

Воскресение и Сошествие во ад:
История двух сюжетов
в христианском искусстве

С. В. Иванова

С. В. Иванова

История двух сюжетов в христианском искусстве

Воскресение



Сошествие во ад

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

С. В. ИВАНОВА

**Воскресение и Сошествие во ад:
История двух сюжетов
в христианском искусстве**

Санкт-Петербург
2019

ББК 85.14
УДК 755.046

Рецензенты:

Г. В. Скотникова, доктор культурологии

И. Д. Саблин, кандидат искусствоведения

С. В. Иванова. Воскресение и Сошествие во ад: История двух сюжетов в христианском искусстве / Российский институт истории искусств, 2019. – 398 с., ил.

Дизайн обложки: В. А. Фролов

Редактор Ю. М. Зислин

Корректор С. П. Минин

Верстка: И. А. Громова

Подписано в печать 01.03.2019

Формат 60х90/16. Бумага Svetocopy

Гарнитура Book Old Style

Объем 25 усл.-печ. л. Тираж 200 экз.

delicious telecom
oyster

ISBN 978-5-86845-237-6

© Российский институт
истории искусств, 2019

© С. В. Иванова, 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данное исследование посвящено иконографии Пасхи – «Ανάστασις»¹ – православной иконе Воскресения. Она изображает Христа в сиянии славы; Спаситель попирает повергнутые створки адских врат и держит за руку первого человека, Адама, привлекая его к Себе, рядом стоит Ева. За прародителями – ветхозаветные праведники, среди которых цари Давид и Соломон, Иоанн Креститель и пророк Моисей. Твердь под ногами Христа того же цвета, что иконные горки, которые почти сливаются с золотым фоном иконы. Золото фона являет разительный контраст с темнотой под поверженными створками врат; в разломе, где видны разбросанные замки и крючья, – то, что осталось от разоренного ада. Надпись в верхней части иконы обозначает это как «Воскресение Господа нашего Иисуса Христа».

В настоящее время все чаще высказывается мнение, что «в православии нет иконы Пасхи» и центральная тема христианства – Воскресение Христово – не получила воплощения в изобразительном искусстве до XI–XIII веков, когда в Западной Европе появляется образ Христа, исходящего из гроба. Предполагается, что в раннехристианской и византийской иконографии тема Воскресения представлена лишь символически и лишь косвенно отражена в «Сошествии во ад» (сейчас это название относится к образу, который по-прежнему еще надписывается «Ανάστασις» или «Вос-

¹ Что в переводе с греческого означает «Воскресение».

кресение»²)³. Однако в результате проведенного исследования можно сделать вывод, что действительная ситуация совершенно иная и что православный образ Воскресения, являющий воскресающего Господа, существует. С течением времени под воздействием различных процессов древний образ был переосмыслен – но это связано не с его изначальным значением и образностью, а с проблемами интерпретации нового и новейшего времени.

У образа Воскресения особая, драматическая судьба в истории искусства. Даже сохраняя свое исконное название в греческой культуре, он может истолковываться как «страстной образ», не имеющий прямого отношения к Празднику. При этом Церковью он по сей день почитается именно как икона Воскресения – и выносится для поклонения не только на Пасху (раз в год, как иконы других праздников), а каждую неделю, в воскресный день. Причина такого различия светской интерпретации и церковной традиции – в центре внимания в нашем исследовании.

Многие вопросы, связанные с православным образом Пасхи – иконой Воскресения, – то как слишком простые и наивные, то как слишком сложные, богословские, в искусствоведении не ставятся. Зачастую на них уже есть данные до нас ответы – утверждения, к которым принято апеллировать. Однако, если мы обратимся к истории этих утверждений, то увидим, что сначала, в XIX в., искусствоведы транслировали некую

² Или более полно: «Воскресение Иисуса Христа»; «Преславное Воскресение Господа и Бога нашего Иисуса Христа».

³ В дальнейшем изложении во избежание терминологической путаницы именно этот образ мы будем называть «Воскресение» (по его надписанию на церковно-славянском) или же Анастасис (по его названию на греческом). Западноевропейский образ, представляющий Христа, исходящего из гробницы, будет обозначаться как «Восстание от гроба».

устную традицию – которую затем, в XX в., на веру приняли богословы, уже как искусствоведческую трактовку, и не только не усомнились в ней, но даже предприняли попытки ее объяснения. Намереваясь объяснить образ Воскресения исходя из его трактовки в науке, современный исследователь рискует попасть в ловушку очередных ссылок – теперь уже искусствоведов на богословов, – если не будет учитывать, что первое и поэтому наиболее ответственное и решающее слово в этой цепочке интерпретаций было сказано как раз историками искусства. Возможно, в настоящее время накопилась некая критическая масса таких ответов, когда все больше ощущается необъяснимость ситуации.

Начало искусствоведческого исследования образа Анастасис в России связано с именами Н. В. Покровского, Д. В. Айналова, Е. К. Редина и приходится на последнее десятилетие XIX в. Н. В. Покровский рассматривает образ Анастасис в монографии «Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских» (СПб., 1892). Автор описывает изображения, связанные с Воскресением, начиная от символических образов первых веков и включая западноевропейский образ воскресающего Христа. Образ Анастасис называется им «Сошествие во ад»; здесь же упомянуты изображения Сошествия во ад «западного типа» как имеющие тот же сюжет.

В советское время Анастасис изучается в контексте общей истории древнерусской иконописи, а также каталогов собраний музеев (под двойным названием «Воскресение – Сошествие во ад», или «Сошествие во ад»). В общем контексте собрания Государственной Третьяковской галереи этот образ рассматривают В. И. Антонова и Н. Е. Мнева [Антонова, Мнева, 1963]. Он исследуется в составе различных иконописных школ [Смирнова, 1976: 181–184], [Лаурина, Пушкарёв, 1984], [Мнева, 1965], [Алпатов, 1978] или в творчестве иконописцев – Феофана Грека, Андрея Рублева

и Дионисия. В. Н. Лазарев обращается к этому образу в контексте исследования фресок св. Софии Киевской [Лазарев, 1978].

Собственно этому образу посвящены работы А. Н. Овчинникова [Овчинников, 1976], И. А. Шалиной [Шалина, 1994], Н. Н. Чугреевой [Чугреева, 1994], Э. С. Смирновой [Смирнова, 2005]. Он рассматривается в катехизаторской книге диакона Андрея Кураева [Кураев, 1997]. К этой иконе – с опорой на апокрифы – обращается свящ. В. Синельников [Синельников, 2001].

В Европе к иконографии Анастасис было обращено внимание в связи с мозаиками монастыря Дафни [Millet, 1895], затем она была рассмотрена Море-ем [Morey, 1914] и Й. Вильпертом [Wilpert: 887–896]. До 1930-х гг. внимание исследователей было связано в основном с историей его развития. В 30-х гг. XX в. главным стало определение источников иконографии и создание типологии образа на основе устойчивых вариантов композиции («композиционных типов»). В последующие десятилетия эти исследования продолжались; одновременно они были дополнены изучением византийского праздничного цикла и роли Анастасис в формировании образного ряда (аспект, до сих пор вызывающий особое внимание). Это, например, труды Отто Демуса [Demus, 1948] Сирапи Дер-Нерсес-сян [Der Nersessian, 1975]. Вопросы, связанные с Анастасис, рассматриваются в работах Курта Вайтцмана, Елизаветты Лючези Палли. Истокам иконографии посвящена статья Элен Швартц. Место иконографии в общей программе росписи рассматривает Пер Йонас Нордхаген. При всей глобальности проблемы иконографии Воскресения посвящено лишь одно монографическое исследование [Kartsonis, 1986].

Несмотря на то, что с этой иконой связаны культурологические, искусствоведческие и богословские работы как в России, так и в Европе и Америке, многие ключевые вопросы требуют дальнейшего обсуждения.

Они связаны и с типологией образа, и с его предполагаемыми литературными источниками. Но самое важное, мнения исследователей о том, что изображено на этом образе и можно ли его считать образом именно праздника Пасхи, расходятся. Такой конфликт между традицией церковного почитания и интерпретацией в светском восприятии нуждается в подробном исследовании. Все труды, посвященные иконе Воскресения, принимают ее новое наименование «Сошествие во ад»; в связи с этим ставится вопрос о том, связан ли вообще его сюжет с Воскресением. В свою очередь, такой подход порождает все новые гипотезы того, вследствие каких процессов этот образ мог быть принят как праздничный.

Именно поэтому главная проблема, связанная с иконографией Пасхи, – существует ли вообще икона Воскресения в православии и что собственно является ее содержанием – все еще остается актуальной, почему мы и обращаемся к этой теме.

Сложности усугубляются тем, что рассматривая проблему номинации и надписания образа – их соответствие или же различие, – невозможно прийти ни к какому внятному ответу. Дело не только в том, что в какой-то период истории образ оказался переименован, но и в неслучайности этого переименования. Одновременно сама по себе неизменность названия на греческом также ничего не проясняет и не делает понятным (образ Воскресения на греческом называется только так, и наименование «Сошествие во ад» к нему не относится). Кроме того, при изучении определенных модификаций развития образа именно этот путь заводит исследование в тупик.

