

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО

К ВОПРОСУ О БОГОСЛОВСКО- ДИДАКТИЧЕСКИХ ИКОНАХ ЭПОХИ МИТРОПОЛИТА МАКАРИЯ

Татьяна Евгеньевна Самойлова

кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник Российской Академии художеств
119034. Москва, ул. Пречистенка, 21
старший научный сотрудник Государственной Третьяковской
галереи
119017 Москва, Лаврушинский пер., 10
tsamol@mail.ru

Для цитирования: *Самойлова Т. Е.* К вопросу о богословско-дидактических иконах эпохи митрополита Макария // Вестник церковного искусства и археологии. 2021. № 1 (5). С. 13–30. DOI: 10.31802/VCAA.2021.5.1.001

Аннотация

УДК 27-526.62

Статья посвящена анализу новаторских образов знаменитой «Четырёхчастной» иконы XVI века из Благовещенского собора Московского Кремля и её связи с современной ей богословской полемикой. Автор показывает, что в иконографической программе «Четырёхчастной» заложена скрупулёзно проработанная троичная тема как отражение антилатинской полемики. Она позволяет уверенно говорить не об искажении традиционного понимания образа, а об обогащении системы в целом, где традиционный образ сохраняет своё высокое положение, но наряду с ним возникают концептуальные произведения. Все иконографические новации основаны на святоотеческих или литургических текстах и синтезируют в себе иконографические поиски византийско-балканской традиции.

Ключевые слова: антилатинская полемика, догматы православия, икона, иконографическая программа, новации, святоотеческие тексты.

On the Issue of Theological and Didactic Icons of the Metropolitan Macarius's Era

Tatiana Ye. Samoylova

PhD in History of Art, Senior Researcher at the Russian Academy of Arts

21, Prechistenka St., Moscow, 119034, Russia

Senior Researcher at the State Tretyakov Gallery

10, Lavrushinsky Lane, Moscow, 119017, Russia

tsamol@mail.ru

For citation: Samoylova, Tatiana Ye. "On the Issue of Theological and Didactic Icons of the Metropolitan Macarius's Era". *Church Art and Archeology Review*, 2021, no. 1 (5), pp. 13–30 (in Russian). DOI: 10.31802/BCAA.2021.5.1.001

Abstract. The article analyzes the innovative images of the famous 16th-century «Four-part» icon from the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin and its connection with the contemporary theological controversy. The author shows that the iconographic programme of the «Four-part» icon scrupulously works out a Trinity theme, as a response to the anti-Latin polemic. It allows us to speak confidently not about the distortion of the traditional understanding of the image, but about the enrichment of the system as a whole. Although a traditional image retained its high position, some new conceptual works were created. All iconographic innovations were based on patristic or liturgical texts and synthesized the iconographic explorations of the Byzantine-Balkan tradition.

Keywords: anti-Latin polemics, dogmas of Orthodoxy, icon, iconographic programme, innovations, patristic texts.

После большого московского пожара 1547 г. в Кремле развернулись масштабные работы по украшению пострадавших от огня храмов. Этот момент явился переломным для истории русского искусства XVI в., во многом предопределившем пути его дальнейшего развития¹. Вдохновителем работ стал святитель Макарий, бывший новгородский архиепископ, а с 1542 г. — митрополит Московский. Богослов, интеллектуал, создавший в Новгороде знаменитый скрипторий, куда он приглашал лучших писцов и миниатюристов², святитель получил уникальную возможность воплотить в росписях и иконах царских храмов новые идеи, которые вынашивались и кропотливо разрабатывались книжниками, трудившимися под покровительством Макария, ещё во время его архиепископства. Теперь, вдохновлённый образом нового Московского царства, митрополит получил уникальную возможность для реализации своих идей.

Самой радикальной «творческой площадкой» стал царский домовый храм, Благовещенский собор, наиболее пострадавший от пожара. Этот храм был украшен не только новой стенописью, но и новыми, специально заказанными для него иконами. Некоторые из них, заменившие прежде стоявшие в местном ряду образы Спасителя, Богоматери, Иоанна Предтечи и Илии пророка, были столь новаторскими по своей иконографии, что вызвали бурю негодования среди «ревнителей древнего благочестия», рупором которых стал дьяк И. М. Висковатый. Дошедшие до нашего времени материалы полемики дьяка с самим митрополитом Макарием на специально созванном по этому случаю церковном соборе дают нам богатый материал для анализа и осмысления тех иконографических новаций, которые определили переломный момент в развитии русского религиозного искусства.

