церковь», иногда называемой «Благославленно воинство небесного царя» было, по всей вероятности, связано с ростом популярности упоминавшейся уже выше теории Москвы – Третьего Рима [5, с. 41]. Название иконы составляют начальные строки песни, исполняемой во время церковнослужений в честь мучеников [5, с. 302]. Данный иконографический сюжет, проникнувший в иконопись с книжной миниатюры, получил исторически-символический смысл. Огромное православное воинство, в рядах которого находятся также персонажи из русской истории, продвигается от горящей крепости в сторону небесного Иерусалима, внутри которого, на престоле восседает Богородица с Богомладенцем. Небесному воинству предводит Архангел Михаил на коне. Среди православных солдат находятся святые мученики, а в центре в царском венце на голове и с крестом в руке стоит или святой равноапостольный царь Константин, или один из основателей династии Рюриковичей князь Владимир Мономах. В группе всадников мы можем заметить святого равноапостольного князя Владимира, святых страстотерпцев Бориса и Глеба, святого благоверного князя Дмитрия Донского и святого благоверного князя Александра Невского.

Данная композиция не могла, конечно, не вызывать ассоциации с событиями из истории христианства, но одновременно была связана с русской историей. Горящая крепость, символизирующая грешный город, может пониматься как Казань, завоеванная в 1552 г. Иваном Грозным, а по предположениям Э.С. Смирновой, всадником, едущим за Архангелом Михаилом может быть и сам царь [5, с. 303]. По предположению Б. Домб-Калиновской, композиция «Воинствующая Церковь» выражает собой не только торжество православия, но и апофеоз Ивана Грозного, завоевавшего Казанское ханство.

Примерно одновременно с «Воинствующей Церковью» на Московской Руси появляется сюжет «Древо Иессево», который до тех пор был известен главным образом в Западной Европе. Он, в свою очередь, представляет собой яркий пример генеалогического направления, самым наглядным образом указывая родословную Христа – из тела, лежащего на земле Иессей, вырастает дерево, на разных ветвях которого указаны предки Иисуса, а на верху – он сам. К самым ранним изображениям данного типа принадлежит известная икона Благовещенского собора Московского Кремля [1, с. 245]. Впоследствии «Древо Иессево» послужило источником для изображения родословной русских царей.

Знаковой для эпохи в истории русской иконописи является известнейшая четырехчастная икона, написанная в середине XVI в. псковскими иконописцами для Благовещенского собора Московского Кремля. Образ был создан после имевшего место в 1547 г. великого пожара Москвы, в котором погибло все внутреннее убранство храма. Эта необычная икона вызвала особенно сильные разногласия среди современников и стала причиной громкого выступления дьяка Ивана Висковатого на соборе 1553 г. Так как на примере данной иконы можно рассматривать почти все тенденции, характерные для русской иконописи XVI в., остановимся более подробно на ее иконографии. Четырехчастная икона была большим (190 x 151 см) образом с изображением четырех отдельных сюжетов, выделенных клеймами «И почи Бог в день седьмый» (верхняя левая часть), «Единородный сыне и слове Божий» (верхняя правая), «Приидите трисоставному Божеству поклонимся» (нижняя левая), «Во гробе плотски, во аде же с душею яко Бог, в раи же с разбойником, и на престоле был еси со отцем и духом, вся исполняя неописанный» (нижняя правая) [1, с. 330].

Сцена «И почи Бог в день седьмый» разделена надвое – сверху изображен мир небесный, а внизу – мир земной. Небо заполнено орнаментальными, декоративными рядами облаков. В центральной части неба изображен Бог-Саваоф возлежащий на ложе и окруженный концентрическими кругами,