Точно так же нельзя прийти к однозначному выводу, опираясь на анализ композиции образа. Это связано не только с тем, что логические заключения, которые делаются в результате композиционного анализа, чаще всего кажутся недостаточными для исследования такого феномена, как икона. Можно рассуждать, что

же происходит на изображении, где Христос, взяв за руки Адама и Еву, признается сходящим во ад. Но результаты подобных рассуждений уничтожаются совсем не тем, что в священном образе подразумеваются особые возможности репрезентации. В конце XIX – начале XX в. можно обнаружить довольно сильные изменения первоначальной композиции (например, образы, созданные В. М. Васнецовым и М. В. Нестеровым); кроме того, в истории искусства существуют несколько совершенно других изображений, где композицию можно признать схожей (образ «Desensus ad inferos» в творчестве итальянских художников и миниатюры Пасхальных свитков ликования). Поэтому и эти рассуждения ни в области абстрактно-логической, ни в контексте истории искусства не приводят нас к однозначному решению.

При этом проблема новой трактовки образа влечет за собой, кроме вопроса о церковном почитании, и другие довольно серьезные последствия. Она ставит нас не только перед вопросом о месте происходящего на иконе, но и о его времени. Согласно христианской традиции, Сошествие во ад свершилось до Воскресения – это событие вспоминается в Великую субботу. Принимая изображенное на иконе за Сошествие, мы относим изображенное на ней ко времени между Великой Пятницей и Пасхой, то есть до Воскресения. Следовательно, возникает вопрос о том, что мы видим на иконе – Воскресение Христа или же встречу Христа и Адама до воскресения: Воскресшего Господа или же встречу душ в аду.

При поиске выхода необходимо апеллировать не только к традиции – прежней или существующей, – но и изучить, когда эта традиция появилась, единственная ли она, как она распространена географически, с чем она может быть связана и какие факторы на нее повлияли. Вполне естественно, что при обращении в статьях к частным вопросам иконографии нет возможности рассмотреть проблематику разносторон-

не. При этом в своей монографии А. Картсонис не ставит под сомнение справедливость новой номинации образа и поэтому интерпретирует его в соответствии с пониманием как Сошествие во ад.

Кроме исследования традиции перед нами стояла основная задача изучения истории бытования самой иконографии, ее генезиса, изменения ее образного состава, рассмотрения значения образа каждого участника события внутри целостной иконографии; изучения особенностей композиции и основных модификаций ее вариантов. В некоторых вопросах мы следуем за А. Картсонис, принимая многие ее наблюдения; так как ее исследование ограничено хронологическими рамками XI в., мы продолжаем его в более позднее время, когда в иконографии также появляются новые образы – выясняя те новые смыслы, которые они приносят вместе с собой. Мы считаем необходимым обратить внимание на важное свидетельство того, как создатели образа понимали его значение, – то, как образ Анастасис представлен в контексте древних манускриптов и к каким текстам он относится; для этого мы приводим основные случаи использования его в миниатюрах. Отдельного рассмотрения требует изучение иконографических особенностей, сформировавшихся в древнем искусстве и сохраняющихся до настоящего времени, значение которых может быть не очень внятно для современного восприятия. Косвенными свидетельствами трансформации традиции мы считаем те изменения композиции и общей трактовки образа, которые можно наблюдать в русском искусстве на рубеже XIX–XX вв., когда совершенно изменяется его изначальное праздничное звучание.

Следующий круг вопросов, стоявший перед нами, связан с тем, что представляет собой образ «Сошествие во ад». А именно, где и когда он появился, что означает его название – и насколько оно самостоятелно; откуда оно заимствовано и с какими текстами связано. Отечественное искусствоведение не обращалось

специально к этим вопросам; при достаточной изученности этой проблемы в зарубежной науке основная неясность была связана с ассоциацией этого образа с образом Анастасис, что не давало возможности уточнить те особенности генезиса и бытования, которые свойственны исключительно ему.

При внимательном рассмотрении вариантов композиции «Сошествия во ад» оказалось необходимым тщательное изучение не только самой иконографии, но и особенностей, которые определены теологическими установками и появились под влиянием богословских доктрин – сначала католической церкви, затем протестантской. Отдельное внимание было обращено на то, откуда появилась традиция изображать воскресшего Христа с флагом – что также подтвердило разность образов, появившихся независимо друг от друга в западном и восточном христианстве.

Когда наконец доказательства различий между двумя иконографиями – Сошествием во ад и Воскресением – были собраны и можно было с уверенностью утверждать, что это два совершенно не связанных друг с другом изображения, мы оказались перед новой проблемой, краеугольной для понимания вопроса. А именно, как могли быть ассоциированы между собой столь непохожие иконографии, противоположные по смыслу, разные по генезису, несхожие по образному составу, несхожие по географическому распространению, различные по истории, появившиеся в двух совершенно разных традициях – византийской и западноевропейской. Казалось совершенно необъяснимым, как и почему эти образы стали связаны и как они оказались объединены. И поэтому следующий этап работы был связан с исследованием тех модификаций иконографии в определенные исторические периоды, которые могли привести к столь неожиданным последствиям.

Для прояснения определенных аспектов необходимо проследить все изменения традиции в репрезентации Символа веры в западном искусстве, от первых

миниатюр древних манускриптов до книжных иллюстраций; рассмотреть те модификации, которые появились в нем при новом внимании к нему в эпоху протестантизма; отдельно были изучены особенности иллюстраций после появления книгопечатания. Оказалось принципиальным рассмотреть различные авторских решений при создании гравюр даже по одному исходному образцу, так как незначительные различия художественного решения могли также повлиять на целостное восприятие образа. Следующим этапом было рассмотрение влияния тех изданий, где оказались эти гравюры, и изучение того, как в результате такого влияния возникала новая композиция, представляющая собой гибрид точного копирования и произвольной интерпретации.

Дополнительно необходимо было исследовать, действительно ли те литературные источники, которые связываются с иконографией (и Воскресения, и Сошествия во ад), являются импульсом, который мог повлиять на создание того или иного образа. Для этого было необходимо изучение проблематики, связанной с апокрифическим «Евангелием от Никодима», его образностью, редакциями, его распространением в рукописях и иллюминированием в них.

Важным источником для истолкования иконы Воскресения представлялась Ерминия, уже лишь по частотности ссылок на нее как на уникальный сборник описаний образов и иконографии праздников, поэтому отдельная глава посвящена этому произведению.

Влияние воскресной иконографии можно увидеть в пасхальных свитках беневентанского обряда, репрезентирующих два разных образа, поэтому мы обращаемся и к этой теме. Одновременно миниатюры этих манускриптов являются важным примером наличия двух изображений, относящихся к разным событиям – разрушению ада (Победа Царя, *Regis Victoria*) и воскрешению мертвых (*Resurrectio mortuorum*).

В отдельной главе мы приводим богословские истолкования, связанные с новой традицией ассоциации двух образов – Воскресения и Сошествия во ад.

Особым вопросом является судьба образа в эпоху иконоборчества, мы приводим краткое изложение основных положений труда В. А. Баранова [Баранов, 2002] по важному аспекту этого периода – отношению иконоборцев к возможности изображать Воскресшего Господа.

Подобного рода исследование невозможно без предварительного пути, который был пройден искусствоведением – русским и зарубежным, – как по истории образа Воскресения, так и по истории образа «Сошествие во ад», а также по истории Апостольского символа веры в искусстве Западной Европы и по истории бытования западноевропейских иллюстрированных Библий в России. Мы надеемся, что предпринятое исследование сможет прояснить те неясности, которые оставались до сих пор при изучении иконографии Воскресения.

ЧАСТЬ I. ВОСКРЕСЕНИЕ

1. Изображение Воскресения в христианском искусстве

Такая сложная иконография, как «Воскресение», не могла возникнуть спонтанно; она отражает и художественные искания иконописцев, и этапы развития богословской мысли, поэтому в первые века христианства тема Воскресения представлена лишь иносказательно.

Тема Воскресения пронизывает уже все раннехристианское искусство. Росписи катакомб по-разному представляют ее – она присутствует и в аллегорических картинах рая (птицы на канфаре, цветы, фрукты), и в изображениях феникса, павлина, петуха, льва, также служащих аллегориями рая [Ошарина, 2001; Ошарина, 2009]. Эта же идея выражена и в других раннехристианских фресках, связанных с ветхозаветными прообразами Воскресения, – «Отроки в печи огненной», «Даниил во рву львином». Сюжет «Отроки в печи огненной» используется в этом контексте и в дальнейшем: мы видим его в церкви св. Варвары в Каппадокии рядом с образом Анастасис.

Чаще всего в раннем христианстве Воскресение изображалось через ветхозаветный прообраз – пророка Иону, выходящего из чрева кита [Успенский, 1956]. Этот мотив встречается в римских катакомбах уже во II в., как, например, в катакомбах Присциллы и Каллиста. В одном из канонов VI Вселенского Собора (680–681) указано, что аллегорические изображения, уместные во время гонений, больше не должны употребляться в Церкви. Но символическое изображение Воскресения через образ проро-

ка Ионы не исчезает вместе с другими аллегорическими изображениями (например, изображением Христа в виде агнца), так как по смыслу является чем-то большим, нежели просто прикровенным иносказанием эпохи гонений. Традиция использования его в качестве прообраза Воскресения Христа сохранялась длительное время; в миниатюрах Хлудовской псалтири IX в. можно видеть этот библейский сюжет в его символическом значении; в рукописи XVII в. он использован в иллюстрации Евангелия от Матфея (Мф. 12: 41) (Евангелие апракос. БАН. Арх. ном. 339, л. 233).

