

Н. М. ТУРЦОВА

Иконографический вариант «Богородица Вертоград заключенный»: проблема интерпретации

Истории отечественной иконописи известно немало примеров, когда новый иконографический вариант, появившись однажды, исчезает, оставляя лишь упоминание о себе в письменных источниках или единственный образец в изобразительном духовном наследии. Особенно часто такие памятники создаются в моменты активизации творческих процессов, типичных для сложной исторической эпохи. Продолжительность их существования далеко не всегда зависела от качества исполнения и даже явленных ими чудес:¹ в ряде случаев отраженные в иконах проблемы либо теряли свою актуальность, либо особенности их прочтения, образов и символов становились непонятны мыслителям последующего времени. Образцы, которым предуготована короткая жизнь, представляют большой интерес, поскольку нередко именно в них дух времени засвидетельствован особенно ярко и живо.

Среди такого рода произведений можно назвать икону «Богородица Вертоград заключенный». Попытке ее интерпретации и посвящено настоящее сообщение.² В наше время эта иконография известна только благодаря работе знаменитого царского иконописца второй половины XVII в. Никиты Иванова Павловца³ (рис. 1, 2). Памятник, датируемый, приблизительно

¹ Даже в ряду явленных чудотворных икон известны святыни, о дате празднования, причине признания чудотворности и облике которых не сохранилось никаких сведений. Нередко поэтому иконографические особенности одного чудотворного образа имели наименование совершенно другого.

² Искренне благодарю сотрудников Государственной Третьяковской галереи Н. Г. Бекеневу, Г. В. Сидоренко, Е. А. Гра за помощь в работе. Особую благодарность приношу редактору Н. Н. Шумских за добрые советы и важные замечания.

³ Никита Иванов Ерофеев Павловец (?—ум. 24 марта 1677 г.). Иконописец, миниатюрист, реставратор. Уроженец села Павлова Перевозу, близ Нижнего Новгорода, вотчины боярина Я. К. Черкасского. Неизвестно, когда он впервые появился при царском дворе, но после смерти своего хозяина 10 января 1668 г. по именному указу великого царя был «неволею <...> вновь» взят в Оружейную палату (см.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII в. М., 1916. Т. 4. С. 403). В том же году он написал для освидетельствования своего мастерства икону «Всемиростивый Спас с Богоматерью и Иоанном Предтечей» и принят в число жалованных иконописцев (высшая категория придворных изографов). В архиве Оружейной палаты хранится множество документов 1660—1670-х гг., в которых содержатся известия о пожалованиях художнику, о его жизни, о выполненных работах. Деятельность иконописной мастерской Оружейной палаты была чрезвычайно многообразна — от написания икон, стенописей до раскрашивания шахматных досок, ларцов, деревянных игрушек для царевичей и царевен, росписи полковых знамен. Никита Павловец копировал чудотворные иконы («Богоматери Боголюбской» из Срегенского собора в Москве. 1673 г.) и реставрировал обветшавшие образа (Успенский собор. 1675 г.). Наиболее значительные его работы: иконы для церкви села Алексеевского (1674), стенопись Спаса Нерукотворного образа в Москве (1675),

1670 г.,⁴ представляет сцену коронования Богоматери ангелами в райском саду, расположенном на берегу источника. Нетипичность подобного изображения в Русской церкви отмечалась практически всеми, кто обращал на него внимание.⁵

расщевивание миниатюр в Царственной книге (1677) и др. (см.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: Словарь. СПб., 1910. С. 194—195). Произведения, выполненные им, преподносились в качестве подарков знатым гостям русских государей. Так, император Петр I подарил греческому священнику Фоке «Святцы» на пяти кедровых досках, позднее они были куплены маркизом Каппонийским, один из образов был подписан именем Павловца (см.: Васильев В. О русском искусстве // Маяк. 1845. Т. 24. С. 29. Об этом же писал Н. С. Лесков, полагавший, что Никита Иванов жил в XIII в. См.: Лесков Н. С. Запечатленный ангел // Соч. М., 1982. С. 85—86). До нашего времени дошло только 10 работ Никиты Павловца (которые хранятся в музейных собраниях Москвы, С.-Петербурга, Сергиева Посада, Ватикана и в церкви старообрядческого Рогожского кладбища в Москве).

Наряду с главой иконописной палаты Симоном Ушаковым и другими жалованными изографами Никита Павловец принимал участие в освидетельствовании уровня мастерства других иконописцев. Имел ученика Полиевкта Никифорова Безрукова, писавшего устами (см.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: Словарь. С. 194—195). Возможно, он был не только одним из самых талантливых художников, но и из самых образованных: именно ему первоначально было поручено переписать подлинники сюжетам росписи Золотой палаты Царского дворца и возглавить группу из 20 иконописцев, реставрировавших эти тексты (см.: Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI—XVII вв. Кн. 1. Государев двор или дворец. М., 1990. С. 150—151). Предполагается, что в 1670-х гг. Никита Павловец работал в Желтоводском монастыре Нижегородской епархии, где впоследствии были похоронен (см.: Балкин П. П. Древнерусское искусство Нижнего Новгорода. Нижний Новгород, 1999. С. 59, примеч. 11).

⁴ Собрание Государственной Третьяковской галереи. Инв. № 28699. 32 × 29 см. Паволока, левкас, темпера. Доска цельная, двойная. Две торцовые шпонки. В ГТГ поступила в 1940 г. из собрания С. А. Щербатова. На нижней луже авторская надпись: «...писал сии образ иконописец Никита Иванов сын Ерофеев Павловец». На верхнем поле золотая надпись вязью: «Образ пресвятыя Богородицы Вертоград Заключенный». В целом икона имеет хорошую сохранность, но отдельные, важные для иконографии детали почти целиком утрачены. Вверху композиции, под аркой, находилось изображение Святого Духа в виде голубя (сохранились фрагмент его головы с красным глазом и часть крыла). На правой боковой грядке на месте изображения четвертого дерева — утрата красочного слоя). Визуальное изучение памятника показало, что икона не является врезком, как считалось ранее. В пользу этого говорят следующие особенности. Средник иконы, поля и торцы оклеены одним куском залевкашенной паволоки (частично поврежденной), которая просматривается на местах утрат красочного слоя и левкаса. На полях (от углов средника до углов иконы) были сделаны диагональные надрезы с целью удалить складки паволоки на сгибах при оклейке торцов. Стыки этих надрезов (закрытые слоем левкаса и красочного слоя) хорошо видны в косом свете; особенно четко они выявляются на фотографиях. (Отсюда впечатление, что икона вставлена в раму.) Таким образом, цельность композиции и материальные данные говорят о том, что произведение является завершенным и вполне самостоятельным, не зависящим от других композиций. Икона с двойной доской не являлась редкостью для этого времени. Согласно исследованию В. В. Филатова, со второй половины XVII в. в Оружейной палате к иконным липовым доскам небольшого размера с тыльной стороны иногда приклеивали кипарисовые доски (см.: Реставрация станковой темперной живописи / Под ред. В. В. Филатова. М., 1976. С. 21). Этот же способ применялся и при реставрации старых образов, так, в 1674 г. Никита Павловец при починке иконы Влахернской Богоматери из Успенского собора в Москве подклеил на старую доску кипарисовую для прочности (см.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: Словарь. С. 195). Воспроизведения иконы: Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII—начала XIX века. М., 1953. С. 16. Ил. 1; Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи: Альбом. М., 1958. С. 11. Ил. 65; Onash K. Iconen. Berlin, 1959. Abb. 343; Антонова В. И., Мнев в А. Н. Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации: В 2 т. Т. 2. XVI—начало XVIII века. М., 1963. С. 391—392. № 892; Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. С. 47. Ил. 27; Вергунов А. П., Горохов В. А. Вертоград. Садово-парковое искусство России. М., 1996. С. 29.

⁵ «В русской иконографии, — пишет Н. П. Кондаков, — образы „Рая“ в виде Богоматери, сидящей на престоле, поставленном в саду, и изображенной с тем же жестом умиленно раскрытых перед грудью рук, с двумя поклоняющимися ангелами по сторонам <...> помещается в круг». Цит. по книге: Антонова В. И., Мнев в А. Н. Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи... Т. 2. С. 392. № 892.