Материалы дела дьяка Висковатого давно привлекали и историков Церкви, и историков искусства. Здесь исследователи черпали факты для осмысления тех изменений, которые коснулись во второй половине XVI в. и церковной жизни в целом, и церковного искусства. Наиболее глубокое и всестороннее исследование по этому вопросу, обобщившее выводы предшественников и существенно продвинувшееся вперёд на пути решения поставленных задач, принадлежит В. Д. Сарабьянову. В своей статье «Символично-аллегорические иконы Благовещенского

1 Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 15.

2 Макарий (Веретенников), архимандрит. Жизнь и труды святителя Макария митрополита Московского и всея Руси. М., 2002. С. 261; Костюхина Л. М. Палеография русских рукописных книг XV–XVII вв. Русский полуустав. М., 1999. С. 22.

собора и их влияние на искусство XVI в.»³ он подробно анализирует иконографию сохранившихся произведений и реконструирует иконографию тех, которые не дошли до нас, используя метод сравнительного анализа с более поздними произведениями, в которых отразились новаторские кремлёвские памятники. Рассуждая об иконографических новациях, В. Д. Сарабьянов приходит к выводу о том, что это время характеризуется рождением качественно нового понимания иконного образа. По его мнению, принцип буквального иллюстрирования текста, который он отмечает в программе сохранившейся до нашего времени «Четырёхчастной» иконы, упомянутой в деле И. М. Висковатого, создаёт благоприятную почву для схоластических по своей природе толкований и вступает в противоречие с традиционным православным пониманием иконы: образ теперь не столько отражение Божественного архетипа, сколько иллюстрация-толкование богословского понятия, служащий, прежде всего, задачам дидактики, научения, что в дальнейшем увело иконопись на путь «усиления литературности, количественного умножения изображенных персонажей и сюжетов», к «путанице и измельчанию содержания, утрате универсальности иконных образов»⁴.

Так ли это? Попробуем взглянуть на проблему с иной точки зрения.

Из объяснений, данных настоятелем Благовещенского собора попом Сильвестром, мы знаем, что после пожара царский храм не стоял пустым. Сюда привезли и поставили иконы, которые собирали по многим городам: Новгорода, Смоленска, Звенигорода и Дмитрова. Это были «образы Спасовы, и Пречистые, и Предтечевы, и Илии Пророка», — как сообщает И. М. Висковатый⁵. Их с честью проводили в родные города, как только был выполнен царский заказ, и новые иконы заняли своё место в иконостасе Благовещенского собора. Произведения псковичей и новгородцев составили резкий контраст с только что покинувшими собор образами. От древних, привычных икон они отличались тем, что, по выражению дьяка, были написаны «своим мудрованием». Какие же именно иконы были созданы для царского храма? Их перечисляет поп Сильвестр. Новгородцы написали «Святую Троицу

3 Сарабьянов В. Д. Символико-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999. С. 164–217.

4 Там же. С. 200.

5 Московские соборы на еретиков XVI века. Покаяние и ответ дьяка Ивана Михайлова // Чтения в императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1847. № 3. Ч. II: Материалы отечественные. С. 12.

в деяниях», «Символ веры», «Хвалите Господа с Небес», «Софию Премудрость Божию» и «Достойно есть». По поводу этих икон Сильвестр подчёркивает, что «перевод», то есть образцы для них, брали «у Троицы... да на Симонове», то есть в Троице-Сергиевой лавре и московском Симонове монастыре⁶. Этот факт со всей очевидностью свидетельствует о том, что новгородцы писали заказанные им иконы не впервые, а по уже имевшимся и не вызывавшим никаких сомнений образцам, которые были освящены авторитетом двух самых знаменитых монастырей. Псковским иконописцам были заказаны «Страшный Суд», «Обновление храма Христа Бога нашего Воскресения», «Страсти Господни в евангельских притчах» и четырёхчастная икона, которая должна была быть составлена из четырёх образов: «И почи Бог в день седьмой», «Единородный Сын Слово Отчее», «Приидите, людие, поклонимся триипостасному Божеству», «Во гробе плотски». Псковские иконники, как известно, не остались в Москве, но отпросились выполнять полученный заказ к себе домой. О том, что им были даны какие-либо «переводы», ничего не сказано. Вероятнее всего, псковичи использовали собственные образцы. Тем не менее, Сильвестр многократно повторяет, что все иконы для царского храма создавались по греческим образцам, и даже отсылает ко временам Крещения Руси, напоминая, что именно тогда были привезены на Русскую землю корсунские, то есть греческие иконы, по которым писали и «Святую Троицу» для псковского собора Живоначальной Троицы, и «Святую Софию» для Новгородской Софии. В этом историческом экскурсе Сильвестра, безусловно, довольно лукавства. Конечно же, корсунские образцы ко второй половине XVI в. либо не сохранились, либо были многократно переписаны. Память о них была жива лишь благодаря устному преданию. Важно, однако, что и митрополит Макарий, и Сильвестр в выстраиваемой ими системе доказательств отсылают не столько к конкретным древним образцам, сколько к священным текстам, утверждённым Священными Соборами, исключая собственное «мудрование»: «И о которых святых иконах Иван соблажняется, да что и в палате притчи писаны, ино, святой Митрополит, Государь, и святые Владыки... и весь Священный Собор, ведаете и знаете [по] Божественному Писанию и правилом святых апостол и святых отец, на котором святом Вселенском Соборе “Достойно есть” проповедано, тогда и на иконах пишут иконописцы; когда же “Верую во Единого