Историческая трактовка Воскресения Христа, основанная на евангельском повествовании, показана в композиции «Жены мироносицы у гроба» («Явление ангела женам мироносицам у гроба»). Здесь изображен момент, в который о Воскресении стало известно миру: мироносицы, пришедшие ко гробу, видят, что он пуст, и получают от ангела Благою весть. В зависимости от того, на основании какого Евангелия строится композиция, изображается один ангел (Мф. 28, Мк. 16) или два (Лк. 24, Ин. 20: 12) в изголовье и в ногах; жен мироносиц может быть три (Мк. 16) или пять (в святцах на празднование дня жен мироносиц перечисляются семь имен)¹.

Нет безусловного основания считать, что эта композиция осознавалась как образ Воскресения в первые века христианства, когда тяготение к символизму изображения проявлялось достаточно сильно. Одна из самых ранних росписей с этим сюжетом, сохранившихся до нашего времени, – роспись в крепости Дура-Европос в Сирии, построенной в 232–

¹ «То были Магдалина Мария, и Иоанна, и Мария, мать Иакова, и другие с ними, которые сказали о том Апостолам» (Лк. 24: 10).

244 гг. (комплекс включал синагогу, храм и баптистерий). Три женщины направляются к еще закрытому гробу, обозначенному весьма условно; здесь показано, скорее, шествие жен, чем свершившееся торжество над смертью. Это изображение было включено в ансамбль росписей баптистерия рядом со сценой «Беседа с самарянкой»; на противоположной стене были изображены сюжеты «Хождение по водам», «Исцеление расслабленного» [Колпакова: 46]. Возможно, их расположение по сторонам крестильной купели связано с особым значением воды (хождение апостола Петра по водам; расслабленный у купели Силоам; самарянка у колодца) и мира (жены мироносицы, идущие помазать тело Христа) в таинстве крещения. Также значение этой росписи могло быть прочитано как благовестие, адресованное всему человеческому роду: в первых двух композициях Христос обращается к мужчинам (к тонущему апостолу Петру и расслабленному, желающему исцелиться); участники же двух симметричных им композиций – женщины (самарянка у колодца, жены мироносицы) – т. е. само благовестие о Воскресении отсутствует.

Тема жен мироносиц получает дальнейшую разработку в искусстве; появляется момент благовестия, благодаря которому это изображение включается в иконографию Воскресения. Пример одного из ранних изображений такого рода – Бамбергский аворий, датированный приблизительно 400 г.² Это плакетка из слоновой кости с изображением Вознесения Христа в верхнем регистре и сцены с мироносицами – в нижнем. Три женщины изображены перед гробом, рядом с которым сидит ангел; по сторонам от гроба – двое стражей, видимо, спящих.

² Мюнхен, Bayerischen Nationalmuseum. Inv. nr. MA 157.

О том, что здесь показан сам момент благовестия, свидетельствует «жест речи» (протянутая к собеседнику рука с двумя вытянутыми пальцами), с которым ангел обращается к мироносицам.

Этот сюжет представлен на ампулах Монцы³ (VI в.). На одной из них в семи окружностях изображены евангельские события; в нижней окружности – изображение гроба, рядом с которым благовествующий ангел и две женщины. На другой ампуле эта композиция включена в символический ряд: в трех регистрах условно изображены сюжеты, связанные с Воскресением и Распятием, в верхнем регистре – икона Христа, восходящая к победоносному *Imago clipeata*. Благовестие о Воскресении изображено в нижнем регистре: жены мироносицы слева от условно обозначенного гроба, с другой стороны – благовествующий ангел; рядом надпись «ΑΝΕΣΤΙΣ ΚΡΙΣΤΟΣ» (sic).

В дальнейшем закрепляется связь этой сцены собственно с Воскресением. Именно этот образ осознается как основное изображение Воскресения в западном христианстве уже в XII в., что отражено в его расположении в соборе Сан-Марко в Венеции. Он помещен в смысловой центр – в зените подпружной арки между куполами нефа; ниже, с южной стороны

³ Ампулы (евлогии, энколпионы) Монца – сосуды, принесенные из Палестины в самом конце VI или в самом начале VII столетия [Кондаков V, 8]) и хранящиеся в ризнице собора города Монцы в окрестностях Милана. Свинцовые и серебряные ампулы являются реликвариями, в которых паломники хранили землю, камни, иногда воду, взятые со святых мест Палестины; они представляют собой спаянные по окружности выпуклые пластины с чеканным (на пластинах из серебра) или литым (на свинцовых пластинах) изображением. Образы на них отражают начальную стадию формирования иконографии евангельских праздников.

от него, – Распятие, с северной – византийский образ Анастасис. Такая композиция свидетельствует о доминирующем значении образа «Жены мироносицы у гроба» в изображении Воскресения в искусстве западного христианства в период после разделения церкви, Великой схизмы (1054 г.) и до возникновения образа Христа, исходящего из Гроба.

Неоднозначное отношение к православной византийской иконе Воскресения в России в XIX–XX вв. привело начиная с XIX в. к восприятию композиции «Жены мироносицы у гроба» как «единственного истинного» (основанного на тексте Евангелия) и одновременно единственно возможного образа Воскресения. Появляются публикации, в которых это изображение называется иконой Воскресения [Никольский]; в XX в. такого же мнения придерживаются о. Григорий Круг, богослов Леонид Успенский и его ученики, в России – монахиня Иулиания Соколова. Эта тенденция продолжается и в наше время: именно образу «Жены мироносицы у гроба» посвящена статья, опубликованная на официальном сайте Сретенского монастыря, названная «К иконографии Пасхи» [Липатова, 2008]. Однако необходимо учитывать, что при всей близости к самому Воскресению, изображен иной момент, как и в «Явлении Христа Марии Магдалине» или «Уверении апостола Фомы», лишь косвенно относящийся к самому Воскресению.

Несколько праздничных икон связаны с явлением воскресшего Христа: «Явление Христа двум Мариям» – *Χαίρετε*, «Явление Христа Марии Магдалине» – «*Noli me tangere*»; «Уверение Фомы».

«*Χαίρετε*» («Радуйтесь») – распространенное в Византии изображение, зачастую замещающее образ «Жены мироносицы у гроба». Так, на авории (правая створка полиптиха, Константинополь, X в.) из собрания Эрмитажа эта сцена представлена в верхнем регистре, а Анастасис – в нижнем.

В западноевропейском искусстве большее распространение получил образ «Noli me tangere» («Не прикасайся ко мне») – явление Христа Марии Магдалине; драматически насыщенный, этот образ в своей трактовке иногда получает трагическое звучание (вспомним фреску Джотто)

«Уверение Фомы» – праздничная икона Антипасхи – первого воскресенья после Пасхи, посвященного апостолу Фоме, когда воскресший Христос явился своим ученикам.

Каждый из этих образов, напрямую связанный с темой Воскресения, несет в себе свой смысл и не может быть назван праздничной иконой Пасхи ни в восточном, ни в западном христианстве.

Видение воскресающего Христа над гробом. Дальнейшее развитие образа «Жены мироносицы у гроба» в западном христианстве как иконы Воскресения позволяло зрительно подчеркнуть и усилить такую связь, даже если в этом было некоторое отступление от текста Писания. Начиная с эпохи проторенессанса вариант иконографии «Жены мироносицы у гроба» с изображением воскресающего (или воскресшего) Христа становится довольно распространенным; именно так изображает эту сцену Фра Анжелико (1440–1441, Флоренция, монастырь Сан-Марко). Акцент с темы благовестия переносится на образ самого Христа, пусть еще и не видимого участникам события, но явленного зрителю.

Обратим внимание, что тем самым игнорируется момент благовестия, так как слова ангела «Его нет здесь» (Лк. 24: 6) отрицаются изображением Христа над головами стоящих. Такой образ необязательно должен означать Воскресение во плоти: в иконографии Успения (известной и в западноевропейской средневековой живописи) «новорожденная» душа Богородицы в руках у Христа также невидима для собравшихся апостолов. В обоих случаях в нижней части композиции дается «земной план» собы-

тия, вверху – «небесный план»: действие в духовном мире. В данной композиции Христос не являет Себя в этом мире, поэтому то, что Он изображен живым, не есть свидетельство Его воскресения, и, следовательно, благовестие – это не Воскресение во плоти, а видение – причем явленное только зрителям картины и не видимое участникам события. Создается эмблема Воскресения: напоминание осведомленному зрителю, что Христа в гробе нет.

Позднее в западноевропейском искусстве в стремлении показать происходящее в реальности Христос в этой композиции изображается видимым для других участников и действующим в этом мире. Момент самого Воскресения вводится в визуальное повествование, что делает необходимым корректировку повествования евангельского. Теперь нужно представить реакцию других изображенных, например стражников, которые в таком контексте первыми (до жен мироносиц и апостолов) увидели воскресшего Господа (вспомним произведения Джованни Беллини). У Перуджино стражники на первом плане еще крепко спят, но один, закрывая лицо ладонью, то ли ужасается, то ли защищается. Он хватается за копье, желая остановить Того, Кого они поставлены стеречь.

Эта композиция в зависимости от акцента внимания художника менялась, и разработку получали разные темы, ее составляющие: шествие жен мироносиц; радость ангелов; реакция стражников – страх, трепет, желание остановить Воскресающего, наконец, сонное оцепенение мрачно стоящих солдат.

