

В. Г. ПУЦКО

Гимн Юстиниана в русской иконописи XVI в.

В чине литургий св. Иоанна Златоустого и св. Василия Великого, как известно, вслед за вторым антифоном положено петь «Единородный Сыне» — гимн, появление которого церковная традиция прочно связывает с именем византийского императора Юстиниана I (527—565).¹ В сущности, это поэтическая парафраза растянутого и не вполне ясного богословского указа, изданного Юстинианом в 533 г. В специальной литературе достаточно обстоятельно освещены детали, касающиеся появления этого гимна.² Существует и пространное объяснение его текста.³ Последний интересовал богословов и искусствоведов и в связи со знаменитой четырехчастной иконой Благовещенского собора Московского Кремля.⁴ Нам представляется, что в этом аспекте могут быть сделаны новые наблюдения, способствующие более органичному включению гимна и иконы в общекультурный контекст XVI в.

Небезынтересно проследить эволюцию славянского перевода гимна Юстиниана в русской рукописной традиции XIV—XVI вв., указывающую на стремление добиться большей точности по отношению к греческому оригиналу. В Часослове XIV в. (РНБ, Q.п.I.8) интересный нас текст имеет следующий вид: *единочадыи снѣ слово бѣикъ, вѣсмертнѣ сынъ изволи спсѣния нашего ради. Воплотитисѣ ѿ стѣиѣ вѣи, и приснодѣвица Мрѣа. Непреложно вѣчлвчнитисѣ, распатисѣ Хѣ Бѣ смртью на смрть настѣпи. кдннѣ сынъ ѿ стѣиѣ трѣи. прославляласѣ съ оцѣмъ и съ стѣмъ дхѣмъ спси насѣ* (Л. 89 об.). Здесь уже заменено выражение, которое в XIII в. имело форму: *до смърти сѣ изволи* (РНБ, Q.п.I.57, л. 110). По-видимому, около 1500 г. греческому *Ὁ μονογενὴς υἱός* был найден новый эквивалент — *единородный снѣ*. Именно с этого времени он, в частности, прослеживается по многочисленным спискам собрания Кирилло-Белозерского монастыря, в которых находим и иные изменения в тексте гимна: *вѣчлчнитисѣ, распеньжесѣ, прославляемѣ ѿцѣмъ и стѣмъ дхѣмъ* (РНБ, Кир.-Белоз. 279/536, кон. XV—нач. XVI в., л. 140 об.); *вѣчлчнитисѣ, распатсѣ, съпрославляемѣ ѿцѣмъ и стѣмъ дхѣмъ* (РНБ, Кир.-Белоз. 268/525, 1504 г. (?), л. 102); *съпрославляемѣ ѿцѣмъ и стѣмъ дхѣмъ* (РНБ, Кир.-Белоз. 282/539, XVI в., л. 49). Приведенные и различные иные примеры показывают не только неустойчивость этого доволь-

¹ Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography 2nd ed. Oxford, 1961 P. 178—179.

² Grumel V. L'auteur et la date de composition du tropaire «Ho Monogenēs» // Echos d'Orient 1923 № 1 P. 398—413.

³ Дмитриевский И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию 2-е изд. М., 1818 3-я pag., § 41 С. 48—50.

⁴ Подробнее см. Felmy K. Chr. Die Deutung der Gottlichen Liturgie in der russischen Theologie Wege und Wandlungen russischer Liturgie-Auslegung Berlin, New York, 1984 S. 41—46 (Arbeiten zur Kirchengeschichte Bd 54).

но короткого текста, но и зависимость его видоизменений от локальных книгописных традиций. Подобная вариативность литургического песнопения в пределах хронологически ограниченного периода вряд ли может быть объяснена безразличием к отдельным выражениям, особенно в условиях Московского государства. Скорее, напротив: здесь сказались настойчивые попытки добиться грамматической и смысловой ясности. Текстологический анализ вариантов славянского перевода гимна в будущем может дать более определенный ответ на вопрос о причинах столь заметной редакторской работы, приходящейся в основном, похоже, на первую половину XVI в.