немного похожими на круги из иконографии Спаса в Силах. Внутри сфер, в верхней ее части находится Ветхозаветная Святая Троица и медальон с изображением Святого Духа в виде голубя, а с левой стороны – медальон с изображением Богоматери-Знамение. С правой стороны повторено изображение Бога-Саваофа с сосудом в руке, приближающегося к Христу, а в нижней части круга расположены два ангела, один из которых дежит в руке сферу, а второй заносит правую руку в жесте благославления. По обеим сторонам сферы изображены две прикасающиеся к ней стрелчатые мандорлы. В левой из них представлена Новозаветная Троица (Отечество) – Бог Саваоф в короне на голове поддерживает крест, на котором распят Христос, а над головой Христа, тоже в медальоне запечатлен Святой Дух в виде голубя. Христос изображен с двумя черными ангельскими (херувимскими) крыльями у плеч. Во второй мандорле представлен стоящий обнаженный Христос, тоже с херувимскими крыльями у плеч, к которому и устремляется второй Бог-Саваоф с сосудом в руке. По обеим сторонам мандорлой стоят еще два ангела – один со свитком и мечом в руках (это Архангел Михаил), а второй, со сферой в руке – Архангел Гавриил. В нижней (земной) части выписаны ветхозаветные сюжеты, связанные с историей прародителей – изгнание Адама и Евы из рая, наставление Архангела Гавриила «на дела земные», убийство Авеля Каином и оплакивание родителями убитого сына.

В верхней правой части иконы находится композиция «Единородный сыне и слове божий». В ней также четко разграничены две зоны – небесная и земная. В центре клейма изображен Христос, стоящий на фоне пустого гроба и обнимающая его Богоматерь – композиция «Не рыдай мене, мати». По обеим сторонам «Не рыдай мене, мати», указаны симметрично два высоких здания, перед которыми стоят два ангела со сферами в руках. Правое из них выдержано в античном стиле – имеет портики и колоннады, тогда как левое представляет собой трехглавую церковь. Скорее всего, это символические изображения Старого и Нового Завета. Над Христом и Богоматерью, на небе, внутри небесной сферы, поддерживаемой двумя ангелами, заседает Бог-Слово (Эммануил) в свободной позе и с развивающимся свитком в руке. Внутри сферы, над головой Эммануила в медальоне изображен Святой Дух в виде голубя, а за сферой сзади – Бог-Саваоф. Как справедливо полагает О.И. Подобедова, изображения в нижней части композиции соответствуют символическим изображениям Старого и Нового Завета – справа царит Смерть в виде обнаженного мертвеца, едущего на льве и держащего в руке косу. Под ногами всадника лежат мертвецы, тела которых терзают звери и птицы, а слева указано торжество Христа над князем тьмы. Христос в доспехах, сидящий в грациозной, почти танцевальной позе на перекладине креста приглядывается к Архангелу Михаилу, поражающего копьём лежащего сатану.

Композиция правой нижней части иконы «Во гробе плотски, во аде же с душею яко Бог...» разделена на три горизонтальные части. В верхней части, внутри сферы указаны Бог-Саваоф и Иисус Христос, заседающие на одном престоле, а над ними, в нимбе из двух перекрещивающихся ромбов витает Святой Дух в виде голубя. По обеим сторонам сферы находятся два серафима с крыльями, покрытыми глазами, а за ними сонмы ангелов в белых одеждах. В центре средней части композиции изображены открытые ворота рая, от которых отлетает ранее стерегущий их огненный херувим. Слева от него, в раю изображены Христос и благоразумный разбойник, а справа выходящие из бездны ветхозаветные праведники. В нижней части иконы справа указана композиция «Сошествия во ад», в которой Христос вытягивает за руку из бездны Адама и Еву, а за ними и других, слева же – «Оплакивание». Снятое с креста тело Христа лежит на одре на фоне креста, а над ним склоняются плачущие Богоматерь, Мария Магдалина и апостолы.

В последней, левой нижней части иконы «Приидите, трисоставному Божеству поклонимся» композиция тоже горизонтально разделена на три части. В центре верхней части изображен Бог-Саваоф, заседающий на престоле, находящемся внутри концентрических кругов. По обеим сторонам от Саваофа изображены сонмы ангелов в белых одеждах. От левой руки Саваофа с книгой выходят три луча, спускающиеся в средний регистр, в котором представлены сцены Благовещения (с левой стороны), Рождества Христова (в центре) и Крещения Христа в Иордане (с правой стороны). В самом нижнем регистре изображены стоящие коленапреклоненно люди, среди которых находятся монархи, епископы и монахи.