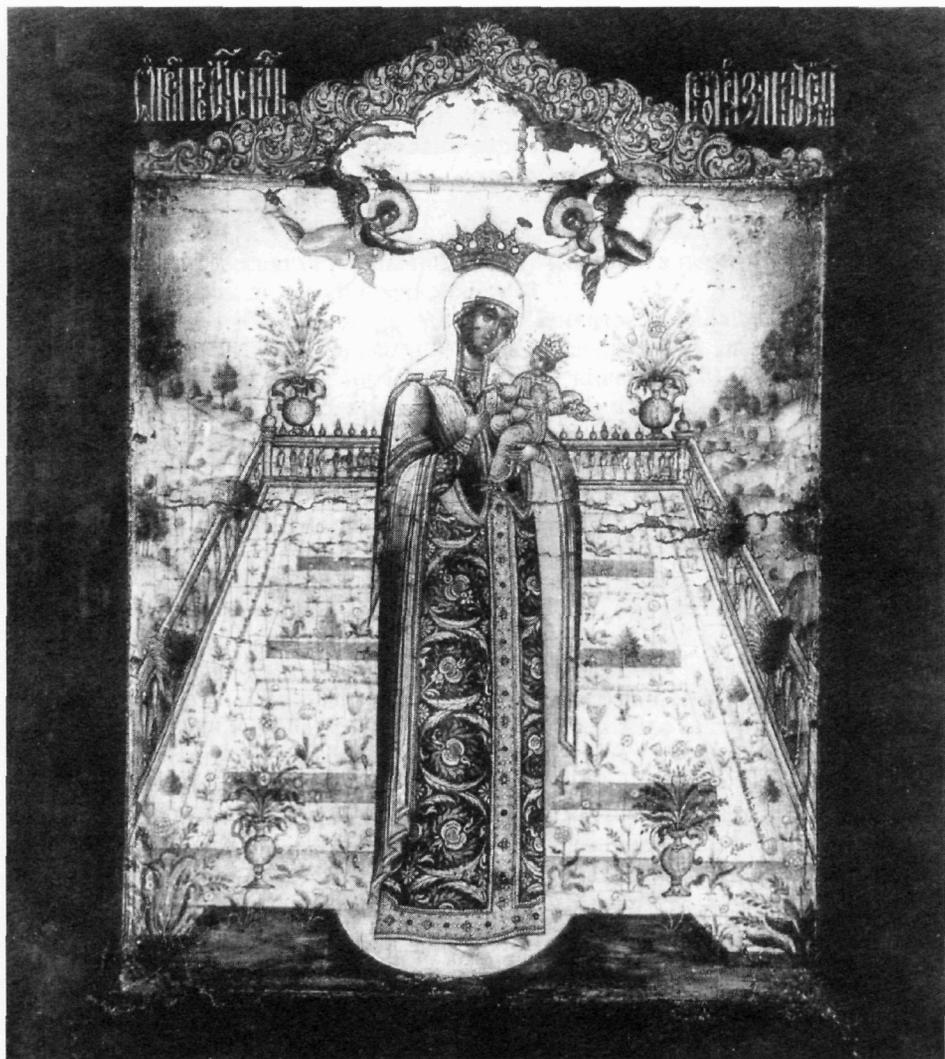


Рис. 1. Никита Павловец. Икона «Богородица Вертоград заключенный». Общий вид (ГТГ, инв. № 28699)

Действительно, целый ряд особенностей сближает икону с произведениями западноевропейской культуры.⁶ Однако она не имеет точных аналогов в христианском искусстве как Запада (рис. 3), где было создано значительное число вариантов изображения Мадонны «*Hortus conclusus*» («Вертоград заключенный»),

⁶ Сцена коронования Богородицы ангелами как знак обожения человеческой природы издавна получила широкое распространение в западноевропейской иконографии и крайне редко (до XVII в.) встречается в православном искусстве. Особенности изображения отдельных деталей композиции также не характерны для русской иконописи, например, изображение древа жизни и древа познания добра и зла, форма нимба Богородицы. Последний не обычной круглой формы, а состоит из нескольких частей, каждая из которых образуется золотыми лучиками разной длины (см., например, работы Альбрехта Дюрера, Андреа да Верона и др.). Вазы, украшающие сад, типичны для произведений религиозной живописи Испании и др.

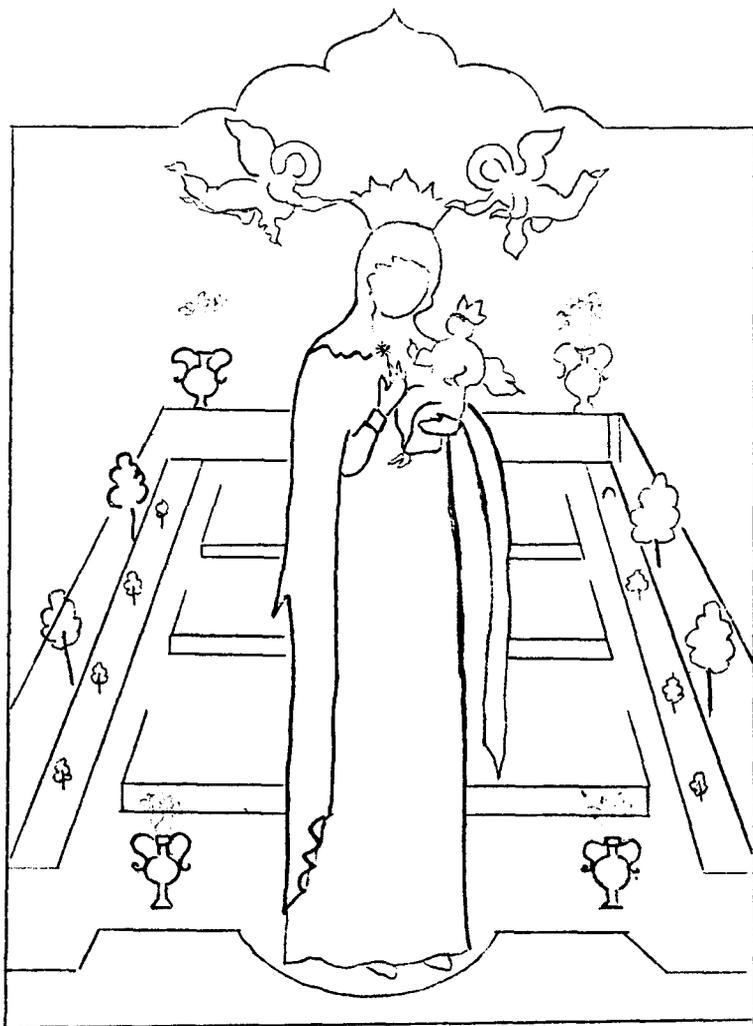


Рис. 2. Никина Павловец. Икона «Богородица Вертоград заключенный». Схема

так и православного Востока, где образ Богоматери в саду, вплоть до второй половины XVII столетия, не пояснялся таким наименованием. О том, что этот иконографический тип в дальнейшем не исчезает бесследно, можно только догадываться на основании сочинений Симеона Моховикова, Д. А. Ровинского,⁷

⁷ В рукописном иконописном подлиннике XVIII в. (БАН, собр. С. Г. Строганова, № 17, д. 63, инв. 2828) приводится ряд русских чудотворных икон, в числе которых упоминается и богородичная икона «Вертоградская» (л. 182). При этом неизвестный автор дает ссылку на источник — «Сказание главам книги сея солнца пресветлого разумно», т. е. сведения заимствованы из книги «Солнце Пресветлое», которая атрибутирована Симеону Федоровичу Моховикову и датируется 1714—1716 гг. (см. о «солнце пресветлом»: Бу л а н и н Д. М., Ту р и л о в А. А. Моховиков Симеон Федорович // Словарь книжников. Вып. 3, ч. 2. С. 366—368). Д. А. Ровинский писал, что иконографический тип «Богоматерь Вертоградская» (Садовница) встречается в строгановских третьих письмах и

Емельяна Поселянина,⁸ у которых упоминается чудотворная икона «Богоматерь Вертоградская», но не приводится ее описание. Не исключено, что в XVII в. существовали и другие варианты, представляющие Богородицу в вертограде, в большей степени ориентированные на западные образцы, чем на отечественные. Н. С. Лесков в повести «Запечатленный ангел» говорит о почитаемой старообрядцами иконе «с греческих переводов старых московских царских мастеров» (каковыми были иконописцы Оружейной палаты XVII—начала XVIII в.) с близким сюжетом, но отличающейся замыслом и важными деталями композиции: «...Пресвятая Владычица в саду молится, а перед Ней все древеса кипарисы и олинфы до земли преклоняются».⁹

После первой публикации произведение Никиты Павловца получило хрестоматийную известность,¹⁰ но до сих пор оно привлекалось главным образом в качестве примера при изучении вопросов стиля живописи XVII в. Проблема же интерпретации памятника не развивалась, только в одной из публикаций его композиция кратко характеризуется как образ Рая.¹¹

Предметный фон иконы, обычно поясняющий и дополняющий главную идею, в этом аспекте никогда не рассматривался. Вертоград — райский сад, согласно христианскому учению, является блаженным началом человечества и его конечным этапом на пути спасения. С этим образом связан весь чин православного богослужения. Ему посвящены произведения искусства и духовной литературы. Сад Господень, среди символов Богородицы,¹² является одним из самых устойчивых и емких, поскольку обладает многозначительной символикой — тесно связан с целым рядом священных понятий: Рай, Сын Божий, человек, его душа, богоизбранный народ, православный царь, наука, искусство и др. Столь же сложная знаковая система связана и с учением о Богородице. В изучаемом произведении эти два образа изображены среди других имен-знаков, олицетворяющих Пречистую Деву: небо, земля, источник, звезды, луна, цветы, багряница и пр. Важно отметить, что все эти предметы представлены не изолированно друг от друга, как, например, в иконах «Одре царя Великого» или некоторых вариантах иконографии «Богоматерь Неувядаемый цвет», а в единой строгой композиции. И это обстоятельство позволяет предположить, что принятая ранее трактовка данной иконографии не вполне отражает замысел автора, поэтому основное внимание в настоящей работе необходимо уделить особенностям изображений и смысловой стороне единиц художественного языка иконы, их сочетанию и количественному составу однородных предметов.