Естественно, все это приобретает важное значение в связи с появлением иконописной символической композиции, выражающей изобразительными средствами понятия, поэтически осмысленные в гимне. Иконографическая схема интересовала уже Ф. И. Буслаева, оставившего очень детальное ее описание, сопровождаемое существенными наблюдениями.⁵ В частности, он писал: «Этот сюжет имеет свою идею тоже искупление, но собственно с развитием мысли о победе над смертью, одержанной смертью Искупителя. Эпизоды приведены в архитектурную связь посредством зданий по обеим сторонам круга, в котором восседает Спаситель, и посредством симметрического помещения нижних эпизодов под срединным изображением „Не рыдай мене, Мати“. Христос изображен трижды. Во-первых, в юношеском типе, как Еммануил, в сказанном круге, несомом херувимами, с тетраморфом в деснице, то есть с группою четырех символов евангелистов в сокращении. Над Ним тоже в кругах Дух Святый и Бог Отец, все вместе составляют св. Троицу; по сторонам по ангелу держат солнце и луну».⁶ От пытливого взгляда Ф. И. Буслаева не укрылись и иконографические новшества, наблюдаемые в начале XVII в., такие как Богородица «в одной храмине».⁷ Позже, описывая одну из икон с названным сюжетом, Н. В. Покровский уделит внимание сопроводительным текстам, отметив их вариативность.⁸

Сюжет «Единородный Сыне» Й. Мысливец, опираясь на иконы XVII—XVIII вв., с заметной адаптированной схемой, рассматривал в плане гимнографической тематики русской иконописи.⁹ А. Н. Грабар отмечал его как один из примеров проникновения русских иконописных образцов в искусство Молдовы и Валахии.¹⁰ Наконец, иконографическая схема «Единородный Сыне» интересовала историков искусства в сочетании с иными сюжетами в связи с написанной в середине XVI в. псковскими мастерами четырехчастной иконой Благовещенского собора Московского Кремля.¹¹ Она, как известно, наряду с другими тогда же созданными произведениями сделалась предметом критики эрудированного дьяка И. М. Висковатого, сильно задевшего амбиции тогдашней церковной иерархии.¹² Из четырех сюже-

⁵ Буслаев Ф. И. Сравнительный взгляд на историю искусства в России и на Западе // Буслаев Ф. И. Соч. СПб, 1908 Т. 1 С. 14—19

⁶ Там же С. 16

⁷ Там же С. 18

⁸ Покровский Н. В. Церковно-археологический музей С.-Петербургской духовной академии СПб. 1909 С. 102—104 Табл. 17

⁹ Myslivec J. Liturgické hymny jako náměty ruských ikon // Byzantinoslavica 1931 Т. 3(2) S. 470—472 Tab. I—II

¹⁰ Grabar A. L'expansion de la peinture russe aux XVI^e et XVII^e siècles // Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge Paris, 1968 Vol. 2 P. 960 Pl. 222

¹¹ Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля М., 1990 С. 61—64 Табл. 178—186

¹² Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон, дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого, в лето 7062 // ЧОИДР М., 1858 Кн. 2 Отд. 2 С. 1—42, Андреев Н. Е. О «деле дьяка Висковатого» // Seminarium Kondakovianum Praha, 1932 Т. 5 С. 191—242

тов инспирированный гимном Юстиниана оказался самым популярным, о чем свидетельствуют сохранившиеся иконы XVI—XVII вв.

В связи с иконографической схемой «Единородный Сыне», дающей пример образного истолкования литургического гимна, возникает немало вопросов. Они касаются прежде всего изобразительных источников, лежащих в основе компонентов, которые использованы в иконе. Это в свою очередь подводит к проблеме творческого метода иконописцев. Н. Ю. Маркина содержание интересующей нас композиции воспринимает следующим образом: «Последняя, верхняя правая часть озаглавлена текстом литургического тропаря „Единородный Сыне и Слово Божие...“. В ней раскрывается принципиальная роль Сына как свершителя преобразования Космоса во Всеобщее Небесное Царство. Это преобразование происходит через Апокалипсис. Две нижние сцены представляют апокалиптическое уничтожение зла и второе пришествие Иисуса Христа на Землю в облике воина-правдоборца. Помещенная на границе между „дольными“ и „горными“ композициями иконография „Не рыдай мене, Мати“ или Воскресения Христа указывает на причастность божественному воскресению всего Космоса после Апокалипсиса».¹³ При таком понимании символики оказывается, что в живописи не совсем ясно отражены основные положения гимна, а именно: 1) Единородный Сын, Слово Божие, будучи бессмертным, ради нашего спасения принял плоть от Богородицы; 2) Будучи распятым, смертью разрушил смерть; 3) Христос — одно из лиц Святой Троицы, прославляемый с Отцом и Святым Духом. Все они могли быть переданы посредством вполне канонических иконописных сюжетов, таких как Отечество, Рождество Христово, Распятие, Состествие во ад. Однако автор композиции избрал иной путь, отказавшись от иллюстрирования гимна в буквальном смысле и отдав предпочтение широкому осмыслению Воплощения и Искупления в символических образах. Именно на них следует остановить внимание.

