

УДК 27-526.62

**КАК ВЕРУЮЩЕМУ РАЗОБРАТЬСЯ В ГУЩЕ СЦЕН И ПЕРСОНАЖЕЙ?
МНОГОФИГУРНЫЕ И МНОГОСОСТАВНЫЕ КОМПОЗИЦИИ
В РУССКОЙ ИКОНОПИСИ XVII-XIX ВВ.**

Вальчак Д.

Статья посвящена многофигурным и многосоставным композициям, характерным для русской иконописи XVII-XIX вв. Иконы, на которых изображено вместе несколько святых или сцен из Священного Писания, или на которых одновременно представлено несколько образов Спасителя или Божией Матери, размещали как в храмах, так и в частных домах. Автором проанализированы конкретные изображения, характерные для такого типа композиций, и представлена собственная классификация многосоставных икон. В статье указаны причины возникновения многофигурных и многосоставных образцов русской иконописи, а также установлена связь этого явления с общественно-культурным влиянием Западной Европы.

Ключевые слова: многосоставная икона, многофигурная композиция, житийная икона, месяцеслов, двенадцатые праздники.

**HOW CAN A BELIEVER UNDERSTAND CORRECTLY THE THICK
OF SCENES AND CHARACTERS? MULTI-FIGURE AND MULTI-PART
COMPOSITIONS IN RUSSIAN ICONOGRAPHY BETWEEN
THE 17TH AND 19TH CENTURIES**

Walczak D.

The paper is devoted to multi-figure and multi-part composition characteristic of Russian icon painting between the 17th and 19th centuries. Icons depicting several saints or scenes from the Holy Scriptures together, or showing several images of the Saviour or the Mother of God at the same time, were placed both in temples and in private households. The author analyses the specific images characteristic of this type of compositions, and presents his own classification of multi-part icons. The paper identifies the causes of multi-figure and multi-part samples appearance of Russian

icon painting, and also establishes the connection of this phenomenon with the socio-cultural influence of Western Europe.

Keywords: multi-part icon, multi-figure composition, hagiographic icon, months, the twelve Great feasts.

«Избрал он для сего старенькую самую небольшую досточку пядницу, то есть в одну ручную пядь величины, и начал на ней таланствовать. Прежде всего, он ее, разумеется, добре вылевкасил крепким казанским алебастром, так что стал этот левкас гладок и крепок, как слоновья кость, а потом разбил на ней четыре ровные места и в каждом месте обозначил особливую малую икону, да еще их стеснил тем, что промежду них на олифе золотом каймы положил, и стал писать: в первом месте написал рождество Иоанна Предтечи, восемь фигур и новорожденное дитя, и палаты; во втором – Рождество Пресвятыя Владычицы Богородицы, шесть фигур и новорожденное дитя, и палаты; в третьем – Спасово Пречистое Рождество, и хлев, и ясли, и предстоящие Владычица и Иосиф, и припадшие боготечные волхвы, и Соломия-баба, и скот всяким подобием: волы, овцы, козы и осли, и сухолапль-птица, жидам запрещенная, коя пишется в означение, что идет сие не от жидовства, а от божества, все создавшего. А в четвертом отделении рождение Николая Угодника, и опять тут и святой угодник в младенчестве, и палаты, и многие предстоящие. И что тут был за смысл, чтобы видеть пред собою воспитателей столь добрых чад, и что за художество, все фигурки ростом в булавочку, а вся их одушевленность видна и движение. В Богородичном Рождестве, например, святая Анна, как по греческому подлиннику назначено, на одре лежит, пред нею девицы тимпанницы стоят, и одни держат дары, а иные солнечник, иные же свечи. Едина жена держит святую Анну под плещи; Иоаким зрит в верхние палаты; баба Святую Богородицу оmyвает в купели до пояса: посторонь девица льет из сосуда воду в купель. Палаты все разведены по циркулю, верхняя призелень, а нижняя бокан, и в этой нижней палате сидит Иоаким и Анна на престоле, и Анна

держит Пресвятую Богородицу, а вокруг между палат столбы каменные, запыны червленые, а ограда бела и вохряна...» [6, с. 611-612]. Так Н.С. Лесков в повести «Запечатленный ангел» описал одну из икон знаменитого иконописца Севастьяна. Мы решили привести данное описание целиком, чтобы показать, насколько сложной, многосоставной и многофигурной являлась данная иконописная композиция.