Христос, исходящий из гроба (западноевропейский образ Воскресения «Восстание от гроба»). В качестве одного из самых ранних изображений воскресающего Христа А. Грабар называет миниатюру Евангелия Оттона. Речь идет о Евангелии из Бамбергского собора (или, как оно еще называется по месту проис-

хождения, Евангелии с острова Райхенау), рукописи Оттоновского ренессанса, выполненной для императора Генриха II (1002–1024 гг.) (Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm 4454). Изображение воскресающего Христа размещено на листе 86v этого манускрипта, в верхней части миниатюры, на люнете архитектурного обрамления образа апостола Марка (иллюстрация открывает Евангелие от Марка); справа здесь лев, символ этого апостола. Под ним на архитраве двустиишие: *Esse Leo fortis, / transit discrimina (descrimina?) mortis*⁴ («Вот лев сильный, переходит от опасной смерти»). Здесь перед нами прежде всего средневековая аллегория, которую нужно расшифровать. Изображается лев, и рядом, по принципу антитезы, истолковывается его эмблематическое значение (называется «лев сильный»), что, в свою очередь, отсылает искушенного читателя к Ветхому Завету, «льву из колена Иудина» и Мессии (3 Езд. 12: 32) – а затем и к Новому Завету, Откровению (Откр. 5: 5). То есть в данном случае этот образ появляется в составе иносказания; как самостоятельное произведение «Восстание от гроба» распространяется позднее этого времени.

В восточнохристианском искусстве изображение Христа в момент Воскресения отсутствует до Нового времени, когда оно привносится из западного искусства. Хотя Л. Успенский приводит пример византийской Хлудовской псалтири – иллюстрацию к словам псалма 9, ст. 33: «Возстани, Господи, Боже мой, да вознесется рука Твоя...») [Успенский Л. 1956], но на этой миниатюре Христос изображен лежащим и недвижимым; царь Давид обращается к Нему, что и является буквальной иллюстрацией слов

⁴ Благодарю профессора Р. Штихеля (Вестфальский университет им. Вильгельма, Мюнстер) за указание на эту надпись.

псалма – здесь нет самого момента Воскресения, или восстания от гроба.

В эпоху Ренессанса именно этот тип иконографии наиболее излюблен художниками. К нему обращается Пьеро делла Франческа (1458, фреска в Палаццо Коммунале в Борго Сан Сеполькро). Огромная фигура Христа появляется из мраморной гробницы; стражники спят глубоким сном, который ничто не способно нарушить – ни свет, льющийся на их лица, ни победный шаг того, кого они охраняли⁵. Бергоньоне (Амброджо да Фоссано) показывает момент, когда воскресший Христос делает шаг и будто останавливается: победа совершилась (Национальная художественная галерея, Вашингтон). Рубенс подчеркивает усилие и мощь фигуры Христа (образ для храма Антверпена, 1612; образ в Палаццо Питти, Флоренция, 1616). Так изображается Воскресение на алтарях и в монументальной живописи. Со временем появляются ангелы, освобождающие путь Христу и снимающие пелены, поддерживающие Его.

⁵ Приведем описание этой фрески А. В. Степанова: «Христос, как идол, выныривает из этих темных, сонно колышущихся волн на простор перламутрового неба. Саркофаг, стоящий фронтально и почти упирающийся карнизом в края фрески, служит ему надежной опорой. Нога твердо стоит на краю саркофага. Запястье прочно лежит на колене. Как след подъема уходят вниз из-под пальцев складки плаща. Торс Христа, словно выточенный из слоновой кости, с голубоватыми тенями, сродни холодному мрамору саркофага, но розовый плащ перекликается с коричневато-оранжевыми облачками, отражающими свет еще не поднявшегося над горизонтом солнца. Победа над смертью происходит на глазах у зрителей. Метафора воскресения – стоящий рядом молодой платан: его светлеющий в предрассветных сумерках ствол и не распустившаяся пока крона полны предчувствия весеннего пробуждения к жизни» [Степанов, 2003: 250–251].

В отличие от изображения видения воскресшего Христа в сценах с женами мироносицами здесь фигура Господа не может изображаться символически – наоборот, в преодолении смерти необходимо подчеркнуть физическую мощь Спасителя. Художники в очередной раз сталкиваются с неразрешимыми трудностями. Евангелие сообщает о новых свойствах воскресшей плоти Христа: Христос воскрес и вышел из гробовой пещеры, не отодвигая камня, закрывающего вход (а потом появился среди апостолов в закрытой комнате); камень от гроба отодвигает для жен мироносиц ангел (Мф. 28: 2)⁶. Для создания правдоподобной картины необходимо показать отодвигающуюся гробовую доску (в соответствии с европейскими представлениями горизонтальную); чаще всего ее отодвигает, чтобы выйти, Сам Христос (что создает эффект возвращения в прежней плоти – в таком контексте невозможно показать, что подразумевается в евангельском благовестии). Во всех картинах используется эмблема – белый (с синим или красным крестом) флаг как знак победы. Воскресение показано как победоносное восстание из мертвых, но вне своего сотериологического значения – спасения человечества, выраженного в византийском образе Анастасис.

Отношение православной церкви к таким картинам выразил Л. Успенский: «Открытое противоречие с евангельскими текстами» [Успенский Л., 1956]. Не только сама композиция и образы, но и стиль подобных картин отвергается в традиции право-

⁶ Этот важный для христианского богословия аспект не раз упоминается в песнопениях церкви. В Пасхальном каноне Иоанна Дамаскина он связывается с тайной Боговоплощения и спасения человечества: «Сохранил цела знамения, Христе, воскресл еси от гроба, ключи Девы не вредивый в Рождестве Твоем, и отверзл еси нам райския двери».

славной церкви: «Портретно-картинные изображения – это непроницаемая преграда для явления духа. Картина навсегда остается в области душевно-эмоционального восприятия» [Рафаил, архим. 1997: IV]. Однако, несмотря на то, что такие изображения считались отражением личных догадок и исканий художника и не признавались в восточном христианстве каноническими, со временем они вошли в контекст изображения Воскресения в православии.

Как вариант композиций «Видение воскресающего Христа» и «Восстание от Гроба» можно рассматривать изображение, получившее распространение в русской религиозной живописи XIX в. Христос в белых пеленах, с флагом в руках; иногда рядом могут быть ангелы (именно они, а не солдаты признаются достойными увидеть это событие); никаких исторических реалий нет, но иногда виднеется пещера гроба как обозначение места действия в физическом, а не духовном мире и уверение того, что изображен не призрак.

В сравнении с такими различными подходами в воплощении темы Воскресения в искусстве особенно отчетливо видны особенности репрезентации на иконе Анастасис – и прежде всего это касается места и времени изображенного на ней. Анастасис показывает Воскресение не как появление из гроба, находящегося в определенном географическом пространстве. Здесь нет совпадения по месту, которое мы видим в образе «Жены мироносицы у гроба» и которое обязательно для икон других праздников. В иконографии Рождества обязательна пещера, в которой родился Младенец; в иконографии Крещения – река Иордан; на иконе Преображения – гора Фавор: каждый праздник изображается не абстрактно, отвлеченно от «земных примет», а в связи с конкретным историческим топосом. Но на иконе Анастасис нет гроба, в который было положено тело Христа, или каких-либо реалий, связанных с местом, где Христос воскрес. Нет и участников, которые

могли бы отнести Событие к определенному месту⁷, т. е. тех лиц, которые, согласно Писанию, должны были быть в географической близости к месту События (стражники, жены мироносицы).

При отсутствии реалий места на иконе Анастасис становится более затруднительно соотнести изображение и по времени. Это также не свойственно иконографии других праздников⁸. Икона Воскресения западной иконографии относит явление Христа к определенному временному промежутку: стражники еще около гроба (утро не наступило), но мироносицы уже отправились в путь, т. е. это глубокая ночь после субботы. На иконе Анастасис нет точных указаний конкретного исторического времени.

Все это выносит событие из рамок хронотопа, ограниченного конкретным временем и местом⁹.

⁷ Например, на иконе Сретения кроме Симеона Богоприимца изображается Анна пророчица, «дочь Фануилова, от колена Асирова ... которая не отходила от храма» (Лк. 2:36, 37); на иконе Введения во Храм пресвятой Богородицы кроме праведных Иоакима и Анны – св. Захария; у Распятия – Богоматерь и св. Иоанн.

⁸ Так, например, Сретение совершается в определенное время, что подчеркнуто участием исторических лиц: показан определенный момент, в котором участвовал старец Симеон (Лк. 2: 27), переводчик «от семидесяти» и Анна пророчица, «<...> лет восьмидесяти четырех, <...> в то время, подойдя, славил Господа» (Лк. 2:36, 38); подобный комментарий можно привести и к другим иконам двенадцатых праздников.

⁹ Топос иконы существенно отличается от топоса картины; для обозначения его особенностей В. В. Лепахиным был введен термин «эонотопос» [Лепахин, 2000]. По самому смыслу иконы, «действие не замыкается, не ограничивается тем местом, где оно исторически произошло, так же как, будучи явленным во времени, оно не ограничивается тем моментом, когда оно свершилось» [Успенский Л., 2008: 149, 153]; «образ не отделен от зрителя “воображаемым оконным стеклом” картинной плоскости, за которым разворачивается иллюзионистическое изображение: он открывается в на-

Одна из особенностей иконического изображения – обратная перспектива, выстроенная по направлению к зрителю и включающая его в поле иконы: адресат призывается быть одним из следующих за Адамом и Евой, участвовать в праздничном шествии (литургический принцип церковного искусства). Тем самым актуализируется настоящее время иконы. Одновременно в этом настоящем соединяются воспоминание о том, что уже произошло, исторический момент Воскресения, и ожидание того, что еще только должно произойти, наша собственная смерть и наше воскресение; создается иконичное время – «воплотившаяся вечность»¹⁰.