6 Московские соборы на еретиков XVI века. Жалобица благовещенского попа Селивестра // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1847. № 3. Ч. II: Материалы отечественные. С. 20.

Бога” на Соборе проповедано, тогда и на иконах пишут»⁷. В споре с митрополитом И. М. Висковатым не меньше, чем новизной самих образов, озабочен отсутствием на них пояснительных надписей: «...На тех Святых иконах... подпись видел, что Иисус Христос и Саваоф, а толкование тому не написано, которые то притчи, а кого спрошу, и они не ведают...»⁸ То есть ему важно было знать, на основе какого текста создана интересующая его композиция. Единственный человек, который даёт ему внятное толкование образов и текстов — митрополит Макарий. Вопросы И. М. Висковатого отражают очень интересную историческую ситуацию. В течение нескольких десятилетий архиепископства Макария, под его эгидой в монастырских скрипториях шла планомерная работа над переводами и переписыванием книг. В оборот монастырских библиотек попадают и начинают активно использоваться тексты, ранее неизвестные. Так, обращает на себя внимание количество дошедших до нас иллюминированных «Индикопловов», или «Христианской Топографии», конца XV — первой половины XVI вв.⁹, в которых немалое значение имеют сюжеты библейской истории, сцены сотворения мира и всевозможные образы-олицетворения светил и времён года, родственные западным аллегорическим фигурам. Новые тексты побуждали искать и новые образы для их иллюстрирования в духе времени. Эта работа стала для писцов новгородского архиепископа, который привлёк в свой скрипторий лучших мастеров, настоящей художественной лабораторией. Любопытно, что в этот период (20–30 гг. XVI в.) практически не создавалось крупномасштабных произведений, тогда как в области искусства книги было создано немало шедевров. Именно эта область оказывается передовой, экспериментальной и наиболее открытой разнообразным влияниям. Один из образов, вызвавших сомнение И. М. Висковатого, — Христос, облачённый в доспехи и сидящий на Кресте, в клейме «Единородный Сыне» на «Четырёхчастной иконе». Этот образ в другом изобразительном контексте мы находим на одной из миниатюр «Апостола», датированного около 1540 г.¹⁰ (ил. 1). Скорее всего, он был создан ранее 1547 г., и этот, уже «освоенный» иконографический

7 Там же.

8 Там же.

9 Редин Е. К. Христианская Топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. Ч. 1. М., 1916; Серебрякова Е. И. О двух лицевых Индикопловах XVI в. из Музейного собрания ГИМ // И. Е. Забелин. 170 лет со дня рождения: Материалы научных чтений ГИМ, 29–31 октября 1990 г.: в 2 ч. Ч. 2 / отв. ред. А. Д. Яновский. М., 1992. С. 70–78.

10 Апостол. 40-е гг. XVI в. РНБ. F.I.60. Л. 317 об.



Ил. 1. Христос-воин. Миниатюра Апостола. Около 1540 г. РНБ



Ил. 2. Христос-воин.
Деталь «Четырёхчастной»
иконы. Около 1547 г. Музеи
Московского Кремля

мотив, несколько видоизменив его, псковичи перенесли на икону в клеймо «Четырёхчастной», иллюстрирующее «День ярости Господней», день конца этого мира (ил. 2). Аналогичным образом легко представить себе, как композиции, изображающие мироздание в дни творения и самого Творца в «Индикопловах», послужили фундаментом для разработки начальных клейм цикла деяний Святой Троицы. Напомним, что многие новгородские писцы и иллюстраторы переехали в Москву вместе с новым митрополитом и не прерывали свою работу. Её окончательным итогом можно считать создание тома Библейской истории для Лицевого летописного свода, завершившееся в 1570-е гг. Возможно, одной из важных вех на этом пути стало написа-

ние иконы Святой Троицы в деяниях для Благовещенского собора. Её наиболее близкое по времени воспроизведение — икона из Покровского Суздальского монастыря¹¹. Исследователи даже высказывали предположение, что это и есть та самая икона из Благовещенского собора¹². Однако подтверждений этой гипотезе не найдено.