упомянута в «Клинцовском подлиннике» (см.: Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Кн. 4. Примечания и дополнения. СПб., 1881. С. 678). Однако в Клинцовском подлиннике, составленном монахом Иоанном в 1679 г. (РНБ, собр. Погодина, № 1927, XVII в.), икона рассматриваемого иконографического варианта не упомянута. Возможно, что в XIX в. наименование «Клинцовский» (кроме названного) носили и другие сводные рукописные подлинники, например уже упомянутый из собрания С. Г. Строганова.

⁸ Сказание о чудотворных иконах Богоматери и о Ея милостях роду человеческому: В 2 ч. Коломна, 1993. Ч. 2. С. 776.

⁹ Лесков Н. С. Запечатленный ангел. С. 71.

¹⁰ Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж XVIII—начала XIX века. С. 16.

¹¹ Антонова В. И., Мнев А. Н. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи... С. 392.

¹² Мария — сад. «Благоприятно место молитвы праведных (Иоакима и Анны. — Н. Т.) Помолвившись в саду, они родили сад (Пречистую Деву) гораздо блаженнейший первого. Там змей, шептавший, легко обольстил Еву; здесь архангел Гавриил, возвестивший Марии радостное...». См.: Иоанн Дамаскин. Слово на Рождество Пресвятой Богородицы // Избранные слова святых отцов в честь и славу пресвятой Богородице. СПб., 1868. С. 34.



Рис. 3. Дирк Боутс. Мадонна с младенцем. XV в. Собрание Г. Тиссен-Борнемиса

Очевидно, что ключевыми для решения задачи являются наименование произведения, указывающее на конкретное священное имя Пречистой Девы, и собственное изображение вертограда.

Название иконографического варианта, несомненно, восходит к строкам библейской «Песни песней»: «Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник» (4:12). Извлечения из нее (цитаты, тропы) были известны и обрели самостоятельную жизнь в русской книжности задолго до официального введения «Песни песней» (в ряду некоторых других ветхозаветных книг) в славянскую Библию (1378 г.). Вариант истолкования приведенных строк, как имеющих прямое отношение к Богородице и получивший распространение в западном богословии со времени Амвросия Медиоланского (IV в.),¹³ принят в России не позднее XII в.¹⁴ В одном из сборников этого времени говорится: «Не уныние оскрбѣ Марию <...> не скврѣнь есть сосуд <...> затворень въртоградъ, источникъ запечатльнъ, нива не засеяна».¹⁵ Эти строки древнерусского автора объясняются следующим образом. Слово «заключенный» в русском языке XII—XVII вв. имело значения «запертый», «закрытый», «недоступный».¹⁶ Т. е. наименование рассматриваемого иконографического образца подразумевает идею приснодевства Марии. Другой символ Богородицы — «источник запечатлен» (представленный в нижней части иконы) имеет, по слову св. Иоанна Дамаскина, аналогичное вертограду значение. Оба «имени» соответствуют библейской цитате и находят единство определения Богоматери в сборнике XII в. «Златоструй»: «Мария <...> не скврѣнь есть съсудъ <...> затворень въртоградъ, источникъ запечатльнъ, нива не засеяна...».¹⁷ В сочинении византийского богослова царя Матфея Кантакузена (ум. до 1383 г.) особенно подробно объясняются эти таинственные знаки. Мария названа «вертоградом» как взрастившая яблоко жизни — Иисуса Христа, а «заключенным», поскольку до Рождества Христова, в момент Рождества и после него оставалась Девой, «источником запечатленным», как струящая воду бессмертия, ибо Сын Бога есть «вода жизни».¹⁸ Название иконы и изображение источника подчеркивают

¹³ За время своего существования это произведение получило множество различных толкований. Одни видели в нем изображение аллегорического союза Бога с Израилем, другие — проявление божественной любви к человеческой душе и т. п., третьи вообще не признавали никакого мистического свойства, а считали ее эротическим сочинением, не достойным войти в Священное Писание. Противоречивость взглядов была причиной позднего введения книги в славянскую Библию. См.: О л е с н и ц к и й А. А. Книга «Песнь песней» (Ширь га-ширимъ). Киев, 1882. С. 87, 102, 106; А л е к с е е в А. А. «Песнь песней» в древней славяно-русской письменности. Ч. 1. Введение. Тексты. Комментарии // Институт русского языка АН СССР. Предварительные публикации. М., 1980. Вып. 133. С. 3. Среди этих вариантов предложенный Амвросием Медиоланским (*Sermo de Virginitate perpetua S. Mariae*) является наиболее популярным. Согласно ему Суламита, невеста царя Соломона, есть аллегорический образ Богоматери, что нашло отражение в богослужебных книгах католической и православной церкви. Первые цитируют «Песнь песней» в богослужении не меньше, чем Псалтырь, и приурочивают ее, почти исключительно, к 20 богородичным праздникам (в дни Рождества Богородицы, Благовещения, Успения читается первая глава). См.: О л е с н и ц к и й А. А. Книга «Песнь песней»... С. 161, примеч. 1. В православных службах нет чтений из этой книги, но отдельные выражения из нее часто встречаются в молитвах богородичных праздников: вертоград заключен или источник запечатлен, «вся добра еси и порока несть в тебе». См.: Там же. С. 106.

¹⁴ А л е к с е е в А. А. «Песнь песней» в древней славяно-русской письменности. Ч. 1. С. 48; Ч. 2. С. 63.

¹⁵ Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1975. Вып. 2 (В—Волога). С. 99.

¹⁶ Там же. М., 1978. Вып. 5 (Е—Зинугие). С. 215.

¹⁷ Там же. Вып. 2. С. 99; «Радуйся! Источник запечатленный, родник нетления, изливший Христа, источника жизни, между тем как печати девства остались неповрежденными, причащением его получив бессмертие, мы опять входим в нестареющий Рай». См.: И о а н н Д а м а с к и н. Слово на Рождество Пресвятой Богородицы. С. 38.

¹⁸ М а т ф е й К а н т а к у з е н. Песня Песней. Толкование // М и х а и л П с е л. Богословские сочинения. СПб., 1998. С. 330.

сущность приснодевства Богородицы, обусловившего приход Спасителя, очищение от первородного греха и воссоединение мира с его Творцом. Пречистая Дева, единственная из рожденных на земле, достигла цели боговоплощения — полного обожения.

Символ божественного сада определяет не только образ Марии, но и образ Младенца. Это подтверждается целым рядом примеров из молитв и сочинений богословов, посвященных Раю и Богоматери. «...как земля произрастила нам Рай, не приняв семени, так и та (Мария) безмужно произрастила нам Христа» (св. Иоанн Златоуст). Наименование «вертоград заключенный» не относится, однако, к изображенному на иконе райскому саду. Его нельзя охарактеризовать как заключенный, закрытый, поскольку он не имеет ограды со стороны источника. Это очень важно для интерпретации данной композиции.