Как мы могли заметить на основании беглого анализа, композиция четырехчастной иконы является чересчур уж сложной, запутаной и трудной для интерпретации. Две сцены из четырех – «Приидите, трисоставному Божеству поклонимся» и «Во гробе плотски, во аде же с душею яко Бог...» можно назвать гимнографическими, поскольку их иконография основана на текстах церковных песнопений – соответственно на кондаке пасхального канона и на стихире Пятидесятницы [2, с. 45]. Источники иконографии двух остальных сцен «И почи Бог в день седьмый» и «Единородный сыне и слове божий» оста-

ются неясными. Из-за многократного изображения Святой Троицы (Ветхозаветной, Новозаветной и так называемого Отечества) четырехчастную икону можно рассматривать, как это делает О.И. Подобедова, в качестве богословского трактата о троичности Божества и его деяниях в истории [2, с. 52]. Ученые считают, что сложнейшая иконография четырехчастной иконы была разработана с участием митрополита Макария и интеллектуалов из его окружения. Как бы то ни было, нельзя назвать четырехчастную икону собственно иконой, поскольку изначально она являлась не объектом преклонения для верующих, а иллюстрацией догмата о Святой Троице, и то, как оказывается, не совсем соответствующего православной догматике. Многие элементы четырехчастной иконы, в частности образы Новозаветной Троицы и Отечества представляют собой непосредственные заимствования из западного – католического – искусства этого времени. То же самое происходит и с изображениями Христа с ангельскими крыльями или в военных доспехах – их аналогии находим в западноевропейской живописи. Распятый Христос с крыльями Серафима существует только во францисканской иконографии: данное изображение воспроизводит образ популярнейшего в XIII – XIV вв. католического святого – Франциска Ассизского. Впервые мы встречаемся с ее художественным исполнением на написанных Джотто около 1288 г. фресках церкви Сан-Франческо в Ассизи. Также и некоторые сцены из Апокалипсиса – в частности смерть в виде всадника с косой – выполнены по западным образцам.

Как утверждает Г. К. Вагнер, главной отличительной чертой русской иконы XVI в. является ее повествовательный характер, большое количество персонажей и сложность композиции [1, с. 258]. Добавим к сказанному, что иконы этого времени были очень декоративными, все их пространство плотно заполнялось не только персонажами, но и орнаментальными деталями. Сложность структуры заключалась в том, что в рамках одной композиции соединялось множество сюжетов. Большинство из них было основано на интерпретации литературных текстов, например, на богословском толковании Евангелия, молитв и песнопений. Около середины XVI в. русская иконопись становится дидактической, а назначение ее заключается в ознакомлении верующих с религиозными догматами. Создатели новых икон стремились к тому, чтобы проиллюстрировать главные православные догматы при помощи визуализации церковной гимнографии. Но при этом в церковный обиход было введено большое количество символов, которые для лишенных богословского образования верующих оставались непонятными, что в итоге привело к появлению новых иконографических сюжетов [8, с. 267]. По утверждению Б. Домб-Калиновской, сочетание на иконах изображения евангельских событий, метафор и символов значительно поколебало их однозначный смысл, который стал утрачиваться. Тем самым создалась угроза не только для иконопочитания, но и для чистоты православия [7, с. 176]. Московская культура XVI в. стремилась к конкретизации некоторых символов и переводу богословских терминов на язык иконописи. Это привело к созданию икон, иллюстрирующих отвлеченные богословские размышления, которые до того содержались только в литературных текстах, потому для большинства неграмотных прихожан оставался не ясным их аллегорически-символический смысл [8, с. 280]. Именно поэтому против иконографических нововведений в 1553-54 гг. резко выступил русский интеллектуал Висковатый (см. известное «дело Висковатого»).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987. 285 с.
2. Подобедова О.И. Московская школа живописи при Иване IV. М.: Наука, 1972. 187 с.
3. Покровский Н.В. Определения Стоглава о св. иконах // Христианское чтение. 1885. № 1. С. 533-554.
4. Синицына Н.В. Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции. М.: Индрик, 1998. 410 с.
5. Смирнова Э.С. Московская икона XIV – XVII веков: Альбом. Л.: Аврора, 1988. 318 с.
6. Стоглав: Сбор бивший в Москве при Великом Государе Царе и Великом Князе Иване Васильевиче (в лето 7059). Лондон: Вольная русская типография, 1860. 239 с.
7. Dąb-Kalinowska B. Realizm ewangeliczny i symboliczny w ruskich ikonach XVI wieku // Obraz i kult. Materiały z konferencji „Obraz i kult”, Katolicki Uniwersytet Lubelski-Lublin 6–8 października 1999. Red. M. U. Mazurczak, J. Patyra. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2002. S. 170-183.
8. Sulikowska-Gąska A. Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. 324 s.