В 1547 г. митрополит получает возможность реализовать накопленный потенциал в широкоформатном искусстве: в росписях Золотой Палаты, Благовещенского и Архангельского соборов Кремля, в создании новых икон для иконостаса Благовещенского собора. И в росписях, и в иконах он воплощает то, что было разработано в искусстве книги с его теснейшей связью между изображением и текстом. В результате, московские интеллектуалы впервые увидели то, что стало уже привычным для круга митрополичьих писцов и мастеров, новгородцев и псковичей, и что закономерно вызвало удивление и недоумение. Что же именно смущало дьяка И. М. Висковатого, ставшего рупором всех недовольных новшествами? Он сам пишет об этом так: «...Сомнение имел... о “Ветхом образовании Господа Саваофа”, и о “Превечном Совете” и “Почи Бог от всех дел Своих”, и о “Троицком деянии”, и о “Верую во единого Бога”, и о “Приидите, людие, поклонимся трисоставному Божеству”,

11 Вилинбахова Т. Б. Святая Живоначальная Троица с деяниями. СПб., 2009. С. 22.

12 Кондаков Н. П. Русская икона: в 4 т. Т. 4. Ч. 1–2. Прага, 1933. С. 274.



Ил. 3. Четырехчастная икона. Около 1547 г. Музеи Московского Кремля.

и о “Единородном Сыне”, и во “Гробе плотски”, и о “всех Бытии”, и о “Адамовом сотворении”...»¹³. Под «Предвечным Советом» дьяк, как следует из текста, подразумевает тип Святой Троицы с изображением распятого Иисуса Христа на лоне Бога Отца и парящего над ними Святого Духа в виде голубя. В «Троицком деянии», так же как в Символе веры и в сюжетах «Приидите, людие, поклонимся трисоставному Божеству», «Единородный Сыне» и «Во Гробе плотски», его также смущали изображения Бога Саваофа, а в «Адамовом сотворении» сомнению был подвергнут образ Бога Творца в виде Ангела. Последние четыре упомянутых выше сюжета относятся к иконографической программе

знаменитой «Четырехчастной иконы», единственной из всех упомянутых в деле И. М. Висковатого икон, и по сей день стоящей в местном ряду иконостаса Благовещенского собора.

«Четырехчастная» икона неоднократно становилась предметом специальных исследований, в которых были предложены варианты прочтения её богословской программы¹⁴ (ил. 3). Напомним, что клейма

- 13 Московские соборы на еретиков XVI века. Покаяние и ответ дьяка Ивана Михайлова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1847. № 3. С. 12.
- 14 Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 40–53; Качалова И. Я., Маясова Н. А., Шенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990. С. 61–64. Ил. 178–186; Маркина Н. Ю. «Четырехчастная» икона в контексте богослужебного чина // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 270–292; Маркина Н. Ю. К проблеме изучения иконы «Четырехчастная»: история изучения «Дела дьяка Висковатого» и живописи грозненского времени // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. II. Материалы научной конференции 1991. М., 2000. С. 90–103; Пуцко В. Г. «Четырехчастная» икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1999. С. 218–235; Сарабьянов В. Д. Символично-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1999. С. 164–217.

иконы расположены попарно в два ряда и имеют следующий порядок: вверху — «И почи Бог в день седьмой» и «Единородный Сыне», внизу — «Приидите людие трисоставному Божеству поклонимся» и «Во гробе плотски». Авторы исследований предлагают несколько вариантов последовательности чтения этих клейм: построчное, круговое и даже диагональное. Примечательно, что все варианты вполне правомочны, поскольку содержание клейм настолько сложно и разнообразно, что возможны различные толкования иконы, и все они будут подкреплены конкретным изобразительным материалом. Общее содержание «Четырёхчастной» иконы можно было бы охарактеризовать как изложение основных догматов православия о триедином Божестве и о Божественном домостроительстве спасения. Повествование охватывает события от «Предвечного совета» и отослания Бога Сына на землю для искупления грехов человеческих до Его воплощения, крестных страданий и вознесения к Богу Отцу. Последуем прочтению, которое предложила Н. Ю. Маркина¹⁵. Оно начинается в верхней левой части, проходит через обе нижние и заканчивается в верхнем правом клейме. В верхней левой части изображено сотворение мира и человека и начало земной истории. «Почи Бог в день седьмой» — это и Предвечный Совет Троицы, и создание человека, и история изгнания из рая Адама и Евы, и сцены «Плач прародителей» и «Каин убивает Авеля». Далее повествование переходит в нижнюю левую часть «Приидите, людие», где изображено Воплощение Бога на земле (от представленного вверху Саваофа нисходит луч со Святым Духом сначала к Богородице в сцене Благовещения, затем к Младенцу в сцене Рождества и на главу Иисуса в сцене Крещения; в нижней части композиции — человеческий род, поклоняющийся Святой Троице). Нижнее правое клеймо повествует об искуплении Богом человеческих грехов. Здесь представлены сцены: «Оплакивание», «Сошествие во ад», «Христос с разбойником в раю»; вверху — Святая Троица в типе «Сопрестолы». В заключительной верхней правой части — апокалиптический конец земной истории и установление Царства Божия¹⁶. Именно в «Четырёхчастной» наличествуют все волновавшие И. М. Висковатого своей неправильностью иконографические мотивы. Все четыре части иконы содержат изображения Святой Троицы, иконография которых соотносится в большей степени с западной традицией. Один из самых ярких образов — «Престол благодати» или «Gnadenstuhl»