Действие образа тем самым расширяется, взаимоотношения Бога и человека выносятся за пределы протяженного исторического времени: «Христос пришел взискать и спасти погибшее» и тем самым изменить то, что случилось во времени. Икона Анастасис изъясняет нам взаимоотношения Бога и человека: Бог разрушил глубины ада и, воскресая, «спасает Адама от тли». Эсхатологическое осознание образа расширяет его рамки вплоть до Страшного Суда¹¹, делая пасхальное спасение Адама и его исход из ада образом милости к человечеству.

ходящееся перед ним реальное пространство, где живет и движется зритель» [Демус, 2001: 3]. Смотрящий становится одновременно участником события, поэтому на иконе Воскресения (Анастасис), при всех ее композиционных вариантах, Христос обращен не только к Адаму, но и к зрителю, что является одним из принципиальных отличий от образа *Descensus ad inferos* («Сошествие во ад»).

¹⁰ Термины В. В. Лепяхина [Лепяхин, 2000].

¹¹ Что неоднократно будет отражено в расположении образа Воскресения. Напомним композиции Страшного Суда в церкви Санта Марии Ассунта (Торчелло, Венеция); цикл Страшного Суда в монастыре Спасителя (Монастырь Хора, Константинополь).

2. Ранние памятники Анастасис. Время возникновения образа

Для изучения сюжета иконографии имеет значение не только образность, композиция и символы, но и соотнесение ее с культурным контекстом, все же в целом можно сказать, что время создания не является кардинальным для ее понимания. Однако распространенное мнение о позднем возникновении иконографии Воскресения (Анастасис) влечет искаженное представление об истории этого образа и накладывает отпечаток на гипотезы о его возможных источниках. В данном случае причинно-следственные связи оказываются весьма запутанными, и зачастую слепая ассоциация образа с каким-либо литературным произведением приводит к искаженным выводам о времени его возникновения. Теории, связывающие появление образа с определенным текстом (против еретиков или иконоборцев), сводят его смысл к полемике, что сужает его значение.

Исследователи по-разному определяют время возникновения образа; в русскоязычных исследованиях принято указывать позднюю датировку иконографии, принятую еще в XIX в. – XII в. [Айналов, Редин 1899: 33]. Например, это время указано в труде «Основы иконографии древнерусской живописи», с опорой на миниатюры рукописей: «первые изображения сцены Сошествия во ад появляются в качестве иллюстраций к тексту Псалтыри», сцена формируется к XI–XII вв. [Бобров, 1994: 163]. Поздняя датировка закрепились в русском искусствоведении, и именно она указана и в статье Н. Квливидзе об этой иконографии в Православной энциклопедии – X в. [Православная энциклопедия, IX: 421].

Немного более раннее время определено в других исследованиях, вслед за Н. В. Покровским, который указывает довольно широкий временной промежуток, обозначенный как эпоха «усиленных стремлений к догматизированию священных изображений (VIII–

IX) или немного ранее...» [Покровский, 2001: 490]. Как одно из первых изображений с этим сюжетом ученый называет рельеф на ампуле Монцы¹, относя ампулы к VII–VIII вв. (в современной науке они считаются произведениями более раннего времени). А. Н. Овчинников называет время VI–VII вв. [Овчинников, 1976: 200, прим. 17], со ссылкой на Л. Дончеву-Петкову (хотя она датирует крест-энколпион VIII–IX в.). В. Н. Лазарев пишет, что «истоки иконографии» восходят к VI–VII в. [Лазарев, 1978: 76], не указывая, правда, конкретного памятника.

В целом более ранняя датировка свойственна зарубежному искусствоведению, где в отношении к истокам иконографии в течение XX в. складываются два основных течения: в одном из них возникновение образа предполагается под влиянием литературного произведения (апокрифического евангелия от Никодима, с которым образ Анастасис, трактованный как Сошествие во ад, оказался ассоциирован), второе рассматривает его иконографические особенности.

Иконографические исследования связывают создание Анастасис с римской имперской триумфальной символикой: в 1930-х гг. Андре Грабар высказывает предположение, что этот образ является синтезом двух противоположных мотивов, которые

¹ «На одном энколпионе Монцы <...> изображен Христос в ореоле с лучами, в тунике и гиматии. Он простирает руку к неизвестному лицу, стоящему, по-видимому, на коленях возле ящика. Вопреки объяснению Гарруччи (явление Христа Марии Магдалине) мы полагаем возможным объяснить сцену в смысле сошествия Христа в ад. Поза Христа и коленапоклоненной фигуры (=Адам), ящик =саркофаг – все это суть черты хорошо известные по памятникам византийской композиции «Ανάστασις» [Покровский: 490, сноска 1]. Добавим, что изображение Христа в сиянии славы – один из постоянных элементов иконографии Анастасис.

существовали по отдельности в триумфальной иконографии имперского Рима. Один из них – изображение императора, попирающего побежденных врагов. Второй мотив – античные аллегорические изображения императора-победителя, на которых император показан привлекающим к себе колена-преклоненные фигуры, олицетворяющие побежденных им и таким образом освобожденных от тирании своих правителей провинции и города [Grabar, 1968: 125]. Курт Вайтцман предположил связь с иконографией Геракла, вытаскивающего Цербера из аида, обнаруженной на саркофаге II–III вв. н. э. [Weitzman, 1960: 99].

Такое предположение было позже оспорено Элен Швартц, которая поддержала гипотезу об античном имперском влиянии, что было подкреплено ее нумизматическими находками. Швартц обнаружила изображение на золотых римских медальонах IV в., репрезентирующее одновременно два действия (попрание, движение вниз – при одновременном вытягивании наверх). Они дополняют примеры, приведенные А. Грабаром, и соответствуют схеме Анастасис с его двойным движением: Христос тянет Адама и попирает демона [Schwartz, 1972–1973] (так как эти медальоны не были известны Грабару, он предполагает комбинацию двух различных изображений). В 80-х гг. XX в. в поддержку точки зрения о связи с имперской триумфальной символикой высказался Пер Й. Нордхаген [Nordhagen, 1982: 345–348].

Во второй половине XX в. обе гипотезы генезиса образа были подвергнуты пересмотру. Изначально они предполагали довольно раннюю датировку, до IV в.² Однако при изучении апокрифа был

² Литературу об этом см.: [Murray, 1975].

сделан вывод, что этот текст создан не ранее VI в. [Ceallaigh O', 1963], и это автоматически отодвинуло дату возникновения образа на два века. Исследования Е. Лючези-Пали, связанные с наиболее ранним известным памятником Анастасис – колоннами кивория св. Марка, – также перенесли дату его возникновения ко времени не ранее VI в. [Lucchesi Palli, 1942: 104–113]. Однако все это не противоречило гипотезе, связанной с античными триумфальными изображениями, предполагающей живое влияние, а следовательно, возникновение образа во временном промежутке IV–VI вв. А. Грабар определяет время так: «Возможно, эта иконографическая формула возникла в поздней античности, позже, чем образа константиновского христологического цикла, но в то время, когда аллегорические изображения, посвященные триумфу императоров, еще использовались» [Grabar, 1968: 125]. Нордхаген предположил дату для «ренессансного типа» этого образа как VII в.; находки Шварцц позволяют говорить о IV в. как о возможном времени возникновения Анастасис.

В целом А. Грабар относит возникновение иконографии к IV–VI вв. Он считает, что «допустимо предположить, что более древние примеры Сошествия во ад, не дошедшие до нас, предшествовали известным нам памятникам» [Грабар, 2000: 251–252]. Грабар отмечает, что «сами поздние памятники обнаруживают иногда особенности, говорящие в пользу очень древних прототипов». Среди таких особенностей – форма креста на памятниках Сан Клементе (IX в.), Осиос Лукас и Дафни, которая часто встречается в IV и V вв. А. Грабар указывает в этом ряду жест поверженного Гадеса на византийском авории из Лионского музея, повторяющий жест пленников из сцен триумфа императора (IV в.). Отдельно он упоминает описание Воскресения Ефремом Сирийским (IV в.), в которых называются элементы иконы Анастасис.

В своем труде А. Картсонис указывает время рубежа VII–VIII вв., что обусловлено теми новыми литературными и богословскими ориентирами, которые были предложены исследовательницей. В первую очередь их выбор продиктован пониманием иконы как Сошествия во ад [Kartsonis, 1986]. Если здесь изображено Сошествие, то Спаситель показан в момент своей смерти, «душою во аде», когда тело Его еще лежало во гробе.

Наше дальнейшее исследование показывает, что такое представление совершенно неправомерно, так как относится к другому образу, а не к иконе Анастасис, однако это мнение А. Картсонис рассматривается нами отдельно. Здесь же отметим, что вехами для формирования иконографии избираются этапы формирования богословских суждений, связанные с темой смерти Христа. А. Картсонис, трактуя образ Анастасис как Сошествие, которое произошло до Воскресения, задается вопросом, когда в христианском искусстве стало возможным изображать Христа в состоянии смерти. Она считает, что такой образ появился после создания произведений Анастасия Синаита против монофизитов (VII в.): многократно апеллируя к теме смерти Спасителя, св. Анастасий, как считает А. Картсонис, направил к ней внимание живописцев.

Однако существовавшие в момент исследования датировки противоречат этой логической цепочке. Поэтому для того, чтобы доказать отсутствие памятников до VIII в., она предпринимает отдельное исследование, настаивая на более поздней датировке реликвария Фиески-Моргана – единственного памятника, который в 1980-е гг. (когда создавалось исследование А. Картсонис) относился в науке к более раннему времени, так как по морфологическим особенностям он принадлежит к доиконобор-

ческому искусству³. Как самый древний памятник она указывает фрески, сделанные при папе Иоанне VII в 705–707 гг. в церкви Санта-Мария Антикава.