Мысль о важной искупительной роли Богородицы, ведущей к примирению горнего и дольного, отражена в иконе рядом образительных средств. Ее высокая фигура на фоне неба и земли, подобно древу жизни, воссоединяет Вселенную. Мария являет собой образ царицы двух миров, коронование же Богоматери подчеркивает обожение человеческой природы. Данное сверху изображение сада, световые потоки, принцип прямой перспективы выявляют основную идею образа. Направленные в глубь иконной плоскости наклонные линии боковых сторон садовой ограды позволяют одновременно видеть вертоград как сходящим вниз и как устремленным вверх — к линии горизонта, где встречаются земное и вечное. Божественный свет, исходящий и сверху, и из глубины, ярко озаряет сад, оставляя землю за его пределами в тени. Создается впечатление, что райский вертоград сотворен движением неземной энергии. Наконец, арка с изображением Святого Духа над царским убором Богородицы как бы венчает единение миров. Пять лопастей арки, пять звеньев богородичного венца, пять грядок, занимающих всю территорию сада (три горизонтальные и две вертикальные), — трижды представляют священное число «5», в данном случае обозначающее символ мистического брачного союза.¹⁹

Однако не только художественные возможности — все содержание иконы подчинено раскрытию идеи воссоздания гармонии Вселенной. То обстоятельство, что для ее воплощения избран столь неоднозначный образ, как райский сад, объясняется учением о нем. Некоторые особенности изображения райского сада на иконе Никиты Павловца указывают на то, что автор учитывал многозначность символа и сумел через образ божественного сада раскрыть еще одно имя Богородицы — Церковь (образ мистического единения Церкви земной и Церкви небесной).²⁰ Это можно обосновать следующим. Во-первых, в восточнохристианской иконографии Рай, как правило, имеет круглое очертание.²¹ Пря-

¹⁹ О значениях числа см.: Кириллин В. М. Символика чисел в древнерусских сказаниях XVI в. // Естественнонаучные представления Древней Руси. М., 1988. С. 81.

²⁰ «Мария — храм, чисто устроенный дом Господень <...> из которого Христос, устроив себе храм, то есть тело, соделал смертных храмами Бога живого». См.: Иоанн Дамаскин. Слово на Рождество Пресвятой Богородицы. С. 37. «Мария — храм Пребожественного...». См.: Андрей Критский. Слово на Рождество Пресвятой Богородицы // Избранные слова святых отцов в честь и славу Пресвятой Богородице. СПб., 1868. С. 44.

²¹ Вертград подобно Райграду — сложное слово. Вертъ, вертице, вартъ, вartiць веселити, верть — у южных славян означает сад, по-польски ogrod. Оно происходит от слов vertex, vertere, wartac, fertac — означает вертоград — кружильную ограду. «В переводе церковных книг в IX в. означен сим названием сад (лѣпос, hortus), за потоком Кедромом, освященный частым пребыванием и молитвами Спасителя с учениками. Поляки перевели оный grod, ogrodzic. Оград у виндов значит круг, ограду, черту (с. 54). Славяне всегда с востока входили в свои ограды» (с. 94). Ходаковский обстоятельно рассматривает этимологию слова «вертоград» и родственных ему — райград, град, заграда. См.: Историческая система Ходаковского // Русский исторический сборник, издаваемый Обществом истории и древностей российских / Под ред. М. П. Погодина. М., 1837. Т. 1, кн. 3.

моугольная форма райского сада на иконе Павловца, избранный ракурс напоминают образ Небесного Иерусалима из Библии Пискатора (рис. 4), неоднократно встречающийся в произведениях русских художников второй половины XVII в.²² Известно, что образом небесного града на земле является Церковь.²³ Во-вторых, Рай изображен на земле, потому как божественный свет озаряет лишь ту часть композиции, которая отделена от внешнего мира, над ландшафтами же, за пределами ограды, постепенно рассеиваемая этим светом тьма. Казалось бы, изображение Рая на земле противоречит православному учению, поскольку обитель первых людей погибла и существует лишь Рай на небесах.²⁴ Но человечество всегда искало возможность возратить утраченный Рай, и Церковь показала путь обретения его. Теперь обратим внимание на линию берега источника, т. е. неогражденную сторону сада. Она повторяет очертание важнейшей части христианского храма — соли. В центре ее округлый выступ амвона, по сторонам выступающие клиросы. Такой тип соли был известен церковной архитектуре второй половины XVII столетия. В связи с этим сад видится здесь как образ алтаря. Три грядки, занимающие всю его главную часть, подтверждают эту мысль, так как число «3» — знак божественной Троицы, местом пребывания которой в храме является алтарь.²⁵ Композиция иконы в общих чертах напоминает описание Церкви в сочинении блаж. Симеона Фессалоникийского: «Храм образует этот видимый мир; верхние части его — видимое небо, нижние — то, что находится на земле и самый Рай; внешние же части — самые низшие части земли...».²⁶

Глубина осмысления этого символа раскрывается через образ Богоматери: неустанная молитвенница за род человеческий на небесах, она олицетворяет Церковь на земле. Божественный младенец («един Господь» и Глава Церкви) на иконе осеняет священническим благословением Богородицу, указуя тем на свой истинный храм — путь спасения. Церковь свята, поскольку освящена Христом через Его учение, молитву, Его страдания и через таинства.²⁷ Эти вероучительные положения нашли отражение в программе иконы. Рассмотрим, как они воплощены автором.

Учение. Богоматерь представлена на амвоне. На него, как известно, имеют право входить только священники, чтобы произносить проповеди, и дьяконы для чтения Евангелия.²⁸ Началом священнического служения Богородицы, принадлежавшей и к царскому роду Давида, и к первосвященническому Аарона, принято считать введение Ее во храм. На руках Девы, как обычно, изображены поручи, которые, согласно символике священнических одежд, указывают на служение.²⁹

²² Например, во фресках ростовских и ярославских церквей, московских иконах (клеймо иконы «Символ веры» из церкви Григория Неокесарийского на Большой Полянке в Москве. 1668—1669 гг. Собр. ГРМ, инв. № 2773).

²³ Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. Сергиев Посад, 1918. Ч. 1. С. 68.

²⁴ Рай земной погиб после грехопадения первых людей и существует ныне только в нашем сознании. См.: Макарий, митр. Московский. История русской церкви. К 850-летию основания. М., 1995. С. 254.

²⁵ Венямин, архиеп. Новая скрижаль или объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утварах церковных: В 2 т. М., 1992. Т. 1. С. 6.

²⁶ [Симеон Фессалоникийский]. Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. СПб., 1856. Репринт. изд.: Калуга: «Галактика», 1994. С. 183.

²⁷ Никифор, архим. Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия. М., 1990. С. 780.

²⁸ Венямин, архиеп. Новая скрижаль... С. 29; «Амвон уподобляется камню, отваленному от гроба, и местам проповеди Христовой». См.: Скрижаль. М., 1656. С. 53—55.

²⁹ Благодарю за консультацию Н. В. Пивоварову и О. В. Губареву.

Церковь является апостольской. На иконе (на двух боковых грядках) мы видим 12 деревьев. В данном случае — знак 12 апостолов, учеников Спасителя и провозвестников Евангелия, свет которого призван просветить мир. Указаны здесь и евангелисты — это 4 более высоких дерева. Они символизируют 4 евангелистов. Эти образы говорят и о непрерывном поставлении на службу Церкви через великое таинство священства. Противостояние света и тьмы в иконе объясняется тем, что здесь свет небесных светил — луны и солнца, почитаемых еще в славянской древности, значительно слабее истинного, исходящего от Святого Духа и Богородицы. Это свет учения, рассеивающий тьму невежества, в которую погружена земля.³⁰ Важно отметить, что и на деревьях за оградой такие же золотые, серебряные блики от света, как на райских растениях.

Молитва и таинства. Богородица держит на руке Сына — свой величайший дар и жертву во имя спасения человечества, в смиреннии склоняя перед ним голову. Амвон является частью соли — внешнего престола христианского храма, предназначенного для «раздаяния» жертвенных даров, приобщения верующих великих тайн — телу и крови Христовой, соединения с Ним и Церковью.³¹ Вероятно, не будет ошибкой предположить, что в данном случае это сцена евхаристии,³² что находит отражение и в числительной символике. Упомянутое число «5» как знак единения земной Церкви с Христом — символ евхаристического пресуществления всех христиан.³³ Изображения Святого Духа в верхней части иконы, источника воды — в нижней указывают на важнейшее таинство Церкви — крещение, т. е. очищение от грехов и воссоздание человека, нового Адама, который, в отличие от ветхозаветного несовершенного, способен войти в Царство Небесное.³⁴ Незатворенный же сад представляет святую Деву Марию как новую Еву, открывшую людям доступ в Рай.³⁵

Страдания. В правой руке, причем пальцы этой руки сложены как при именованном благословении, Она держит красную гвоздику. В западноевропейской иконографии, которая была хорошо известна русским иконографам

³⁰ «Рассеив тeneвую неясность гаданий и озарив сердца верных пришествием истины через Богоотроковицу, путеводи и нас Христе светом твоим». Из песни 5-й 1-го канона утрени службы Рождеству Пресвятой Богородицы. См.: Скабалланович М. Рождество Пресвятой Богородицы. Введение во храм Пресвятой Богородицы. Успение Пресвятой Богородицы. Свято-Троице-Сергиева Лавра, 1995. С. 77—78.