Сложная, но четкая по своему построению, на основе симметрии, композиция по схеме может быть соотнесена с представлениями Страшного суда в искусстве X—XI вв., а также более позднего времени, преимущественно византийской художественной традиции.¹⁴ Нет ничего удивительного и в том, что налицо некоторые иконографические параллели с Апокалипсисом:¹⁵ последний с представленными в нем событиями является преддверием Второго пришествия — Страшного суда. И все же невозможно схему «Единородный Сыне» трактовать лишь как упрощенный вариант композиций эсхатологического содержания. В ее основу положены образы, выкристаллизовавшиеся в христианской иконографии задолго до создания кремлевской иконы: это Теофания и Пьета.

Обе эти иконографические темы неоднократно притягивали внимание исследователей, благодаря чему их генезис и развитие можно считать достаточно выясненными. Изображение Христа Еммануила в круглом ореоле

¹³ Маркина Н. Ю. Художественный образ «четырёхчастной» иконы из Благовещенского собора Московского Кремля // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. М. 1993. С. 41.

¹⁴ См. Покровский Н. В. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. Одесса. 1887. Brenk B. Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wien. 1966 (Wiener Byzantinische Studien Bd 3), Skrobuch A. Zur Ikonographie der Jungsten Gerichts in der russischen Ikonmalerei. Stuttgart, 1962.

¹⁵ Delisle L., Meyer P. L'apocalypse en français au XIII^e siècle. Paris, 1901. James M. R. The Apocalypse in Art. London. 1931. Willoughby H. R. The Elizabeth Day McCormick Apocalypse. Chicago. 1940. Vol. 1—2. Ачатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М. 1964.



Рис. 1. Христос во славе.
Апсидальная мозаика церкви монастыря Хозиос Давид в Салониках. V в.

славы, несомом ангелами, ведет свое происхождение от раннесредневековых апсидальных композиций, получивших распространение на христианском Востоке, возникнув под действием видений пророков (Исайи, Иезекииля и Даниила), а также Иоанна Богослова.¹⁶ Одна из древнейших композиций с изображением юного Христа в пурпурном одеянии, в круглом ореоле на радуге, несомого четырьмя таинственными животными, выполнена в технике мозаики в V в. и украшает апсиду церкви монастыря Хозиос Давид в Салониках; Христос с поднятой правой рукой, а в левой держит раскрытый свиток с текстом, представляющим парафраз цитаты из Книги пророка Исайи (25:9). Внизу на фоне панорамного пейзажа фигуры пророков Иезекииля и Исайи (рис. 1). Эта композиция имеет несколько поздних реплик, из которых наиболее существенны миниатюра в греческом кодексе Четвероевангелия библиотеки Марчиана в Венеции, XII в. (№ 540)¹⁷ и особенно икона конца XIV в. из Погановского монастыря.¹⁸ Их существование показывает, что копирование ранних образцов почти неизменно сопровождалось адаптацией образа, пусть и не всегда радикальной.