Есть и другие примеры, когда не памятники «подверстывались» по времени к некому выбранному исследователем событию или явлению культуры, с которым связывалось возникновение Анастасис, а наоборот, наличие изображения Анастасис заставляло исследователей указывать позднюю датировку

³ Добавим, что атрибуция реликвария Фиески-Моргана рассматривается, например, в диссертации С. Ф. Виленского (Нью-Йорк) [Wilensky, 1981–1983]. Автор вполне справедливо заявляет: «Я не думаю, что целостная иконографическая программа может быть датирована выделением одного элемента, особенно если всё остальное указывает на другую дату. То, что в действительности здесь перед нами – сцена <Анастасис – С. И.>, которая по случайности не имеет более ранних свидетельств, которые, тем не менее, могут быть обнаружены впоследствии; однако этими рассуждениями пренебрегают. Помня, что лишь небольшой процент всех работ, созданных до VIII в., сохранился, легче увидеть невозможность сделать неопровержимые выводы об этом периоде. Исследователи должны рассматривать памятник как целое в свете того знания, что мы имеем, и судить о нем в контексте открывающихся возможностей. Узость рамок, связанная с вычленением отдельного элемента, в высшей степени безответственна для исследования и зачастую ведет к ошибкам, которых можно было избежать» [Wilensky, 1981–1983: 17]. Книга А. Картсонис в этот момент еще не вышла, но цитируется ее магистерская диссертация (1968 г.). Однако и сам Виленский не смог всецело удержаться на намеченном пути, создав себе уже другие ограничения: вполне справедливо утверждая, что сцены ада для раннехристианского искусства не характерны, он соотносит с ними образ Анастасис [Ibid.: 58]. Это, в свою очередь, заставляет его рассматривать более позднее время, а именно VIII в. Однако, как будет показано далее, с изображением ада Анастасис абсолютно не связан.

памятников. Тут можно привести несколько случаев слепого доверия ученых друг к другу.

Речь идет о произведениях, по морфологическим характеристикам относящимся ко времени IV–VI вв., но то, что на них представлен образ Анастасис, резко сдвигает их датировку. Один из таких примеров – передатировка памятника в исследовании Людмилы Дончевой-Петковой. Как говорит сама исследовательница, по своей стилистике и художественной манере крест-энколпион из Плиски вполне вписывается в общий контекст эпохи VI–VII вв. [Dončeva-Petkova: 82]. Но, описав памятник и представив максимальную информацию о нем, она с полным доверием относится к фактически случайной датировке образа Анастасис. Крест из Плиски Л. Дончева-Петкова относит к VIII–IX вв. исключительно из-за убеждения в позднем возникновении этого образа: «Трудно поверить, что он <крест из Плиски. – С. И.> мог быть изготовлен в VI–VII вв. Такую датировку ставит под сомнение наличие сцены «Сошествия во ад» <т. е. Анастасис. – С. И.>, каковой сюжет в христианском искусстве раньше VIII столетия не встречается. Возможно, крест был создан в VIII – первой половине IX в. – в период иконоборчества» [Dončeva-Petkova: 91]. При этом об иконографии Анастасис дается ссылка на статью О. Е. Костецкой (сноска 69), опубликованную в парижском сборнике *Seminarium Kondakovianum*. О. Е. Костецкая, допуская массу неточностей, считает, что «в восточно-христианском искусстве для изображения Воскресения Христова последовательно сменялись 3 композиции: жены у гроба, Сошествие во ад <имеется в виду Анастасис. – С. И.> и выходжение Христа из гроба и что эту последовательность можно проследить хронологически» [Костецкая, 1928: 62]. Она отмечает, что оставляет «в стороне сложный вопрос о месте *и времени* <выделено нами. – С. И.> происхождения этой композиции» (т. е. Анастасис)

[Там же: 65]. Несмотря на такое заявление, датировка креста-реликвария, ранее обозначенная как VI–VII вв., теперь, с опорой на эту статью, без сомнения переносится по крайней мере на два века (!) – исключительно из-за того, что в числе прочих сюжетов на кресте представлен образ Воскресения.

Другой, не менее красноречивый пример – датировка византийских колонн кивория святого Марка. Томас Вайгель в своем фундаментальном труде, изучив все детали, связанные как с самими рельефами этих колонн, так и с буквенными вставками между ними, их общую композицию и морфологические характеристики, относит их к IV–VI вв., но в целом называет верхнюю дату [Weigel, 1997]. Это он делает также из-за наличия сцены Анастасис на одной из колонн – вернее, учитывая мнения, которые сопутствуют этому образу. А именно, что образ Воскресения создан под влиянием «Евангелия от Никодима», которое не может быть датировано ранее VI века. Правда, здесь он ссылается на книгу Анны Картсонис. Однако Вайгель цитирует исключительно тот момент, где упомянуто обычное представление, будто Анастасис связан с Евангелием от Никодима [Ibid: 259]. Сама А. Картсонис резко отрицает такое убеждение, считая его ошибочным мнением, воспринятым на веру. К сожалению, Картсонис, считая сопоставление Анастасис и Евангелие от Никодима не просто ошибкой (которая происходит вследствие изучения), а недоразумением (связанным как раз с отсутствием исследования и случайностью ассоциации по названию), не посчитала нужным систематически изложить аргументы против такого соотнесения. Однако убеждение «о связи образа Воскресения и апокрифа, которое никогда не было подвергнуто исследованию, но при этом оказалось прочно закреплено» (А. Картсонис), заставляет ученого буквально противоречить самому себе и собственному исследованию и сдвинуть датировку.

Время возникновения Евангелия от Никодима становится для Вайгеля тем рубежом, с которым он вынужденно связывает все барельефы колонн в целом, что при этом входит в противоречие с остальными его выводами. Отдельная глава его монографии посвящена изучению датировок апокрифа, который в 1990-е гг. в европейской науке стал относиться к довольно позднему времени; среди них изыскивается наиболее ранняя возможная дата – VI век. В результате в своем исследовании Вайгель идет по пути согласования более ранней атрибуции всего памятника и отнесения Анастасис ко времени не ранее VI в. [Weigel, 1997: 258–263]. Так датировка образа Анастасис, привязанная к непроверенным данным, становится буквально камнем преткновения в исследованиях. При этом при ближайшем рассмотрении весьма трудно хоть как-то обосновать связь древней иконографии образа Анастасис и апокрифа, что также будет рассмотрено далее.

То, что время возникновения образа отделено от нас эпохой иконоборчества, еще более осложняет проблему. В. В. Барановым было обращено внимание на важный аспект учения иконоборцев, особый запрет изображения Воскресения [Баранов, 2002]. Это означает, что произведения, связанные с темой Анастасис, уничтожались наиболее последовательно – что объясняет наличие сохранившихся памятников доиконоборческого периода в западной части империи при их отсутствии в восточной.

Данный аргумент зачастую не учитывается при исследовании. Например, А. Картсонис признает, что «римские модели для первого и второго композиционного типов восходят к IV в.» [Kartsonis, 1986: 10, сноска 43], однако возражает против такой датировки, аргументируя это тем, что до нас не дошел ни один из этих древних образов.

Похожая аргументация используется и М.-О. Лорке [Loerke, 2003]. В отдельной главе, полемизируя с

Томасом Вайгелем, а именно не соглашаясь с древней датировкой колонн, он высказывает лишь два аргумента: невозможно представить, что колонны могли пережить константинопольское землетрясение, но если даже они пережили его, то невозможно предположить, что они уцелели в эпоху иконоборчества.

Колонны состоят из небольших сегментов, соединенных между собой, и такая конструкция как раз предполагает наибольшую пластичность и устойчивость к землетрясениям, поэтому этот аргумент не кажется серьезным. Что же касается гонений иконоборцев, то как раз можно предположить, что среди всего изобилия памятников Константинополя рельефы на колоннах могли остаться незамеченными.

В исследованиях складывается следующая ситуация: возможность появления образа до VIII в. отвергается в том числе и из-за отсутствия ранних памятников; однако возможность ранней датировки, например колонн кивория св. Марка, также отвергается, в том числе и потому, что, по представлению современного исследователя, они не могли бы сохраниться в эпоху гонений на иконы. С одной стороны, Анастасис не признается древним, но с другой, древность его опровергается, так как образ якобы должен был быть уничтожен во время иконоборчества. Однако сама фундаментальность и скрупулезность исследования Томаса Вайгеля исключает подозрение в столь грубой погрешности.

Колонны кивория святого Марка

Новейшие исследования дают возможность заключить, что иконография Анастасис была известна по крайней мере уже с VI в. и древнейший сохранившийся до наших дней памятник с изображением Анастасис – горельеф одной из колонн кивория в соборе св. Марка в Венеции (см. ил. на с. 36).



Это изображение как наиболее раннее указывает еще С. Морей [Morey, 1914]. С 1940-х гг. вплоть до конца 1990-х гг. в европейской науке были сомнения в столь ранней датировке, связанные в том числе с латинскими надписями довольно позднего времени (не ранее XII в.), проходящими между горельефами по горизонтали.

В ходе последних исследований ранняя датировка была восстановлена Томасом Вайгелем [Weigel, 1997]. Он доказывает, что эти надписи были сделаны на сегментах и вставлены позже, в XII–XIII вв., сами же горельефы созданы не позднее VI в. Вайгелем высказано предположение, что они происходят из церкви Воскресения IV в. в Константинополе, которое он подробно обосновывает [Ibidem: 199–216].