³¹ Успенский Л. А. Вопрос иконостаса. М., 1992. С. 25.

³² «Величайшим благом в церкви Христовой является Божественная трапеза в таинстве Евхаристии. К этой своей трапезе Премудрость призывает людей через открытую проповедь («высоким проповедованием») своих рабов евангелистов, апостолов и других проповедников Слова Божия <...> Предлагает войти в Церковь и насладиться благами ее, получить то знание, какого они были лишены, жить в свете истинного познания и благочестия, приобретая залог жизни вечной». См.: Скабалланович М. Рождество Пресвятой Богородицы... С. 46.

³³ В средневековье во всех христианских странах Востока и Запада число «5» рассматривалось как знак мистического единения земной церкви со Спасителем, евхаристического пресуществления всех христиан в жизнь вечную (Евангелие говорит о 5 хлебах, насытивших 5000 человек, ритуал благословения 5 хлебов на литии, во время всенощного бдения и употребление на проскомидии во время литургии 5 просфор и т. п.). См.: Криллин В. М. Символика чисел в древнерусских сказаниях XVI в. С. 84.

³⁴ Иоанн Дамаскин. Слово на Рождество Пресвятой Богородицы. С. 23, 33—34.

³⁵ «Если человек не рождается водою и Духом, не может войти в Царствие Божие...» ([Иоанн Златоуст]. Иже во святых отца нашего Иоанна Златоустого архиепископа Константинопольского избранные творения. Беседы на Евангелие от Иоанна Богослова. М., 1994. Т. 1. С. 161—167). Здесь же приводится очень важная мысль о преобразовании мира через крещение человека: «...ныне новый человек творится прежде новой твари: сперва он рождается, а потом уже мир преобразуется <...> Первый человек сотворен по образу Божию, а нынешний соединен с самим Богом».

XVII в., — это символ пролитой Христом крови.³⁶ Во время Великого входа амвон символизирует гору Голгофу — место распятия Спасителя.³⁷ На иконах Распятия луна и солнце знаменуют полноту спасения, «победу кровью агнца»³⁸ — таким образом запечатлена идея прославления крестных страданий и пролитой крови Христовой.

Что касается основного определения Церкви как собрания (собора) истинных христиан, образующих ее, то его могут олицетворять цветы. Вертоград, где они произрастают, напоминает о христианском благодарении — возжении церковных свеч в храме. Воск их приносится в храм, говорит св. Симеон Фессалонийский: «...как собираемый от многих цветов и почти от всех, — в знак приношения от всего».³⁹ Данному значению близки особенности иконографии других памятников XVII в. Так, на фронтисписе популярной в России книги Антония Радивиловского «Огородок Марии Богородицы»⁴⁰ Спаситель собирает цветы, насажденные в райском саду, и некоторые из этих цветов превращаются в святых. Образ Церкви на иконе создан художником через символы Рая, чтобы подчеркнуть идею ее вечности. Нередко богословы называли первое место обитания людей райской Церковью, а Церковь — Раем богонасаженным, свидетельствовали об их едином божественном происхождении, общем предназначении.⁴¹ обстоятельно рассматривался вопрос о наследовании Церковью всех благ и опасностей Рая, писали даже об одновременности их сотворения («С тех пор как Бог сотворил землю, существует одна Церковь горе и долу»)⁴² В западной иконографии есть памятники, изображающие Царицу Небесную рядом с Богом в момент сотворения мира и первых людей. Таков марианальный цикл гравюр к сочинению отца Педро де Биверо, изданному в Антверпене в 1634 г. (рис. 5а, б, в, г).⁴³ Поскольку идея Церкви как изначально Рая — это идея среды, где совершается мистическое единение с Богом, отсюда в религиозном искусстве и общность их символических знаков, и изъяснение одного образа через другой. Кроме уже рассмотренных примером тому являются два дерева (по сторонам от фигуры Богоматери), относящиеся как к Раю, так и к Церкви. «В Раю было древо жизни. В Церкви есть хлеб жизни — причащение тайн тела и крове Христовой <...> В Раю — древо познания добра и зла. В Церкви такое древо — грех...».⁴⁴ Изображение Святого Духа в композиции Никиты Павловца поясняет современные иконописцу духовные сочинения, повторяющие мысль, известную с древнейших времен христианства:⁴⁵ «Церковь — дом Святого Духа»

³⁶ Значение гвоздики как символа невинно пролитой крови пришло в христианство из античных мифов. См.: З о л о т н и ц к и й Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. Киев, 1994. С. 41.

³⁷ «Во время Великого входа Амвон символизирует Голгофу, а храм — весь мир, за который пострадал Спаситель». См.: Р ы н д и н а А. В. Древнерусские паломнические реликвии // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 73.

³⁸ Богословско-литургический словарь // Минские епархиальные ведомости. 1989. Сентябрь. № 13. С. 19.

³⁹ [Симеон Фессалонийский]. Сочинения... С. 190.

⁴⁰ РНБ, Отдел редкой книги, инв. № 1323.

⁴¹ Подробнее об этом см.: Л о с с к и й В. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 163—167.

⁴² Филарет, митрополит московский: «Сотворение мира уже предуготовляет Церковь, которая начинается в земном Раю с первыми людьми». Цит. по: Л о с с к и й В. Очерк мистического богословия Восточной церкви. С. 167.

⁴³ Воспроизведение гравюр см.: G u l d a n E r n s t. Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv. Köln, 1966. S. 127—134.

⁴⁴ Поучение. О том, что в церкви Христовой сохраняются блага первоизданного Рая // Нижегородские епархиальные ведомости. 1889. № 16. С. 696—697.

⁴⁵ А в в а к у м, протопоп. Житие Аввакума // Житие Аввакума и другие его сочинения. М., 1991. С. 65, 323, примеч. 158. Цит. по: С а з о н о в а Л. И. «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого



a)



b)



в)



г)

Рис. 5. Дева Мария в сцене искушения Адама и Евы (а); Дева Мария в сцене Адам и Ева после грехопадения (б); Дева Мария при изгнании прародителей из Рая (в); Слава Девы Марии (г).
Гравюры к книге Педро де Биверо. 1634

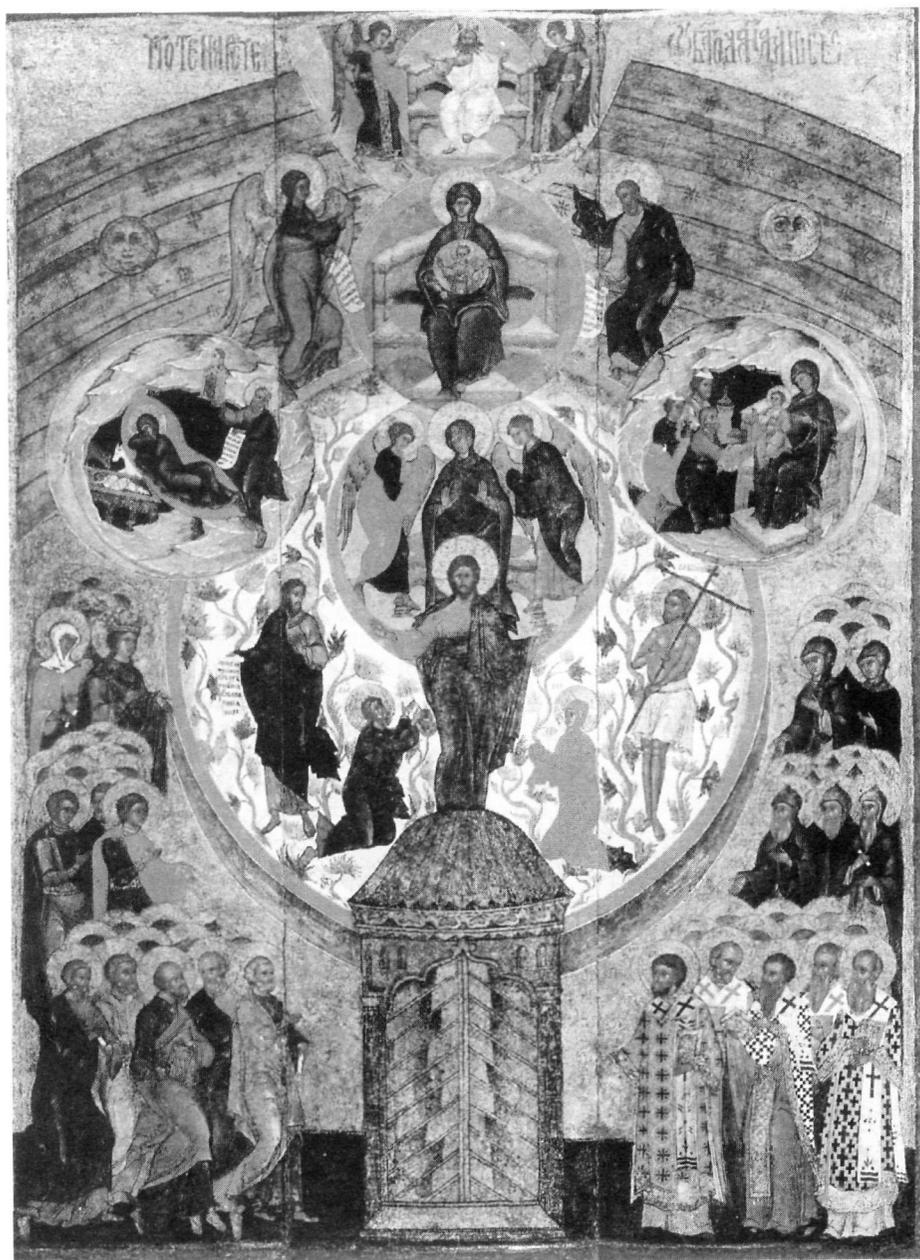


Рис. 6. Икона «Что Те наречем...». Первая половина XVII в.
 (Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, инв. № КП 4444)