15 Маркина Н. Ю. «Четырёхчастная» икона в контексте богослужебного чина // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 270–292.

16 Там же. С. 272.

в западной традиции, то есть образ Троицы с распятым на Кресте Иисусом в руках Бога Отца и Святым Духом в виде голубя, называемый И. М. Висковатым «Предвечным Советом». В интерпретации псковичей первое лицо Святой Троицы — старец Саваоф (согласно надписи)¹⁷, — в белых одеждах, с короной на голове восседает на престоле и держит обеими руками Крест с распятым Иисусом. Обнажённое тело Христа закрывают ангельские крылья, а на Его голове покоится медальон с изображением Святого Духа как голубя. Митрополит Макарий объясняет этот образ как прообраз жертвы, принесённой Христом во имя спасения человека, обращая внимание на крылья, закрывающие тело Распятого: «Два же крыла багряны по великому Дионисию описуется, понеже Христос Бог наш душу словесну и умну прият, кроме греха, да наша душа очистит от грех...»¹⁸ (ил. 4). В споре с И. М. Висковатым митрополит Макарий доказывает, что созданный псковичами образ не есть «собственное мудрование», а в качестве аргумента приводит текст одного из отцов Церкви, ссылаясь на «Второе Слово на Пасху» свт. Григория Богослова, направленное против учения Аполлинария, отрицавшего человеческую душу Христа¹⁹. Именно в этом Слове святой Григорий уделяет особое внимание проблеме сотворения человека. Он говорит о том, что у человека есть и тело, и душа; и то, и другое в их полноте были приняты вочеловечившимся Христом. Однако цитата Макария, как установила А. Криза, заимствована не из проповеди свт. Григория, а из комментировавшего его Никиты Ираклийского (XI в.): «...В плоть восприемлет за плоть человеческую, и душу словесную и умную за душу, юже от Божественнаго духновения прием



Ил. 4. Престол благодати. Деталь «Четырёхчастной иконы». Около 1547 г. Музеи Московского Кремля.

- 17 Благодарю за консультацию Ральфа Клеминсона, который считает, что палеография этих надписей не противоречит датировке XVI в.
- 18 Московские соборы на еретиков XVI века. Покаяние и ответ дьяка Ивана Михайлова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1847. № 3. С. 13.
- 19 Московские соборы на еретиков XVI века. Вопрос (sic. – Прим. ред.) дьяка Ивана Михайлова [Висковатого] о сотворении небесе и земли, и о Ветхаго деньми, и что во ангельском образе пишут Господа, а пророк о том вопиет: «Словесем Господним небеса утвердишася и Духом Его вся сила их», и о том ответ // Чтения в императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1847. № 3. С. 3–4.

человек, помрачи и растли, да убо восприятою их да весь всего мя спасет...»²⁰ Комментарий Никиты Ираклийского, в свою очередь, был написан в связи с новым богословским спором об опресноках. Сочинения его были направлены против латинян, сторонников «аполлинариевой ереси», утверждавших использование пресного хлеба в Евхаристии. Для византийцев же отрицание хлебной закваски было равносильно отрицанию того, что Христос воспринял человеческую душу. Сочинения византийских богословов антилатинской направленности оказались чрезвычайно актуальными для русской культуры первой половины XVI в. Знаменитое послание идеолога теории «Москва — Третий Рим» Филофея к дьяку Михаилу Мисюрю Мунехину (20-е гг. XVI в.) больше, чем наполовину, посвящено полемике против опресноков. Филофей повторяет рассуждения Никиты Ираклийского: «Аще бы плоти человеческия не прият Спась то и падшаго Адама и всех от него рожденных человек плоть не обожися; аще ли души человеческия не прият Господь, то и ныне души человеческия не изведены из ада»²¹. Фактически в этих словах Филофея заключена почти вся программа «Четырехчастной» иконы²², где в первом клейме показано не просто сотворение Адама, но и то, как Господь вкладывает в него душу живую, изображённую в виде крошечного младенца, заключённого в сферу, а в предпоследнем клейме — как Христос, одновременно изображённый здесь и лежащим во гробе, и сидящим на престоле вместе с Отцом, изводит Адама, а за ним и других представителей человеческого рода из ада. Таким образом, митрополит Макарий, предполагаемый автор иконографической программы «Четырехчастной» иконы, объясняя содержание образа «Предвечный Совет», вызвавшего сомнения И. М. Висковатого, выступает апологетом учения святых отцов о животворящем теле Христа как источнике обожения человека, показывая, что в основе изображения лежит святоотеческий текст. В связи с иконографией образа важен ещё один аспект. Святой Дух, согласно этому учению, и на Кресте не оставляет обожённую плоть Христа. Латиняне же делали смысловой акцент на смерти Христа и потому помещали в центр Евхаристического благочестия воспоминание крестной смерти Иисуса. Именно под влиянием