На горельефе представлена вполне узнаваемая иконография Анастасис в своем самом раннем ва-

рианте: Христос держит Адама за запястье; справа показывается женская фигура <Ева> из приоткрывшегося гроба; внизу две фигуры⁴. Томас Вайгель обозначает их как сатану и персонификацию ада: «У ног Адама видны торсы тонущих в бездне сатаны (слева) и владыки преисподней, Гадеса. Последний узнаваем в своем облике в том числе и потому, что на голове у него диадема, сатана же представлен в виде гротескного гримасничающего монстра, от ужаса и злобы кусающего собственную правую руку»⁵ [Ibidem: 283].

Христос облачен в тунику и паллиум; Он изображен без креста в руке. Все фигуры без нимбов, но в нишах в виде морских раковин, которые были позолочены [Ibidem: 14]. Спаситель показан юным; в противоположность ему Адам изображен ветхим старцем. Именно он попирает головы двух побежденных врагов – и это единственное такое изображение, дошедшее до нас, кроме миниатюры Хлудовской псал-

⁴ Н. В. Покровский, полемизируя с мнением, что эти фигуры означают ад и смерть, пишет, что «аналогия с памятниками византийскими позволяет изъяснить их в смысле Давида и Соломона» [Покровский: 498]. Однако Давид и Соломон могут быть изображены напротив Адама и Евы (мозаика монастыря Неа Мони) или за ними (мозаика монастыря Дафни); они облачены в царские одежды (здесь фигуры обнажены), у обоих на головах короны (здесь только у одного персонажа диадема). Довольно обычно и на фресках, и на древних иконах изображение персонификации ада под ногами у Христа (мозаики монастыря Дафни, монастыря Неа Мони, собора Сан Марко в Венеции).

⁵ «Zu Adams Füßen erscheinen die Büsten des im Abgrund versinkenden Satan (links), sowie des Herrschers der Unterwelt, Hades (rechts). Während letzterer durch seine würdige Erscheinung und zumal durch ein Diadem kenntlich gemacht ist, wird Satan als fratzenhaftes Monster charakterisiert, das sich vor Schreck und Zorn in die eigene Rechte beißt».

тири (к строкам псалма 67: 6, но в этой миниатюре оба прародителя стоят на чреве фигуры, которая персонифицирует ад).

Древние памятники Анастасис

Говоря о других древних образах Анастасис, которые не вызывают споров и сомнений в датировке, в первую очередь необходимо назвать римские фрески и мозаики.

Анастасис представлен в *росписях церкви Санта Мария Антиква* [Wilpert, 1917: 887–896], [Nordhagen, 1982]. Они созданы в начале VIII в., столь трагичного для Константинополя и Восточной империи, в 705–707 гг. Христос чуть наклонен к прародителям, Он берет Адама за руку и попирает распростертую фигуру сатаны, который пытается схватить Адама за край ризы и хотя бы в последний момент помешать ему спастись.

Обе фрески находятся у входа в церковь – рядом с западным входом и над входом в храм со стороны Палатинского дворца (южная стена), что заставляет П. Нордхагена предполагать здесь некоторую связь с церемониальными ритуалами императорского двора, когда с одной стороны мог быть представлен император, а с другой – императрица.

И Йозеф Вильперт, и Йонас Пер Нордхаген единодушны во мнении, что появились эти произведения исключительно в результате грекофильских настроений папы Иоанна VII, т. е. что они не являются плодом западного искусства и созданы как копии или заимствования из Византии. Со своей стороны отметим, что для этого образ должен быть уже достаточно известным, узнаваемым и распространенным – вряд ли неизвестное, только что появившееся где-то на востоке империи произведение копировалось бы в заказе для Римского Папы.

Образ Анастасис был представлен в *мозаиках* также начала 700-х годов *оратория св. Иоанна базилики св. Петра* в Риме [Kartsonis, 1986, tabl. 15].

Мозаики были сняты в 1606 г., но изображение их дошло до нас в рисунках Джакомо Гримальди [Niggli, 1972].

Далее назовем *реликварий Фиески-Оппенгейма-Моргана*. Его нынешняя датировка – начало IX в., время иконоборчества. Это ставротека, драгоценный реликварий для хранения частиц Честного Креста, выполненный из серебра с позолотой и золота и украшенный образами, в технике перегородчатой эмали; изображения на внутренней поверхности крышки выполнены чернью. Назначение определяет расположение образов, украшающих его: на внешней поверхности – Распятие, которое окружено образами святых; на внутренней части крышки четыре образа: Благовещение, Рождество, Распятие и Анастасис, – цикл, представляющий повествование о пришествии Спасителя, Его смерти и Воскресении.

В образе Анастасис использован первый композиционный тип: Христос идет по направлению к прародителям и держит Адама за запястье; Он попирает сатану, который тянет руку, пытаясь коснуться стопы праотца (см. ил.). Ева показана справа, на втором плане; за нею – разломанные гробы или створки врат. В противоположной стороне, в левой части композиции, – поясные изображения двух фигур, стоящих в могиле. Они увенчаны коронами, что дает возможность атрибутировать их как царей Давида и Соломона.



Анастасис представлен в составе христологических сцен на трех

крестах, которые исследователи датируют не позднее 850-х гг. «По всей видимости, подобные кресты-реликварии расходились по христианскому миру в качестве паломнических реликвий для хранения святынь» [Гнутова, 2005: VIII]. Наличие на них изображения Анастасис – еще одно косвенное свидетельство древности этого образа и его происхождения в доиконоборческую эпоху: такая сложная иконография, как Анастасис, не могла быть создана ни в эпоху иконоборчества, ни сразу после нее.

Это кресты из Плиски (4,2 x 3,2 см), из Викописано (10,9 x 6,5), из монастыря св. Екатерины на Синае (12,7 x 7,7). Несмотря на разный размер и материал (золотой крест из Плиски, серебряный с чернью крест из Викописано, инкрустирован золотом и оловом; Синайский крест из олова, инкрустирован золотом и серебром), они имеют общие черты и детали изображений. Крест из Плиски исследователи относят к константинопольской школе; крест из Викописано признан произведением сиро-палестинского искусства. Вполне естественно заключение, что «такая разномасштабность этих произведений свидетельствует о серийности этих энколпионов» [Там же]. Общая схема Анастасис повторяет схему с реликвария Фиески-Моргана. Странно было бы предполагать, что новая, неизвестная прежде иконография будет воспроизводиться наряду с другими праздничными образами, известными достаточно давно. Она должна быть уже привычной, если не традиционной, чтобы вместе с ними оказаться на священном предмете. Даже относительно ампул Монцы устойчиво мнение, что они воспроизводят композицию не сохранившихся до нашего времени, но известных прежде памятников; тем более уместно аналогичное предположение высказать относительно украшения такого почитаемого предмета, как напрестольный крест. Об этом свидетельствует и то, что все три креста, созданные в разных частях

империи, совпадают между собой по композиции, чему может быть лишь одно объяснение – наличие к этому времени общеизвестной иконографии.

В *литературных памятниках* обращает на себя внимание довольно устойчивая тема поверженных врат – она доминирующая в православном богослужении и гомилиях св. отцов до VIII в. [Иларион, митр., 2009]. Как и образ чудовищной пасти для обозначения ада, она имеет истоки в Ветхом Завете, однако распространение именно этой темы, в отличие от других метафор ада, и ее частотность дают возможность предполагать, что она могла поддерживаться определенным изображением.

А. Грабар пишет: «Не забудем, наконец, цитируемый ниже текст Ефрема Сирина (ум. в 378 г.): его описание Сошествия во ад кажется внушенным неким произведением искусства» [Грабар, 2000: 252]. Имеется в виду, правда, не описание Сошествия, а образа Анастасис, который Ефрем Сирин (+ 373 г.) называет прообразом Второго Пришествия: слова «этим святым оружием (крестом) Христос терзает чрево ада»; «Тот, кто разбудил мертвых, разбил гробы и так показал нам образец этого великого дня» (Страшного Суда. – С. И.) [Там же: 252–253].

Все вышесказанное дает возможность заключить, что возникновение иконографии Воскресения можно отнести к довольно раннему времени, IV–VI вв. Мнения о поздней датировке основываются либо на гипотезах, отношении которых к иконографии Воскресения весьма спорно, либо же на той атрибуции памятников, которая в последние десятилетия была пересмотрена. То, что в VIII–IX вв., в период иконоборчества, эта иконография уже довольно хорошо известна, поддерживает такую временную атрибуцию. Наконец, памятник, который репрезентирует образ Воскресения и относится ко времени до VI в., является подтверждением древности датировки.

3. Анастасис и эпоха иконоборчества

При описании ранних памятников Анастасис каждый раз необходимо уточнение «из дошедших до нас». Следует учитывать, что время появления Анастасис отделено от нас эпохой иконоборчества.

Характеризуя константинопольское общество перед VII Вселенским собором (787 г.), А. В. Карташев пишет: «Он (правлящий класс, византийская элита. – С. И.) состоял из поколения, выросшего в атмосфере иконоборчества. Уже 50 лет протекло от начала этого византийского “либерализма” (т. е. иконоборческого учения, в противовес “консервативному” иконопочитанию. – С. И.). Старое поколение сошло со сцены. Войско, чиновники, даже епископат были воспитаны в понятиях этого либерализма и в приверженности к нему» [Карташев, 2008: 580]. На VII Вселенском соборе епископы объясняли свое иконоборчество «привычкой и создавшимся новым воспитанием: оно укоренилось давно, и они из школы вынесли его» (ответ епископа Льва Родосского, цит. по: [Карташев, 2008: 585]). Епископ Ипатий Никейский на вопрос, можно ли сказать, что его вовлекли в ересь насилием, отверг это: «Ведь мы же родились, выросли и все время вращались в этой ереси».