Хотя эта конкретная, описанная Лесковым икона, безусловно, является литературным вымыслом, то такие же (а иногда и более) сложные композиции в русской иконописи XVII-XIX вв. встречаются очень часто. С точки зрения богословия иконы подобные сюжеты были очень сомнительными, так как их было сложно использовать для личного, келейного пользования. Трудно было найти одного конкретного святого, к которому можно было бы обратиться с молитвой.

Цель настоящей статьи – выявить причины возникновения многосоставных и многофигурных иконных композиции, их связь с богословием иконы, показать главные этапы развития данного явления на конкретных примерах, а также сделать классификацию многосоставных и многофигурных композиции.

До XVI в. в русской иконописи преобладали иконы, на которых был изображен один персонаж (Христос, Богоматерь, святые). Популярностью пользовался также *исторический жанр*, то есть иконы, на которых изображались сцены из Ветхого или Нового завета, исполнявшие роль *Biblia Pauperum* – Библии для убогих, то есть, не умеющих читать. Только в XVI в. под влиянием западноевропейской культуры на Руси стали появляться аллегорические иконы, иконография которых была основана на богословском толковании Священного Писания [7, с. 45]. Самим известным примером такого образа является четырехчастная икона из Благовещенского собора Московского Кремля. Так как ее сложная иконография вызвала многочисленные противоречия среди интеллектуальных элит Великого княжества Московского, она подробно рассматривалась церковным собором [10, с. 319]. Однако такие

композиции, хотя очень интересны с точки зрения иконографии, не стали особо популярными. Зато многофигурные композиции со временем начинают появляться и в популярных житийных иконах.

В древнерусском искусстве житийная икона имела вполне определенную структуру, то есть состояла из большого «средника» – центральной части, в которой помещался ростовой или поясной «портрет» святого и из окружающих его клейм – небольших прямоугольных рамок, в которых в хронологическом порядке изображались главные сцены из его канонического жития [1, с. 79-80].

Центральная фигура святого была всегда в несколько раз больше, чем фигуры в клеймах на так называемом «житийном поле». Здесь примером может послужить относящаяся к началу XIV в. икона святителя Николая Чудотворца, происходящая из Никольской церкви в селе Озерцово на территории современной Ленинградской области и сейчас хранящаяся в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге [1]. На этой иконе отчетливо видно, что размер средника с изображением святителя Николая равен по размеру 8 боковым клеймам.

Иногда иконописцы изображали на одном образе не только земную жизнь святого, в житийный ряд нередко включались и сцены с обретением его мощей святого и посмертными чудесами. Верующий, который становился перед такой иконой, отчетливо понимал, что с молитвой нужно обращаться именно к тому святому, который был изображен в среднике. Изначальная же функция «житийного ряда» до сих пор вызывает споры среди исследователей. О.Ю. Тарасов, автор большого научного труда о значении рамы в русском искусстве, считал, что клейма, на которых изображались житийные сцены, в некотором смысле выполняли роль посредника между верующим и святым, то есть, по сути, между земной жизнью обращающегося к иконе грешника и недостижимо совершенным образом святого [9, с. 60]. Данная версия не нашла, однако, подтверждения в каких-либо письменных источниках, относящихся к древнерусскому периоду.

Как бы то ни было, устоявшаяся композиционная структура житийных икон начинает меняться уже в XVI в., когда сцены из жития святого постепенно начинают «переползать» на средник, тем самым нарушая канон и традиционную иерархию. В этом плане очень показательной является датированная последней четвертью XVI в. икона «Огненное восхождение пророка Ильи» из церкви Ильи Пророка в Ярославле [II]. На сравнительно небольшом среднике кроме изображения пророка были помещены еще две сцены из его жития, а сам средник был окружен не уже одним, а двумя рядами клейм. Вдобавок, все фигуры пророка на среднике одного и того же размера, что могло привести в смятение верующего, желающего помолиться перед иконой. Закономерно возникает вопрос, какому именно из трех располагающихся в среднике пророков следует обращаться в молитвах?