20 Kriza Agnes. The Russian Gnadenstuhl // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 2016. Vol. 79. P. 92.

21 Ibid. P. 93.

22 Маркина Н. Ю. «Четырехчастная» икона в контексте богослужебного чина // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 285.

этого акцента, как установили исследователи²³, в западной иконографии появилась композиция «Gnadenstuhl», изображающая Бога Отца, держащего в своих руках Распятие. Очевидно, что псковские иконописцы, заимствовавшие иконографическую схему «Gnadenstuhl» из западного искусства, вполне осознавали первоначальный смысл образа, однако, почти не видоизменяя сам мотив, они поместили его в иной контекст, полностью поменявший его смысл. А. Криза использовала для описания этого феномена термин «полемическая цитата»: иконописцы намеренно оставили западный сюжет узнаваемым, чтобы сделать узнаваемым объект актуальной полемики, но, изменив контекст, в котором он находится, они сумели придать ему противоположный смысл (ил. 5). А. Криза, полемизируя со своими предшественниками в изучении «Четырёхчастной», указывавшими на западные влияния в её иконографии, не считает возможным называть описанный выше феномен влиянием, поскольку иконографический мотив воспринят не пассивно, но использован с целью опровержения постулируемой им идеи²⁴.

Христос со Своей человеческой душой и со Своим телом был неотделим от Святой Троицы, и так Он искупил всего человека — именно это было главным сотериологическим аргументом православных в споре



Ил. 5. Престол благодати (нем. Gnadenstuhl). Около 1345 г. Национальный музей во Вроцлаве.

23 См.: Kriza Agnes. The Russian Gnadenstuhl // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2016. Vol. 79. P. 96–97.

Там же А. Криза перечисляет труды с библиографиями как введение в иконографию Gnadenstuhl («Престол милости» или «Престол благодати»):

Boespflug F., Zaluska Y. Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215) // *Cahiers de civilisation médiévale*. 1994. Vol. XXXVII. P. 181–240 (202–07);

Boespflug F. Eucharistie et Trinité dans l'art médiéval d'Occident (XII^e–XV^e siècle) // *Pratiques de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident* / ed. N. Bériou, B. Caseau, R. Dominique. Paris, 2009. P. 1111–68 (esp. 1129–33).

(Прим. ред.)

24 Kriza Agnes. The Russian Gnadenstuhl // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 2016. Vol. 79. P. 122–123.



Ил. 6. Небо небес. Деталь «Четырёхчастной иконы». Около 1547 г. Музеи Московского Кремля.

об опресноках. Задачу дать наглядный образ этой трудной для постижения умом идеи давно пытались решить восточно-христианское искусство. В XIV–XV вв. в византийском искусстве на основе пасхальных песнопений формируется иконографическая схема, объединяющая образы Христа во гробе, Христа воскресшего, Христа в Раю с разбойником

и Христа, восседающего на едином престоле со Отцом и Святым Духом. Примеры таких фресок сохранились в Грачанице, в церкви святого Никиты в Чурчере, в Мораче, в Драгалевцах и в ряде других церквей. Согласно надписям, на них все четыре сцены связаны друг с другом, иллюстрируя тропарь Пасхи и указывая на Евхаристическое содержание его текста: «Во гробе плотски, во аде же с душею яко Бог, в раи же с разбойником, и на Престоле был еси Христе, со Отцем и Духом». Основываясь на этой византийско-балканской традиции, мастер «Четырёхчастной» презентует своё иконографическое решение этой идеи в нижнем правом клейме, где в верхнем ярусе мы видим Святую Троицу в типе «Сопрестоліе», в нижней части — Христа во гробе и Христа, сходящего во ад, а в среднем ярусе Христа в раю с разбойником и тех, кого Спаситель извёл из ада и кто готовится пройти через райские врата.