Евгений Никольский, доктор филологических наук, доктор богословия, профессор
Карпатский университет им. Августина Волошина
88000, Украина, г. Ужгород, ул. Ю. Гойды 4
E-mail: Eugenius-08@yandex.ru

Дорота Вальчак, магистр исторических и филологических наук, аспирант
Варшавский университет
00-927, Польша, г. Варшава, Krakowskie Przedmieście 26/28
E-mail: dorota.walczak1990@gmail.com

D. Walczak, E.V. Nicholsky

**FROM HISTORICISM TO SYMBOLISM. CHANGES IN RUSSIAN ORTODOX ICONOGRAPHY
OF THE 16TH CENTURY**

DOI: 10.35634/2412-9534-2021-31-2-271-275

The main purpose of this article is to show the changes that occurred in Russian church iconography in the 16th century. The authors analyze new iconographic plots that appeared in the 16th century, such as the "New Testament Trinity", "The Tree of Jesse", "The Militant Church", as well as showing plots in which radical changes took place in this century, for example, "The Last Judgment". The iconography of the four-part icon of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin, iconic for 16th-century Moscow iconography, is examined in detail. The main tendency of the era is being restored, consisting in the gradual displacement of historical plots by allegorical-symbolic plots based on the interpretation of the Bible by theologians and on revelations.

Keywords: iconography, icon painting, Moscow, Ivan the Terrible, the New Testament Trinity, the Tree of Jesse, the Militant Church, a four-part icon.

REFERENCES

1. Vagner G.K. Kanon i stil' v drevnerusskom iskusstve [Canon and style in ancient Russian art.]. M.: «Iskusstvo», 1987. 285 s. (In Russian).
2. Podobedova O.I. Moskovskaya shkola zhivopisi pri Ivane IV [Moscow School of Painting under Ivan IV]. M.: «Nauka», 1972. 187 s. (In Russian).
3. Pokrovskiy N.V. Opredeleniya Stoglava o sv. Ikonakh [Stoglav's definition of St. Icons] // Khristianskoye chteniye. 1885. №1. S. 533-554. (In Russian).
4. Sinitsyna N.V. Tret'iy Rim. Istoki i evolyutsiya russkoy srednevekovoy kontseptsii [Third Rome The origins and evolution of the Russian medieval concept]. M.: «Indrik», 1998. 410 s. (In Russian).
5. Smirnova E.S. Moskovskaya ikona XIV – XVII vekov: Al'bom [Moscow Icon of the XIV - XVII Centuries: Album. L.: «Avrora», 1988. 318 s. (In Russian).
6. Stoglav: Sobor byvshiy v Moskve pri Velikom Gosudare Tsare i Velikom Knyaze Ivane Vasil'yeviche (v leto 7059) [Stoglav: Former Cathedral in Moscow under the Great Sovereign Tsar and Grand Duke Ivan Vasilievich (in the summer of 7059). London: Vol'naya russkaya tipografiya, 1860. 239 s. (In Russian).
7. Dąb-Kalinowska B. Realizm ewangeliczny i symboliczny w ruskich ikonach XVI wieku [Evangelical and symbolic realism in Russian icons of the 16th century] // Obraz i kult. Materiały z konferencji „Obraz i kult”, Katolicki Uniwersytet Lubelski-Lublin 6–8 października 1999 [Image and cult. Materials from the "Picture and Cult" conference, Catholic University of Lublin-Lublin, October 6-8, 1999]. Ed. M.U. Mazurczak, J. Patyra. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2002. S. 170-183. (In Polish).
8. Sulikowska-Gąska A. Spory o ikony na Rusi w XV i XVI w. [Disputes about icons in Ruthenia in the 15th and 16th centuries]. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. 324 s. (In Polish).

Received 14.06.2020

Evgeny Nicholsky, Doctor of Philology, Doctor of Theology, Professor
Carpathian University named after Augustin Voloshin,
Yu. Goydy st., 4, Uzhgorod, Ukraine, 88000
E-mail: Eugenius-08@yandex.ru

Dorota Walczak, Master of History and Russian Philology, PhD Candidate
University of Warsaw
Krakowskie Przedmieście st., 26/28, Warsaw, Poland, 00-927
E-mail: dorota.walczak1990@gmail.com