В XVII в. композиция житийных икон дополнительно усложняется. Житийные сцены нередко помещаются в лесной или пустынный ландшафт и выступают в одном регистре с центральным изображением, создавая как будто одно огромное целое без определенной последовательности, что, вне всякого сомнения, произошло под прямым влиянием западноевропейского барочного пейзажа [8, с. 253]. Хороший пример – образ Ангела Пустыни Иоанна Предтечи, относящийся к концу XVII в. и хранящийся в Государственной Третьяковской Галерее в Москве [III]. На данной иконе отдельные сцены из жития Иоанна Крестителя гармонично вписаны в горный пейзаж за его спиной.

Таким образом традиционный богословский смысл житийной иконы был утрачен. «Новые» житийные иконы нередко получают новое символическое значение. По мнению С.Н. Аитовой, если на традиционных житийных иконах композиционная схема предполагала равнозначное положение всех житийных сцен, поскольку все клейма были одинакового размера и были одинаково приближены к среднику, то начиная с XVII в. иконописец управлял сценами, придавая им индивидуальное значение в рамках единой системы. Он может увеличивать какую-то конкретную сцену или выдвинуть ее на передний план, тем самым акцентируя на ней внимание зрителя и подчеркивая ее роль [1, с. 94].

Также и появлявшийся на фоне таких икон пустынный пейзаж имеет определенное аллегорическое значение – он символизирует человеческую жизнь и ее сложности.

Конечно, не все житийные иконописцы воспринимают новую иконографию. В русской иконописи XVIII-XIX вв. мы встречаем как «традиционные» житийные иконы с клеймами вокруг средника, так и иконы с клеймами в среднике и разного рода смешанные типы. Хотя общая тенденция предполагает миниатюризацию и одновременное увеличение количества житийных сцен, которые иногда окружают центральное изображение в несколько рядов. Одним из самых показательных примеров такой иконы является образ благоверных святых князей Михаила, Константина и Федора Муромских, написанный в 1714 г., хранящийся в Муромском историко-художественном музее [IV]. Средник с изображением святых окружает там 87 (!) сцен из их житий, расположенных в 2 рядах (сверху), 3 рядах (внизу) и в 4 рядах (по бокам). Данная тенденция нашла отражение также в иконописи XIX в., главным образом в традиции иконописцев Палеха и Холуя, где житийные сцены нередко дополняются также изображениями праздников в честь данного святого, или изображениями других святых, которые каким-либо образом с ним связаны. Эта тенденция характерно просматривается на относящейся к середине XIX в. палехской иконе Иоанна Предтечи, находящейся в частном собрании [V].

В XVIII-XIX вв. также стремительно увеличилось число икон святых, где одновременно изображено по нескольку канонизированных персонажей. До XVII в. на одной иконе изображались только те святые, которые были близки при земной жизни и которые вместе приняли мученичество или совершили другие подвиги веры. К таким святым относятся, например, святые врачи-бессребреники Косма и Дамиан, совместно лечившие людей; убитые братом Святополком святые стратотерпцы Глеб и Борис; преподобные Антоний и Феодосий Печерские, вместе основавшие Киево-Печерскую Лавру.

Однако на ставших популярными в начале XIX в. четырехчастных иконах святые персонажи подбирались по совершенно другому принципу. Вероятно, данные иконы относились к числу семейных, и потому изображались на них святые покровители нескольких членов одной семьи, жития которых не были никаким образом взаимосвязаны. Эту тенденцию можем проследить на четырехчастной иконе первой половины XIX в. из собрания Государственного художественного музея Югры в Ханты-Мансийске [VI]. Здесь изображены Архистратиг Михаил, пророк Илья и святитель Николай. Данных персонажей внешне ничего не объединяет (первый из них – архангел, второй – ветхозаветный пророк, а третий – епископ, живший в IV в.), поэтому предположительно данная икона была написана по заказу семьи, членами которой были люди по имени Михаил, Илья и Николай.