Для того чтобы продолжить обсуждение темы, необходимо предварительно выяснить, является ли композиция «Единородный Сыне» кремлевской иконы совершенно оригинальным произведением в плане иконографии или представляет вариацию уже существовавшей схемы. В Покровском старообрядческом соборе при Рогожском кладбище в Москве хранятся две иконы, иконография которых соответствует двум композициям четырехчастной. Однако видеть в них реплики последней трудно по той причине, что здесь налицо не только сходство, но и различия, причем не свойственные копиям¹⁹ (рис. 2). Несовпадения касаются и общего характера рисунка, и иного положения фигур, и различных деталей; «ненавистник добру и рачитель злу, идя на смерть, исходя в ад погибельный», в правом нижнем углу, имеет облик, весьма отличающийся от навеянного ренессансными моделями. Рогожская икона выделяется более тектоничной компоновкой и более продуманным соотношением отдельных частей композиционной схемы. Глорию с хрупкой фигурой юного Христа, как и расположенную выше полуфигуру Саваофа, окружает облако; в четырехчастной оно заменено обычным обрамлением медальона. Голубь в руке Христа недвусмысленно говорит о среде возникновения образа, несмотря на попытку нейтрализовать эту деталь заменой ее тетраморфом и перемещением олицетворения Святого Духа в пространство над головой. Возносящие ореол ангелы — свидетельство триумфа Христа после уничтожения и крестной смерти, о чем напоминает воспроизведение композиции «Не рыдай мене, Мати», получившей широкую разработку в эпоху средневековья как в Византии, так и на Западе.²⁰ В христианской иконографии тема Отечества имела ко времени

¹⁶ Из обширной литературы надо выделить Van Der Meer F. *Majestas Domini Theophanies de L'Apocalypse dans l'art chretien* Roma, Paris, 1938, Ihm Chr. *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* Wiesbaden 1960, Dobrzeniecki T. *Majestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych* // *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 1973—1975 T 17—19

¹⁷ Galavaris G. *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* Wien 1979 P 101 102 Fig 79 Nelson R. S. *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book* New York, 1980 P 63 Fig 42

¹⁸ Gerasimov T. *L'icone bilaterale de Poganovo au Musee archeologique de Sophia* // *Cahiers archeologiques* Paris, 1959 T 10 P 279 288, Grabar A. A. *propos d'une icone byzantine du XIV^e siecle au Musee de Sophia* // *Ibid* P 289—304

¹⁹ Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве М., 1956 С 19—20 Табл 33 34

²⁰ Belting H. 1) *An Image and its function in the Liturgy. The Man of Sorrows in Byzantium* // *Dumbarton Oaks Papers* 1980 1981 № 34 34 P 1 16, 2) *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter Form und Funktion fruher Bildtafeln der Passion* 2. Aufl Berlin 1995