(протопоп Аввакум), «сад — это пространство Святого Духа» (Симеон Полоцкий).

Не только учения богословов указывали на ряд общих черт вертограда и Церкви, в бытовом восприятии христиан соединялись обычный сад и храм. В древнем Израиле сад, подобно церкви, служил для молитвы, был угодным для погребения мертвых,⁴⁶ и в христианской Руси он считался местом благословенным: здесь закапывали обветшавшие иконы и доски, которые использовались для приготовления святых даров.⁴⁷ Поэтому (не только из-за возможной потравы растений) сад, как и храм, считался оскверненным, если туда проникали животные.⁴⁸ Единство названных богородичных символов, столь прочно укоренившееся в сознании людей, находило отражение в иконах, где Церковь (как правило, не столь условная, как на изучаемом памятнике) почти всегда изображается в саду (в иконах — «Что Те наречем...», рис. 6) или рядом с олицетворяющим его деревом (например, в иконе Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская. Государство древа Российского» и др.). В произведении же Никиты Павловца просто отражена точка зрения православного учения, согласно которой материальная оболочка храма не имеет значения.

Итак, на иконе Никиты Павловца представлено изображение неразрывной связи вечных священных образов: Богоматерь — древо жизни — райский сад — Церковь,⁴⁹ позволяющее представить историю мира как историю единой Церкви, как «насаждение» идеи грядущего Царства Небесного — возвращение обновленного Рая. «В этом новом Раю поток воды живой будет течь из храма, где будет пребывать Господь. По берегам будут расти чудесные деревья, доставляющие новому народу пищу и врачевание» (Иез. 47:12). «Дорога к древу жизни вновь откроется людям» (Откр. 2:7; 22:2).⁵⁰

Известно много различных памятников иконографии, где находят зримое воплощение эти взаимообъясняемые и взаимодополняющие высокие понятия. Художники разных времен стремились создать некое универсальное догматическое произведение, своего рода формулу данного богословского откровения. Внешнее (иконографическое) различие таких произведений в конечном счете объясняется отбором изобразительных, символических средств. Подробность изложения, отражение идеи через символы характерны для религиозного мышления и сродни процессу усиления повествовательного начала в русской иконе XVI—XVII вв., ее своеобразной литературализации, стремлению как можно понятнее раскрыть «учительные» идеи христианства. Мистические предметы-знаки, обретая нарочитую декоративность и даже реалистические черты, тем не менее не теряют своего значения, своей сокровенной глубинности.

Что же побудило автора изучаемого иконографического типа облечь традиционную идею в новую форму, определив тем самым уникальность и, возможно, современность произведения?

(Эволюция художественного замысла) // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. М., 1982. С. 212.

⁴⁶ Н и к и ф о р, архим. Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия. С. 165.

⁴⁷ Герберштейн С. Записки о московитских делах. СПб., 1908. С. 51.

⁴⁸ Как огород и сады держать. Охранять от животных // Домострой. СПб., 1992. Гл. 41. С. 72.

⁴⁹ Этот вопрос обстоятельно рассмотрен в статьях сборника «Иерусалим в русской культуре» (М., 1992) и статье: Ч у б и н с к а я В. Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Государства Российского», «Похвала Богоматери Владимирской»: (Опыт историко-культурной интерпретации) // ТОДРЛ. Т. 38: Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л., 1985. С. 293 и ряде других исследований.

⁵⁰ Г р е л о т П. Рай // Словарь библейского богословия / Перевод с франц. Bruxelles, 1999. Стб. 975—976.

Попробуем рассмотреть некоторые черты данного иконографического памятника в контексте явлений исторической и духовной жизни России второй половины XVII столетия.

Сложное состояние Российской Православной Церкви XVII столетия, проявившееся в оживлении и распространении еретических учений, внутреннем расколе, проникновении идей католицизма, реформаторских течений и пр., обусловило введение в религиозное искусство тем нового содержания, способствующий ее утверждению и прославлению. В их числе ряд сюжетов самой таинственной библейской книги «Песнь песней».

Загадочность ее замысла и неоднозначность образов в предшествующие столетия практически не находили отражения в отечественном изобразительном искусстве, поскольку православное богослужение, оказывавшее существенное влияние на иконографию, кроме отдельных извлечений, не содержит чтений из этой книги. Последнее объясняется упомянутой выше причиной — достаточно поздним включением «Песни песней» (XIV в.) в славянскую Библию. Западно-европейских художников, напротив, издавна привлекали ее тексты, занимавшие важное место и в католических службах.⁵¹ В религиозных полемиках Западной Европы XVII в. заметно возрастает интерес к проблемам истолкования данного сочинения.⁵² Активное внимание к Западу, сближение с его культурой (искусство, литература, философия и пр.) позволили русским по-новому прочитать и оценить эту ветхозаветную книгу. К ее сюжетам обращаются русские писатели и поэты (протопоп Аввакум, Симеон Полоцкий, Мардарий Хонников).⁵³ В живописи, главным образом монументальной, начиная с конца 1670-х гг. благодаря гравюрам лицевой Библии Пискатора (рис. 7—9),⁵⁴ широкое распространение получили 5 сюжетов «Песни песней»: Христос, подносящий цветы невесте; явление Его невесте, возлежащей на ложе; Христос, указующий невесте на образ Святого Духа; Невеста в церкви; Невеста и израильские девы. Они явились образцами для стенописей храмов (1670—1690-х гг.) городов Ярославля, Тутаева, Вологды, Костромы, Твери, а также царского дворца в Москве (покои царевны Екатерины Алексеевны. 1688 г.).⁵⁵ Эти композиции были созданы под

⁵¹ В отличие от православного, католическое богослужение широко использовало тексты «Песни песней», поэтому в религиозной живописи Западной Европы сравнительно рано нашли отражение многие ее сюжеты, отдельные цитаты, тропы, символические образы: одним из наиболее ранних примеров является мозаика апсиды собора Санта Мария Маджоре в Риме.

⁵² Алексеев в А. А. «Песнь песней» в древней славяно-русской письменности. С. 4.

⁵³ В своем житии протопоп Аввакум приводит вольный пересказ строк IV главы книги и дает им оценку: «Мы здесь, и на Мезени, и повсюду сидящие в темницах поем перед Владыкою Христом Сыном Божьим Песни песням, их же Соломон воспел, зря на мать Вирсавию: „Се еси добра прекрасная моя! Се еси добра любимая! Очи твоя горят яко пламень огня; зубы твои белы паче млека; зрак лица твоего паче солнечных луч <...> Хвала Церкви». См.: Аввакум, протопоп. Житие Аввакума. С. 65, 233, примеч. 158. Не случайно такое возмущение в среде русского духовенства вызывали сочинения представителей реформаторских религиозных течений Западной церкви, например Мартина Лютера, видевшего в образе невесты «Песни песней» еврейское общество, его цветущее состояние при Соломоне, а целью — прославление Иеговы. См.: Оленицкий А. А. Книга «Песнь песней»... С. 106.

⁵⁴ Л. 146—150. Нумерация листов по экземпляру Библии Николая Пискатора 1674 г., хранящемуся в ГРМ, инв. № ДР/гр. 78.