Отдельную и очень сложную тему представляют собой многофигурные иконописные месяцесловы (менологии, святцы). Традиция создания минейных икон, на которых в хронологическом порядке изображались все праздники и все святые, почитаемые в церковном (литургическом) году, имеет длинную традицию – первые такие иконы относятся к XII столетию и были найдены на Синае. На Руси минейные иконы получили широкую популярность только в середине XVI в., после появления Великих Четых Миней митрополита Макария, содержащих, среди прочего, краткие и пространные жития святых [4]. Уже в конце XVI в. в русском искусстве сосуществовало два типа минейных икон – крупноформатные образы, включающие изображения сразу на два, три или четыре месяца, которые помещались в киот, или же комплекты 12 минейных икон небольшого размера на каждый месяц года, поочередно выкладывавшихся на церковный аналой [4]. В XIX в. в связи с развитием тенденции к миниатюризации, появились полугодовые или даже годовые иконы с сотнями небольших изображений святых. Данная тенденция хорошо просматривается на годовой минее из Государственного музея палехского искусства [VII].

В XVIII в. самостоятельным иконописным сюжетом становятся двенадцатые праздники, изначально выступавшие исключительно в комплекте с изображениями святых в составе крупных минейных икон [VII]. В среднике композиции находится изображение Воскресения Господня, окруженное клеймами с изображением Рождества Христова, Богоявления, Сретения, Благовещения, Входа Господня в Иерусалим, Вознесения Господня, Сошествия Святого Духа, Преображения Господня, Успения Пресвятой Богородицы, Рождества Пресвятой Богородицы, Воздвижения Креста Господня и Введения во храм Пресвятой Богородицы. К данным изображениям иногда добавляются сцены страстей Христовых, или же так называемый Шестоднев – изображения шести дней, когда Бог создавал мир. Шестоднев часто выступает также и как отдельная иконная композиция [VIII].

Еще один интересный вид многосоставной иконы – т.н. целебник, то есть образ с изображениями святых и Богоматери. Внизу каждого изображения находилась надпись с информацией от каких болезней помогает данный святой или данная икона [11, с. 128].

Для русской иконописи XIX в. характерно также стремительное развитие богородичной иконографии. Наряду с многочисленными подтипами и разновидностями иконографии Одигитрии, Богоматери Знамения и Умиления, особое развитие получает так называемый «акафистный цикл», где отдельные сюжеты иллюстрируют эпитеты и сравнения, относящиеся к Богородице, которые появились в Акафисте и других гимнографических произведениях. Роль гимнографии для формирования русской иконографии подчеркивал Г.К. Вагнер [2, с. 220].

В XVIII в. появились такие иконописные типы, как «Неувядаемый цвет», «Звезда Пресветлая», «Дверь Небесная», «Гора Нерукосечная», «Неопалимая Купина» и др. Богородичная иконография также пополнялась и западными заимствованиями. Так в русской иконописи появляются изображения Богоматери Вертограда, основанной на популярной в западноевропейском искусстве иконографии *hortus conclusus* (закрытый сад); Богоматери

Остробрамской в честь образа из католической часовни над воротами «Острая брама» в Вильнюсе и др.

В изданном в первой четверти XVIII в. сборнике Моховикова появляются гравюры с изображениями 84 богородичных икон [11, с. 99-100]. В 1720-е гг. появились большие иконы-своды, на которых были составлены по несколько, а иногда и по несколько десятков особо чтимых богородичных икон [4]. На датированной рубежом XVIII и XIX вв. иконе из Богоявленского кафедрального собора в Елохове [IX] находятся 142 (!) миниатюрные изображения популярных богородичных икон с указанием их названий, дат явления и дней празднования.

Изучением данного типа икон занимался И.А. Кочетков. Иконы с изображением свода многочисленных икон Богоматери были чем-то вроде путеводителя по богородичной иконографии [5, с. 404], хотя, как подчеркивал Кочетков, и являлись весьма ненадежным источником, так как зачастую неверно передавали наименование иконы, год ее явления и день празднования.

Короткий обзор многофигурных и многосоставных икон в России XVII-XIX вв. показывает, что за это время в русской иконографии произошел мощный идейный сдвиг. На место чисто «молитвенных» икон, которые служили личному благочестию, приходят сложные композиции, соединявшие в себе несколько или даже несколько десятков отдельных сцен, которые даже на небольшом расстоянии становятся малопонятными. При этом, в отличие от икон XVI в., в абсолютном большинстве случаев авторы данных композиций вовсе не придавали им никакого дополнительного богословского смысла. Такие иконы носят чисто иллюстративный характер, соединяя в себе многочисленные сцены из жития одного или нескольких святых, или же изображения святых, чья память празднуется в конкретном месяце, изображения церковных праздников, а также разные типы иконографии Богоматери.