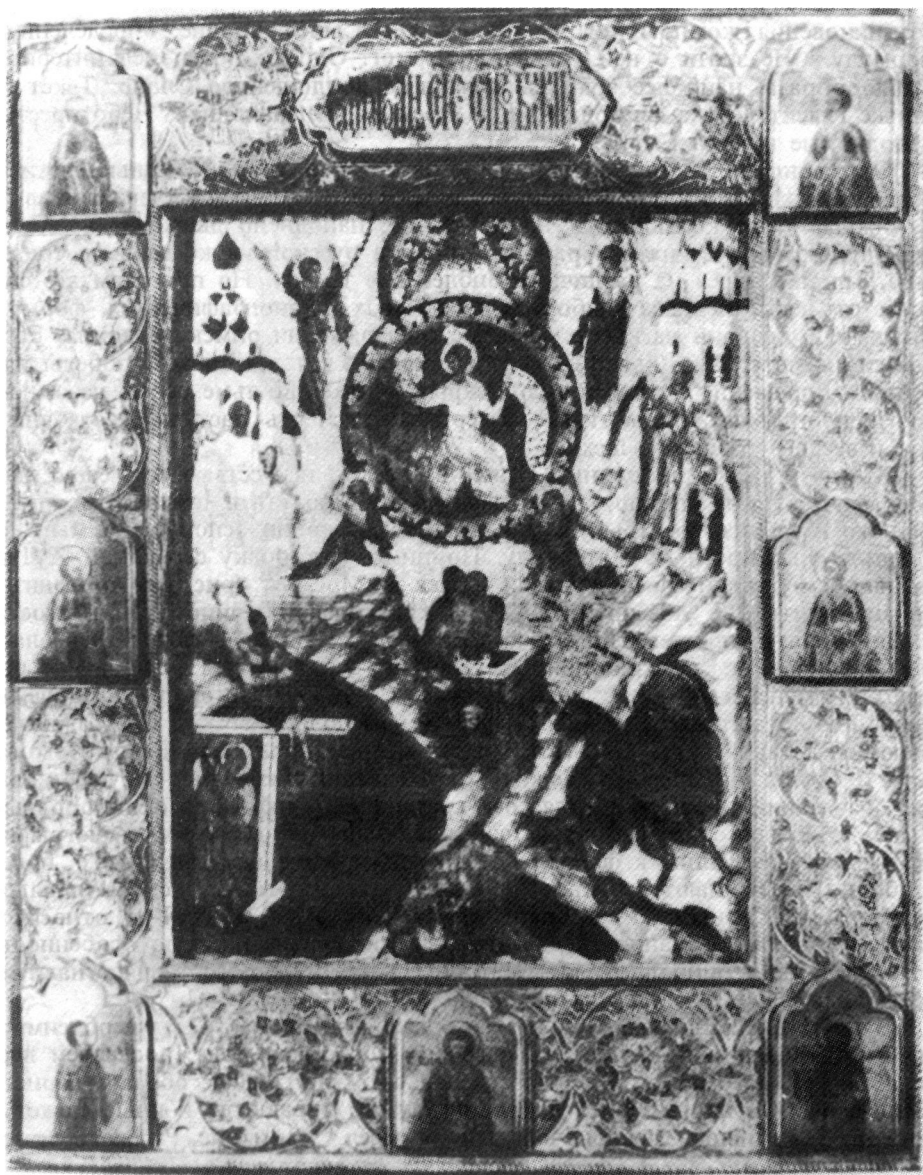


Рис. 2. Единородный Сыне. Икона середины XVI в.
Москва, Покровский старообрядческий собор при Рогожском кладбище.

возникновения композиции «Единородный Сыне» вполне определенную формулу.²¹ Не знать о ней художник не мог. Однако предпочел интерпретацию образа, наиболее ярко выразившего воплощенное Слово. Текст на свитке гласит: «Духа Благодати, Дух Премудрости наполняя. Небо престол и подножие ногама Его».

Окружающие Троицу ангелы, двое из которых несут небесные светила, а двое иных — атрибуты священства и царства, — спокойные и величавые. В нижней части композиции, напротив, все наполнено движением. Истолкование символических изображений имеет в русской науке давнюю традицию, опирающуюся на различные библейские тексты. Но при этом все еще остается невыясненным выбор определенных иконографических формул, таких, как сидящий на кресте Христос в снаряжении римского воина. Если это символ триумфа (крест из орудия смерти сделался знаком победы над ней), то поражение сатаны и толпа скрывающихся во тьме бесов, несомненно, иллюстрируют слова гимна «смертию на смерть наступи», созвучные, как известно, тропарю Пасхи.

Композиция «Единородный Сыне» в русском искусстве имеет свою иконографическую традицию, давно заслуживающую стать предметом специального изучения, хотя бы уже по причине эволюции основной схемы. Обратимся к конкретному материалу. Принимая датировку серединой XVI в. иконы в собрании Исторического музея в Москве²² (рис. 3), приходится признать, что и в указанное время в иконографии налицо вариативность, соединенная с упрощенностью. Заметно увеличиваются масштабы ореола с фигурой Христа, а возносящие его ангелы оказываются перемещенными вверх. Изменены архитектурные кулисы, с явной утратой понимания их символики. В пятистворчатом складне второй половины XVI в. этот сюжет соединен с такими, как Отечество, Спас Недреманное Око, Собор Богоматери и София Премудрость Божия, что косвенно указывает на существование сочетаний, отличающихся от кремлевской иконы.²³ «Единородный Сыне» по стилю отчасти сближается с рогожской иконой, но в иконографии сказывается тенденция к фронтальности фигур, которые, кроме того, более свободно перемещаются в пространстве. Примерно то же, хотя с большей детализацией, в иконе из собрания Г. Д. Костаки.²⁴ К XVI в. относится также икона из собрания Н. П. Лихачева, иконографическую особенность которой (как и принадлежащей Историческому музею) составляет наличие лестницы, ведущей к храму.²⁵

В XVII в. иконографическая схема усложняется, часто в ущерб символизму композиции. В иконе из Толгского монастыря под Ярославлем введена фигура Богоматери Оранты с медальоном на груди с образом Христа Еммануила.²⁶ В иконе Музея в Реклингхаузене добавлены и иные сюжеты, заметно изменившие первоначальный замысел.²⁷ В иконе Русского музея

²¹ Onasch K. Ketzergeschichtliche Zusammenhänge bei der Entstehung des anthropomorphen Dreieinigkeitsbildes der byzantinisch-slavisches Orthodoxie // Byzantinoslavica 1970. Г. 31(2) S. 229—243. Taf. I—VI.