Вся программа «Четырёхчастной» предстаёт перед нами как поразительный по глубине богословский трактат, где каждый образ имеет под собой святоотеческий или литургический текст. Как весьма убедительно доказала Н. Ю. Маркина, программа иконы конкретно соотносилась с действием храмового обряда и следует идейному стержню богослужебного чина²⁵. Таким образом, относительно неё не может быть речи о самовольном «мудровании». Однако, в отличие от традиционных исторических, портретных иконных образов, она в большей степени следует тем принципам, которые главенствовали при составлении программы храмовой росписи, в которой то или иное

25 Маркина Н. Ю. «Четырёхчастная» икона в контексте богослужебного чина // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 285.

прочтение сюжета и раскрытие его литургического содержания зависело от сопоставления с другими прилежащими или противолежащими композициями. В каждом клейме на разных уровнях утверждается единство Святой Троицы во все моменты истории домостроительства спасения. Поразительна иконографическая продуманность каждого образа. Так, в центре Неба Небес в первом клейме изображён традиционный ромб, в углах которого помещены символы евангелистов, перекрытый огненно-красной славой, заполненной образами Сил Небесных (ил. 6). Как правило, эта форма использовалась для изображения «Спаса в силах», но здесь на её фоне размещены три образа: отдыхающий от трудов в седьмой день творения Господь Саваоф с шестиконечным нимбом и соответствующей надписью, напротив Него — медальон с образом Богоматери Воплощение со Спасом Еммануилом на груди (Его образ имеет крещатый нимб и монограмму Христа), между ними — изображение Святого Духа как голубя, который, как и Саваоф, имеет шестиконечный нимб. Все три образа составляют Святую Троицу в трёх ипостасях. В зените внешнего огненного концентрического круга с красноликими серафимами ещё раз изображена Святая Троица, но уже в ином типе как три красноликих ангела с одинаковыми золотыми нимбами и золотыми оплечьями и с потирами в руках. Слева от центральной сцены — уже хорошо знакомый нам «Предвечный Совет» (Саваоф в царской короне, распятый Христос и покоящийся на Его главе медальон со Святым Духом). Справа — Господь Саваоф изливает из золотого сосуда елей на голову Сына, изображённого обнажённым, с наполовину закрытым крыльями телом. Интересно, что в этой сцене и Саваоф, и Сын Божий, имеют одинаковые шестиконечные софийные нимбы. Вероятно, эта композиция была призвана показать Сына, как совершителя воли Отца. По-видимому, именно этот образ назван в деле И. М. Висковатого Ангелом Великого Совета. Интересно, что в «Ерминии» Дионисия Фурнографиота приведена надпись, сопутствующая изображению «Ангела Великого Совета». Надпись гласит: «Аз от Бога изыдох и приидох, и о Себе не приидох, но той Мя посла» (Ин. 7, 28)²⁶. Таким образом, вся композиция верхней части клейма не просто сюжет «Почи Бог в день седьмой», но несколько раз повторенное изображение Святой Троицы в нескольких новационных иконографических типах. Одной из тем, которая поднималась в диспуте, вопрос о том, участвовал

26 Московские соборы на еретиков XVI века. Воспрос дьяка Ивана Михайлова [Висковатого] // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1847. № 3. С. 3.

ли Святой Дух в сотворении Адама. Нижняя часть клейма даёт ответ на этот вопрос в соответствии с постулатом Макария. Митрополит цитирует Иоанна Златоуста («Маргарит») о том, что «Отец, и Сын, и Святой Дух Божественную содела тварь», и подкрепляет её высказыванием свт. Григория Богослова (Слово на Пасху): «Отцу помыслившу, Сыну сотворившу, Святому Духу освятившу»²⁷. Ответом на полемику по этому вопросу стала сцена «Сотворения Адама и Евы» в нижней части клейма (ил. 7). Творец здесь изображён в белых одеждах, как Саваоф, с крыльями, как Сын, и с софийным нимбом, которым выше была наделена поочерёдно каждая ипостась Святой Троицы. Во втором клейме «Приидите, людие, поклонимся трисоставному Божеству» также звучит тема Святой Троицы, но здесь она интерпретирована несколько иначе: вверху, в Небесах, Саваоф с софийным нимбом представлен подобно Спасу в силах. Ниже, в земном «зоне», через композиции «Благовещение», «Рождество Христово» и «Крещение» (Богоявление) показано воплощение и приход в мир Мессии. К каждой из них от Саваофа нисходит луч с летящим голубем, образом Святого Духа. Этот луч касается Богоматери в «Благовещении», напоминая о том, как ткалась плоть Христа во чреве Марии; Младенца Христа в «Рождестве», указуя на обретение плоти Сыном Божиим, и главы Иисуса, выходящего на служение людям и крещаемого в водах Иордана. Таким образом, все три композиции являют зрителю не только домостроительство спасения, но и действие в этом домостроительстве всей Святой Троицы. В третьем клейме мы видим Святую Троицу в типе «Сопрестолие»: Сын



Ил. 7. Сотворение Адама и Евы. Деталь «Четырёхчастной иконы». Около 1547 г. Музеи Московского Кремля.