⁵⁵ Они включены в состав росписей собора Воскресения в Тутаеве (1679—1680 гг.) (см.: Брюсов В. Г. Русская живопись XVII века. С. 11); Троицкого собора в Ипатьевском костромском монастыре (нижний ярус северной стены, 1684 г.) (Там же. С. 103), верхней комнаты царевны Екатерины Алексеевны в царском дворце Московского Кремля (1688 г.) (см.: Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI—XVII вв. Кн. 1. С. 178; Успенский А. И. Царский живописец Иван Иевлевич Салтанов // Старые годы. 1907. Март. С. 84); Покровского придела и северной стороны паперти церкви Ильи Пророка в Ярославле (1681 г.) (см.: Брюсов В. Г. Русская живопись XVII



Рис. 8. Невеста в церкви. Гравюра из Библии Пискатора. 1674 г. Л. 149

позволяют утверждать, что не отдельный троп «вертоград заключенный» или содержащая его строка, а оно в целом послужило основой для создания иконографического памятника с наименованием «Богородица Вертоград заключенный». Однако на замысел иконы повлияли и другие временные факторы.

В изобразительном искусстве и литературе второй половины XVII в., как убедительно доказала в одной из своих работ В. Г. Чубинская, складывается «стройная система образности, в центре которой стоит многосоставная аллегория вертограда, отвечавшая глубокой потребности общества в символическом познании мира, в создании его универсальной метафорической модели». ⁵⁷ Иконографическая схема произведения Никиты Павловца показывает, что прежде всего именно на нее и ориентировался автор, отводя столь важную роль образу вертограда. Это было смелое воплощение творческой мысли автора, не только в сравнении с традиционными канонами, но даже с современными произведениями, где изображение Рая не ограничивалось сценой Богородицы в райском саду, а сопровождалось обычно рядом других эпизодов (в произведении, посвященных Страшному суду, ей сопутствуют «Горний Иерусалим», «Шествие праведников в рай», «Лоно Авраамово»; в иконах «Что Ти принесем» — «Рождество Христово», «Поклонение волхвов», лики святых и др.).

И наконец, последнее, к чему хотелось бы привлечь внимание. Это несомненный интерес составителя программы к значениям священных чисел «4» и

⁵⁷ Чубинская В. Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская»... С. 293.

возвеселити, но и духовный храм свой, еже есть церковь святую, четырьми углы святыми, глаголю, благовестию утвердити <...> Оба же четырех изряднейших архитекторов от Христа Бога дарованных, на четырех высочайших святых восточных церквей престолох (Константинопольском, Антиохийском, Александрийском, Иерусалимском) посаженных, истинных святых апостолов наследников и их мест держателей, вас святейших всеблаженнейших патриархов церквей святая почитает...», и далее следуют слова признательности автора послания: «Наша великороссийская церковь, яко дочь матери, всякое вам долженствует выну благодарствия, воистинну бо родительское в наших нуждах проявляет попечение, якоже в настоящих letech проявити благоизволите». Такое же почтение к четырем патриархам высказывает и царь Алексей Михайлович в проекте грамоты, писанной патриарху Мефодию: «Мы же паки милость и жалованья матери нашей восточной и питательной великия церкви не будем в забвеньи никогда».⁵⁸ Из приведенных текстов видно, в чем состоит значимость и актуальность числа «4». Это символ опоры Православной церкви — 4 ее главных престола, 4 ее первых патриарха — истинные наследники апостолов. Грамоты духовного владыки и великого государя, выражающие причину глубокого уважения к держателям древнейших восточных престолов, связаны с собором 1667 г., на котором был осужден и окончательно низложен патриарх Никон. Тем самым был восстановлен порядок в Русской церкви, позволивший утвердить на ее патриаршем престоле святителя Иоасафа. Патриархи антиохийский и александрийский, представители константинопольского и иерусалимского приняли деятельное участие в проведении этого собора. Здесь необходимо еще раз вспомнить о таинстве священства, на которое указывают символ апостолов (12 деревьев) и Пречистая Дева, подобно священнику, стоящая на амвоне.

Сочинение новой главы Русской церкви написано в 1668/69 г., незадолго до создания Никитой Павловцом иконы «Богородица Вертоград заключенный», а возможно и одновременно.⁵⁹ Скорее всего, для придворного изографа число «4» имело тот же смысл, что и для правителей России (царя и патриарха). Следовательно, можно полагать, что интерес к значениям этого числительного знака повлиял на особенность композиции изучаемого памятника. Таким образом, если 4 дерева здесь выступают как символ евангелистов, то 4 угла сада означают углы Церкви, которыми она утверждена по воле Бога, а 4 вазы являются знаком четырех основных престолов восточного христианства. В данном случае уместно упомянуть, что в композициях икон, подаренных Иоасафом II приезжим гостям, прослеживается взаимосвязь образа Богоматери и числа «4»: 15 августа 7175 (1667) г. «Иоасаф патриарх благословил Кир-Паисия, патриарха Александрийского иконой „Богоматерь с четырьмя святителями“ и Кир-Макарию, патриарху также икону „Богоматерь с четырьмя святителями московскими“».⁶⁰

⁵⁸ Грамота московского патриарха Иоасафа к константинопольскому патриарху Мефодию с просьбой, чтобы оказал всякое содействие возвращающемуся из Москвы александрийскому патриарху Паисию. 7177 (1668/1669) г. Цит. по: Каптерев Н. Ф. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович: В 2 т. М., 1996. Т. 2. С. IX. № 6. См.: Проект грамоты государя Алексея Михайловича, писанный греком иеродиаконном Мелегием к Константинопольскому патриарху и собору о признании деяний московского собора 1667 г. 13 июля 7177 (1669) г. См.: Там же. С. VII. № 4.

⁵⁹ Дата на иконе Никиты Павловца утрачена. Официально изограф был принят в штат придворных иконописцев Оружейной палаты 10 января 1668 г. См.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Словарь. С. 194.

⁶⁰ См.: Забелин И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. М., 1884. Ч. 1 (включает книгу: Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей, собранные из книг и дел прежде бывших патриарших приказов. В. И. и Г. И. Холмогоровыми при

Теперь возвратимся к цифре «5». Как было доказано ранее, это знак единения. В свете событий XVII столетия он также приобретает новый смысл. Спустя два года после учреждения патриаршества в России (1589 г.), ее престол в иерархии Православной церкви занимает пятое место.⁶¹ Пережившее бесчисленные бедствия в период польско-шведской интервенции, но отстоявшее свою независимость, Московское государство с середины XVII в. заняло особое положение в международной политике. Народы Восточной Европы, Северного Кавказа видели в союзе с Россией залог своего национального существования и безопасности.⁶² В Москву направляются многочисленные посольства с просьбами о защите от иноземцев, поддержке разоренным обителям; настаивают на продолжении военных действий России против Турции, Польши и пр. до полного освобождения восточнохристианских государств. В общественно-политической литературе войнам середины—второй половины XVII в. уделяется огромное внимание, их называют освободительными и справедливыми. Постепенно и при царском дворе возрождаются концепции: Москва — третий Рим, второй Константинополь, подразумевающие объединение под «державой» России «всех стран и царств».⁶³

Сделаем некоторое обобщение. Икона Никиты Павловца, исполненная, вероятно всего, в конце 1667—1669 гг., знаменует важный этап в истории отечественного искусства. Задачи, поставленные и решенные автором, дают право назвать этот памятник одним из выдающихся творений отечественного искусства не только в силу его художественных достоинств, но в первую очередь благодаря разработке объемной программы и глубине богословского замысла. Неразрывная связь священных образов: Богородица — древо жизни — райский сад — Церковь позволяет представить историю мира как историю вселенской Церкви, олицетворением которой на земле является св. Дева Мария. Для отражения традиционной для христианства идеи Никитой Павловцом (не исключено, что патриархом Иоасафом II или самим царем Алексеем Михайловичем) была предложена новая иконологическая трактовка. Уникальность ее обусловлена следующими обстоятельствами. Москва как главный политический и культурный центр России динамизмом духовной жизни привлекала к себе лучших мыслителей и художников. Один из первых придворных изографов Никита Павловец, конечно, был прекрасно осведомлен о тех проблемах, которые обсуждались богословами и иконописцами, несомненно, и сам принимал участие в дискуссиях такого рода. Среди вопросов, волновавших умы его современников, решались и такие, как отношение к культуре Западной Европы, осмысление библейской книги «Песни песней», многосоставного символа «вертоград» и определение его места в символическом познании мира, Церкви как созидающим и объединяющим начале народов православного вероисповедания, роли

руководстве И. Е. Забелина. Стб. 986). В это же время ряд известных русских людей получил в благословение от патриарха богородичные иконы, сюжеты которых, к сожалению, не уточнены в документах (Там же). Однако в период духовного правления Иоасафа II русские иконописцы писали и другие иконы для вселенских патриархов. Например, известно, что в 1717 (1669) г. 13 марта левкашица Оружейной палаты Марья Степанова получила деньги за то, что левкасила «иконные цки и притворы вселенским патриархам». См.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. 4. С. 437.