²² Русские мастера живописи и гравюры XVI—XVIII вв. Каталог выставки ГИМ / Авторы-составители Н. Ф. Трутнева, М. М. Шведова. М., 1989. № 1. Разм. 31,0 × 25,0 см.

²³ Псковская икона XIII—XVI веков. Л., 1991. № 135. Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. № 63. Разм. створок 13,0 × 11,5 см.

²⁴ Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний). Каталог выставки. Сост. А. Логинова. М., 1975. № 21. Разм. 28,0 × 21,5 см.

²⁵ ГРМ, ДРЖ 1081. Разм. 34,3 × 28,6 см. См. Лихачев Н. П. Материалы для истории русского иконописания. СПб. 1906. Ч. 1. № 172. С. 5. Табл. XC VIII.

²⁶ Ярославская иконопись XIII—XVIII веков. Каталог выставки / Сост. И. П. Болодцева. Ярославль. 1981. № 21. Разм. 153,0 × 115,0 см.

²⁷ Felmy K. Chr. Die Deutung der Göttlichen Liturgie in der russischen Theologie. S. 43. Abb. 5. 6.



Рис. 3. Единородный Сыне. Икона XVI в. Москва, Гос. Исторический музей.

кроме Отечества — сферы с ангельскими чинами, Благовещение, Распятие и Божественная служба (с Христом-Агнцем на дискосе).²⁸ Отсюда оставался один шаг до нового, более понятного осмысления текста гимна Юстиниана, еще раз отредактированного справщиками патриарха Никона, и этот шаг сделали вскоре после 1668 г. мастера Оружейной палаты, поместив в центр композиции Распятие, по сторонам которого расположены изображения евангельских событий.²⁹ Но от XVII в. дошли и иконные списки «Единородный Сыне» традиционной схемы, хотя почти в каждом случае налицо какие-то особенности.³⁰ Все это было естественным для схемы, не принадлежавшей к числу унаследованных от Византии, но выработанной «самомышлением» (по выражению дьяка И. М. Висковатого). Иконы, включая и сюжет «Единородный Сыне», как известно, были предметом соборных суждений, оказавшихся на удивление противоречивыми.³¹ Спор фактически решила церковная практика, столетие спустя после попытки переосмысления исключившая сюжет из обихода, как, впрочем, и иные навеянные гимнами композиции.

Парафразы библейских цитат, сопровождающие изображения, говорят о том, что далеко не все было понятным современникам мастеров, создавших известную нам схему «Единородный Сыне». Отрицательно смотрел на подобные эксперименты и авторитетный Зиновий Отенский.³² Для современных исследователей такие произведения представляют в первую очередь исторический интерес как характеризующие русскую культурную жизнь XVI в. Весьма правдоподобным кажется, что их появление имело место не без воздействия Реформации, хотя и в скрытой форме и в соответствии с византийской художественной традицией.

²⁸ Myslives J Liturgicke hymny jako naměty ruských ikon S 470—471 Tab 1

²⁹ Антонова В И, Мнева Н Е Каталог древнерусской живописи Гос Третьяковской галереи М, 1963 Т 2 № 940 Разм 138,0 × 118,0 см (из церкви Григория Неокесарийского в Москве)

³⁰ Там же № 743 (разм 128,0 × 109,0 см), 870 (створка складня, разм 18,0 × 15,0 см) ГРМ, ДРЖ 231 (створка складня, разм 15,0 × 13,5 см), ДРЖ 1612 (разм 44,4 × 33,1 см), ДРЖ 2067 (разм 54,5 × 42,5 см), ДРЖ 1345 (разм 107,0 × 86,0 см)

³¹ Успенский Л А Богословие иконы Православной церкви Париж 1989 С 253—263

³² См Андреев Н Е Инок Зиновий Отенский об иконопочитании и иконописании // Seminarium Kondakovianum Praha, 1936 Т 8 С 259—277