Описанные выше иконы имеют форму некоего каталога сюжетов, позволяя верующему зрителю познакомиться с ними, одновременно показывая миниаторский талант иконописца. Неслучайно специализирующиеся в

многосоставных и многофигурных иконах иконописцы из Палеха после Октябрьской революции «переквалифицировались» и занялись миниаторским искусством [см.: 3].

Приложение:



1. Святитель Николай Чудотворец (Мирликийский) с житием в 16 клеймах из села Озерцово Ленинградской области, начало XIV в., Государственный Русский музей (Санкт-Петербург, Россия)



II. Икона «Огненного Восхождения пророка Ильи» с житием, последняя четверть XVI в., Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Ярославль, Россия)



*Ш. Иоанн Предтеча – Ангел Пустыни, Ярославль, конец XVII в.,
Государственная Третьяковская галерея (Москва, Россия)*



IV. Икона благоверных князей Михаила, Константина
и Федора с житием в 87 клеймах, 1714 г.,
Муромский историко-художественный музей (Муром, Россия)



У. Икона Иоанна Предтечи с житием, праздниками, Иконами Богородицы и избранными святыми, Палех, сер. XIX в., частное собрание древней русской иконописи М.Е. Елизаветина (Россия)



VI. Четырехчастная икона с Распятием (Архистратиг Михаил, Огненное восхождение пророка Или, Богоматерь Шуйская, святитель Николай Чудотворец), первая половина XIX в., Государственный художественный музей Югры (Ханты-Мансийск, Россия)



VII. *Минея на год, XIX в.,
Государственный музей палехского искусства (Палех, Россия)*



*VIII. Шестоднев, начало XIX в., Палех,
Государственный музей палехского искусства (Палех, Россия)*



*IX. Распятие и страсти Господни
с изображением 142 образов Богородицы, Москва, рубеж XVIII-XIX вв.,
Богоявленский кафедральный собор в Елохове (Москва, Россия)*

Список литературы:

1. Аитова С.Н. Новые композиционные типы житийных икон в ярославской и костромской живописи во 2-ой половине 17 века // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. № 45. С. 79-98.
2. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987. 285 с.
3. Вальчак Д., Никольский Е.В. От иконописцев до ремесленников, или как после октябрьской революции палехские мастера превратились в

производителей сувениров [Электронный ресурс] // *Studia Humanitatis*. 2020. № 1. URL: <https://st-hum.ru/node/887> (дата обращения: 15.12.2022).

4. Комашко Н.И. Годовой комплект миней XVIII века со сводом Богородичных икон из церкви Иоанна Златоуста в Вологде [Электронный ресурс] // Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник [сайт]. 2022. URL: <https://bit.ly/3HSZbWn> (дата обращения: 15.12.2022).

5. Кочетков И.А. Свод чудотворных икон Богоматери на иконах и гравюрах XVIII-XIX веков // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М.: 1996. С. 404-420.

6. Лесков Н.С. Запечатленный ангел // Собрание сочинений: в 7 т. / Н.С. Лесков; [сост. Вс. Троицкий]. Т. 1. М.: Терра-Книжный клуб, 2007. С. 549-633.

7. Подобедова О.И. Московская школа живописи при Иване IV. М.: Наука, 1972. 187 с.

8. Преображенский А. С. Иконы с житийными сценами в среднике. О типологии некоторых произведений мастеров Оружейной палаты и других художественных центров // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. М., 2020. Т. XVII. С. 247-273.

9. Тарасов О.Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 447 с.

10. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология / Сост. Н.К. Гаврюшкин. М.: Прогресс-Культура, 1993. 400 с.

11. Kobrzeniecka-Sikorska G. Ikony, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku. Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. W. Kętrzyńskiego, 2000. 256 s.

Сведения об авторе:

Вальчак Дорота – доктор гуманитарных наук (PhD), магистр искусствоведения, магистр филологии (Варшава, Польша); доцент Института современных гуманитарных исследований (Москва, Россия).

Data about the author:

Walczak Dorota – Doctor of Human Sciences (PhD), Master of Art History, Master of Philology (Warsaw, Poland); Associated Professor of Institute of Modern Humanitarian Researches (Moscow, Russia).

E-mail: dorota.walczak1990@gmail.com.