⁶¹ Патриаршество в России // Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. М., 1995. Т. 2. Л.—С. С. 321.

⁶² Пущкарев Л. Н. Общественно-политическая мысль России. Вторая половина XVII века. М., 1982. С. 7.

⁶³ Там же. С. 207.

патриархов — «держателей» древнейших православных престолов в жизни Русской церкви. Эти темы повлияли на выбор литературной основы (библейская книга «Песнь песней»), образной модели (вертоград), предметной и числительной символики, изобразительных средств: традиционных для иконописи — плоскостность, декоративность и новых, реалистической живописи — элементы прямой перспективы, свето-теневая моделировка. Создатель иконографического варианта «Богоматерь Вертоград заключенный» прямо и опосредованно отразил в своем произведении насущные духовные темы, находившиеся в центре внимания просвещенного русского общества 1660—1670-х гг. Можно предположить, что в силу особой актуальности для конкретного времени эти явления, оттесненные впоследствии другими проблемами, определили столь недолгую жизнь иконографического варианта «Богоматерь Вертоград заключенный», не ставшего популярным, часто повторяемым образцом.



Рис. 1. Никита Павловец. Икона «Богородица Вертоград заключенный». Общий вид (ГТГ, инв. № 28699)

Действительно, целый ряд особенностей сближает икону с произведениями западноевропейской культуры.⁶ Однако она не имеет точных аналогов в христианском искусстве как Запада (рис. 3), где было создано значительное число вариантов изображения Мадонны «*Hortus conclusus*» («Вертоград заключенный»),

⁶ Сцена коронования Богородицы ангелами как знак обожения человеческой природы издавна получила широкое распространение в западноевропейской иконографии и крайне редко (до XVII в.) встречается в православном искусстве. Особенности изображения отдельных деталей композиции также не характерны для русской иконописи, например, изображение древа жизни и древа познания добра и зла, форма нимба Богородицы. Последний не обычной круглой формы, а состоит из нескольких частей, каждая из которых образуется золотыми лучиками разной длины (см., например, работы Альбрехта Дюрера, Андреа да Верона и др.). Вазы, украшающие сад, типичны для произведений религиозной живописи Испании и др.



Рис. 3. Дирк Боутс. Мадонна с младенцем. XV в. Собрание Г. Тиссен-Борнемиса



a)



b)



в)



г)

Рис. 5. Дева Мария в сцене искушения Адама и Евы (а); Дева Мария в сцене Адам и Ева после грехопадения (б); Дева Мария при изгнании прародителей из Рая (в); Слава Девы Марии (г).
Гравюры к книге Педро де Биверо. 1634



Рис. 6. Икона «Что Те наречем...». Первая половина XVII в.
 (Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, инв. № КП 4444)



Sollicitus SPONSA tui et FLOS gracile gerens. Atq. ubi ramus. Mal. felix obambrot. Dextra DEI cultus. et raris frange carentes. Sim. uelut. exaltata nuptio letatur. et alius
 Quoniam DEVS ante SPONSIVS obpuzationones. Et fructu bono ubertim, felixq. decorat. Tanti magistratus et publicis munia signat. Exiit uelut nupt. Ceruæ de mare uolantis

Свѣтлый Христе Боже Милосердый. Ты еси иже иже иже иже. Авестра Божия чти иже иже иже. Ты еси иже иже иже
 Милосердый Христе Боже Милосердый. Ты еси иже иже иже. Авестра Божия чти иже иже иже. Ты еси иже иже иже

Рис. 7. Христос, подносящий цветы невесте. Гравюра из Библии Пискагора. 1674 г. Л. 146

влиянием одного из многочисленных истолкований «Песни песней», близкого русским богословам. В нем история любви царя Соломона объяснялась как мистический союз Христа и Церкви, олицетворяемой Богородицею, как похвала Церкви. Данный вариант объяснения сокровенного смысла книги имел в виду и автор иконы «Богородица Вертоград заключенный», о чем свидетельствует предложенная в настоящей работе интерпретация ее иконографии. В отличие от упомянутых 5 сюжетов, произведение Никиты Павловца не является непосредственной иллюстрацией к «Песни песней». ⁵⁶ Это обстоятельство и в то же время факт необычайной популярности сочинения в России второй половины XVII в.

века. С. 131); западной стены церкви Иоанна Предтечи в Толчкове г. Ярославля (1694—1695 гг.) (см.: Первухин Н. Г. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле: Альбом. Ярославль, 1923. С. 44); Варваринской церкви (Знаменья) в Ярославле (1743 г.) (см.: Михайловский Б. В., Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.: Л., 1941. С. 160, 161, 277). Три фрагмента этой росписи хранится в ГРМ, ДРЖ 2806—2808; Успенского собора в Туле (1765—1767 гг.) (см.: Троицкий Н. Песнь песней в фресках Тульского Успенского собора // Светильник. 1914. № 8. С. 13—34); церкви Иоанна Предтечи в «Рошенье» в Вологде, Сретенской церкви г. Твери (см.: Первухин Н. Г. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. С. 44—45).

⁵⁶ Есть и другие более редкие примеры обращения к сюжетам «Песни песней» в русской иконописи XVII в., например, изображение трех вселенских святителей в клейме под местным рядом иконостаса в церкви Рождества Иоанна Предтечи Иоанно-Предтеченского девичьего монастыря в Великом Устюге. В этом клейме изображен хор поющих по нотной партитуре на латинском языке два стиха первой главы книги «Песнь песней». См.: Титов А. А. Летопись Великоустюжская (по брагинскому списку) — XIII—XX вв. М., АЦГ. С. 52—53.



Рис. 8. Невеста в церкви. Гравюра из Библии Пискагора. 1674 г. Л. 149

позволяют утверждать, что не отдельный троп «вертоград заключенный» или содержащая его строка, а оно в целом послужило основой для создания иконографического памятника с наименованием «Богородица Вертоград заключенный». Однако на замысел иконы повлияли и другие временные факторы.

В изобразительном искусстве и литературе второй половины XVII в., как убедительно доказала в одной из своих работ В. Г. Чубинская, складывается «стройная система образности, в центре которой стоит многосоставная аллегория вертограда, отвечавшая глубокой потребности общества в символическом познании мира, в создании его универсальной метафорической модели».⁵⁷ Иконографическая схема произведения Никиты Павловца показывает, что прежде всего именно на нее и ориентировался автор, отводя столь важную роль образу вертограда. Это было смелое воплощение творческой мысли автора, не только в сравнении с традиционными канонами, но даже с современными произведениями, где изображение Рая не ограничивалось сценой Богородицы в райском саду, а сопровождалось обычно рядом других эпизодов (в произведениях, посвященных Страшному суду, ей сопутствуют «Горний Иерусалим», «Шествие праведников в рай», «Лоно Авраамово»; в иконах «Что Ти принесем» — «Рождество Христово», «Поклонение волхвов», лики святых и др.).

И наконец, последнее, к чему хотелось бы привлечь внимание. Это несомненный интерес составителя программы к значениям священных чисел «4» и

⁵⁷ Чубинская В. Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская»... С. 293.



Рис. 9. Невеста и израильские девы. Гравюра из Библии Пискагора. 1674 г. Л. 150

«5». В композиции «Богородица Вертоград заключенный» каждое запечатлено трижды.

Рассмотрим первое. О нем говорят четырехугольная форма вертограда-Церкви, четыре масштабно выделенных дерева на боковых грядах, четыре вазы с цветами, расположенные на солее и восточной стене ограды. Не исключено, что во всех случаях повторяется числительный символ четырех евангелистов. Однако удалось обнаружить некоторые факты, позволяющие высказать еще одно предположение относительно трактовки и популярности этого знака в культуре России 1660—1670-х гг. Во второй половине XVII в. Церковь для всего христианского Востока имела особое значение. Большинство православных государств и ряд русских земель находились под иноземным игом, но пытались сохранить духовную чистоту вероисповедания. Верность православию помогла единению и служила основой для осуществления освободительных идей. В этой исторической ситуации толкование некоторых древних символов приобрело дополнительное значение. Современный взгляд на богословский смысл десятиричного знака «4» и его традиционные объяснения были достаточно полно изложены в письме московского патриарха Иоасафа II (время правления 10.02.1667—17.02.1672) к константинопольскому патриарху Мефодию: «Божественная благодать, изволившая в начале бытия видимого сего мира четыре стихия создати и от их прочая сложенная телеса сотворити, угодно себе четверичное число быти появствует. Егда неточию всю вселенную о четырех частях: востоце, западе, юзе и севере восхоте утвердити, и рай он <...>, четырех рек <...>