Ил. 8. Сопрестолие. Деталь «Четырёхчастной иконы». Около 1547 г. Музеи Московского Кремля.

27 Там же. С. 3–4.

и Отец восседают на одном престоле, между Ними парит Святой Дух (ил. 8). Этот тип, известный и в Византии, тем не менее в большей степени был востребован в западном искусстве. И, наконец, в четвёртом клейме — опять невероятный по своей новизне образ: Сын, Спас Еммануил (соответствующая надпись, крещатый нимб), несомый ангелами, возвращается в лоно Отчее. Саваоф обеими руками принимает на Своё лоно медальон с Еммануилом. В руках у Христа свиток с надписью: «Духа благодати, Дух Премудрости наполни ибо Престол и подножие ногам Его»²⁸(ил. 9).



Ил. 9. Спас Еммануил. Деталь «Четырёхчастной иконы». Около 1547 г. Музеи Московского Кремля.

На наш взгляд, программу «Четырёхчастной» иконы трудно назвать дидактической. В ней скрупулёзно проработанная троичная тема (как ответ на антилатинскую полемику) синтезирует в себе и традиционные, и новаторские образы, а каждый образ поднимается до уровня многозначного, неисчерпаемого символа, раскрываемого не только через детали, но и через взаимодействие с другими образами и композициями, подобно тому, как это происходит в росписи храма. Икона концентрированно вбирает в себя всю сложность храмовой декорации, что, как нам представляется, позволяет уверенно говорить не об искажении традиционного понимания образа, а об обогащении всей системы в целом, где традиционный образ сохраняет своё высокое положение, но наряду с ним возникают концептуальные произведения.

Источники

Московские соборы на еретиков XVI века. Вопрос (sic. — *Прим. ред.*) дьяка Ивана Михайлова [Висковатого] о сотворении небесе и земли, и о Ветхаго деньми, и что во ангельском образе пишут Господа, а пророк о том вопиет: «Словесем Господним небеса утвердишася и Духом Его вся сила их», и о том ответ // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1847. № 3. Ч. II: Материалы отечественные. С. 3–8.

28 Маркина Н. Ю. «Четырёхчастная» икона в контексте богослужебного чина // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 285.

Московские соборы на еретиков XVI века. Жалобица благовещенского попа Селивестра // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1847. № 3. Ч. II: Материалы отечественные. С. 18–21.

Московские соборы на еретиков XVI века. Покаяние и ответ дьяка Ивана Михайлова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей Российских при Московском университете. 1847. № 3. Ч. II: Материалы отечественные. С. 9–14.

Литература

Макарий (Веретенников), архимандрит. Жизнь и труды святителя Макария митрополита Московского и всея Руси. М.: Издательский совет РПЦ, 2002.

Вилинбахова Т. Б. Святая Живоначальная Троица с деяниями. СПб.: Гранд-Холдинг, 2009.

Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М.: Искусство, 1994.

Кондаков Н. П. Русская икона: в 4 т. Т. 4. Ч. 1–2. Прага: Seminarium kondakovianum, 1933.

Костюхина Л. М. Палеография русских рукописных книг XV–XVII вв. Русский полуустав. М.: ГИМ, 1999.

Маркина Н. Ю. «Четырехчастная» икона в контексте богослужебного чина // Восточно-христианский храм. Литургия и искусство / ред.-сост. А. М. Лидов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 270–292.

Маркина Н. Ю. К проблеме изучения иконы «Четырехчастная»: история изучения «Дела дьяка Висковатого» и живописи грозненского времени // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. II. Материалы научной конференции 1991. М.: [АЛЕВ-В], 2000. С. 90–103.

Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М.: Наука, 1972.

Пуцко В. Г. «Четырехчастная» икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 218–235.

Редин Е. К. Христианская Топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. Ч. 1. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1916.

Сарабьянов В. Д. Символично-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 164–217.

Серебрякова Е. И. О двух лицевых Индикопловах XVI в. из Музейного собрания ГИМ // И. Е. Забелин: 170 лет со дня рождения: Материалы научных чтений ГИМ, 29–31 октября 1990 г.: в 2 ч. Ч. 2 / отв. ред. А. Д. Яновский. М., 1992. С. 70–78.

Kriza Agnes. The Russian Gnadenstuhl // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 2016. Vol. 79. P. 79–130.