Подобное отношение было свойственно и другим сословиям; наиболее крайние иконоборческие настроения были характерны для армии. Более чем через тридцать лет, во второй период иконоборчества, император Михаил, бывший военный сановник, признался, что он, «как солдат, всю жизнь не поклонялся ни одной иконе» [Там же: 611]. Преп. Феодор Студит так описывает обстановку начала IX в.: «Доносчики и записчики наняты императором для разведки: не говорит ли кто чего неудобного кесарю, <...> или не имеет ли какой-нибудь книги, содержащей сказание об иконах, или самой иконы <...>. И если будет обличен в этом, тотчас схватывается,

бичуется, изгоняется, так что и господа преклоняются перед рабами по страху доноса» [Там же: 608]. Особенности подобной ситуации обычно не учитываются при анализе манускриптов той эпохи¹.

Трудно предположить, что в такой исторической ситуации возможно создание новой иконографии, причем такой сложной, как Анастасис. «Лишь на пятом заседании *по предложению римских легатов* постановлено было *на следующий раз* принести икону и поклониться ей. Настолько отвыкли от употребления икон» (выделено нами. – С. И.) [Там же: 583]. То есть из восьми заседаний церковного собора, посвященного восстановлению иконопочитания, пять заседаний прошло без икон, без молитвы перед иконой и без поклонения иконам.

Поэтому в дополнение приведем еще один аргумент, противоречащий датировке А. Картсонис и ее концепции возникновения образа. Уже с первых десятилетий VIII в. начинается противодействие иконопочитанию. В 730 г. иконоборчество вступает в свою активную фазу. Отсчитывая время с создания «Путеводителя» Анастасия Синаита, для создания образа Анастасис Картсонис оставляет короткий промежуток времени: конец VII – начало VIII в., причем сразу во всем разнообразии композиционных вариантов, с их усложненными смыслами и значениями. Формирование канона изображенных лиц говорит о сложном богословском комментарии, сопутствующем развитию этого образа. Представляется маловероятным, чтобы такая сложная иконография могла развиваться так спонтанно.

¹ Ср.: «Общее снижение художественной активности в Византии в эпоху иконоборчества (726–843) не способствовало созданию иллюстрированных рукописей. Неизвестно, был ли наложен запрет на украшение рукописей священными образами» [Православная энциклопедия. Т. 8. «Византийская литература»].

Эти соображения заставляют нас, с одной стороны, внимательнее отнестись к письменным свидетельствам о наличии иконографии Анастасис до VIII в., с другой – пристальнее взглянуть в идеологию иконоборцев.

Хотя учение иконоборцев² не раз становилось объектом исследования, лишь в работах недавнего времени было обращено специальное внимание на кардинально важный аспект этого учения – трактовку невидимости и поэтому неизобразимости воскресшего тела Христа [Баранов, 2002], т. е. убеждения иконоборцев, что Христа невозможно изобразить именно после Его Воскресения.

«Оружием в этой борьбе были не только чернила и пергамент, но и краски и доски икон, ведь если Христос не может изображаться как все люди, Его Воплощение – прозрачно, а Спасение – тщетно»³ [Баранов, 2002: 42].

Основные положения учения иконоборцев воссоздаются В. А. Барановым на основе аргументации, приведенной в произведениях, написанных в защиту икон, и сохранившихся отрывках из богословских произведений иконоборцев. Самое важное из этих произведений – «Определение» иконоборческого Собора в Иерии (754 г.), его фрагменты зачитывались и опровергались на шестом заседании Седьмого Вселенского собора в Никее (787 г.), благодаря этому они и дошли до нас. Во фрагментах

² Учение иконоборцев опровергнуто в творениях святых отцов и осуждено Церковью в постановлениях Седьмого Вселенского собора (Никея, 787 г.). См., например: [Карташев, 2008: 537–633; Болотов, 1994: IV, 506–579].

³ В изложении современного православного богослова эта проблема имеет и еще один аспект: «Тело Христово в Писании – это и тело, рожденное Марией, распятое Пилатом и воскресшее. Это и исполнение Чаши Тайной Вечери. А еще это – мы с вами, сама Церковь» [Кураев, 2009: 223].

используются цитаты из Евангелия, отражающие противопоставление состояния Христа до и после Его Воскресения: «Если же и знали Христа по плоти, то ныне уже не знаем» (2 Кор. 5: 16). В продолжение этой мысли указывались слова: «Верую ходим, а не зрением» (2 Кор. 5: 7). Об особой важности этих цитат для учения иконоборцев свидетельствует внесение их в «Определения» Собора в Иерии.

Иконоборцы утверждают, что после Воскресения тело Христа наделяется «бессмертием и нетлением» и это тело обладает новыми характеристиками: оно «тонкое», нематериальное, т. е. не видимое смертным людям – «боговидное», недоступное пониманию. Следовательно, любая попытка изобразить такое тело рассматривалась иконоборцами как кощунственная. Даже свидетельство о том, что ученики видели Христа после Воскресения, объяснялось ими как особое озарение видевших. На возражение православного, что все видимое, по необходимости, является описуемым, т. е. может быть изображено, иконоборец отвечает: «Апостолы видели Господа очищенными очами, нашими же очами невозможно смотреть <на Него>» (цит. по: [Баранов, 2002: 37]).

Для иконоборцев доказать неопишуемость и неизобразимость Христа после Воскресения представлялось кардинально важным. Если тело Христа получило после Воскресения новые характеристики, сделавшие его нематериальным и неопишуемым, то изображать его невозможно. В таком случае доводы иконопочитателей в оправдание материальных изображений стали бы напрасны, а сами изображения были бы низведены не только на уровень исторических картин, но даже на уровень антиисторичности, как воплощение личной фантазии художника о Воскрешенном. Икона как возможность богообщения была бы принципиально невозможна, поскольку любое изображение воспринималось как своего рода воспоминание. В таком случае изображение Христа стало бы неким недостойным подражанием, по-

скольку никакое материальное изображение не могло бы соответствовать в силу подразумеваемой неизобразимости новой материи. Был бы невозможен центральный образ христианства – икона Христа, поскольку невозможным признавалось изобразить «актуальное», т. е. Воскресшее, тело Христа.

Подобные представления были пагубны не только для понимания иконы, но и для трактовки личности в христианстве⁴ и подразумевали непреодолимую пропасть между состоянием человека и новым, недоступным человеческому зрению состоянием воскресшего Христа. Все это уничтожало учение об обожении и возможности преображения для человеческой души, выраженное в иконах, и в первую очередь в Анастасис.

Именно образ Анастасис последовательно используется в иллюстрациях полемически направленных иконофильских псалтирей, как и другие изображения воскресшего или воскресающего Христа в аллегорических миниатюрах (обращение пророка Давида к Христу). Победа иконопочитания означала признание, что новая плоть Христа после Воскресения описуема, несмотря на свои новые свойства, и, следовательно, возможно изображение воскресшего Христа.

Произведения VIII в., созданные до победы иконопочитателей (фрески Анастасис, созданные при папе Иоанне VII в 703 г.), уцелели лишь в западной части империи, избежавшей иконоборчества⁵. (О ко-

⁴ См., например: [Кураев, 2009: 297]; [Кураев, 2009: 216].

⁵ Подобная ситуация в отношении искусства Византии повторилась после разгрома Константинополя. См. констатацию в отношении монументальной росписи: «Эти идеи (исихазма. – С. И.) нашли яркое выражение в живописи, но, поскольку памятники Константинополя этого периода не сохранились, мы можем судить об этом явлении по живописи византийской провинции и прежде всего по фрескам Новгорода [Сарабьянов, Смирнова, 2002: 308].

лоннах из Константинополя мы уже говорили особенно – см. выше). Гонения именно на изображение Воскресения могли стать причиной того, что Анастасис дошел до нас в памятниках послеиконоборческого времени. Если в период иконоборчества нападки вызывало изображение Христа после Воскресения, то Анастасис оказался под особым запретом иконоборцев: такое отношение означало преследование и уничтожение в первую очередь всех икон, связанных с Воскресением. Это объясняет отсутствие образов Анастасис в ареале иконоборчества (при наличии памятников, возникших под византийским влиянием, в Западной части империи, избежавшей этой ереси) и заставляет внимательнее отнестись к свидетельствам о раннем происхождении образа.

4. Типология композиционных вариантов иконографии Воскресения

В русском искусствоведении не было предложено единой схемы типологии иконографии Воскресения. В нескольких работах поднимается вопрос о выделении устойчивых вариантов образа. А. Н. Овчинников намечает возможность классификации по конкретным элементам: цвету одежд Христа и Адама, цвету или форме мандорлы (сияния славы) и др. [Овчинников, 1976], [Овчинников, 1988]. Овчинников объединяет в одну группу пять псковских икон, единых по композиции и близких друг к другу по цветовому решению. В статье И. А. Шалиной [Шалина, 1994] продолжается исследование поднятой Овчинниковым темы и дается литургическая интерпретация особенностей этой группы. В. К. Лаурина рассматривает извод образа, представляющий изображение духовной брани, с олицетворением добродетелей в виде ангелов, поражающих демонов, которые обозначают противоположные им пороки [Лаурина, 1966: 166], – в этот извод объединяются иконы, при общности определенной темы, разные композиционно. Связанные с ними иконы Русского Севера рассмотрены Э. С. Смирновой [Смирнова, 2005].

В западноевропейском искусствоведении исследования образа Воскресения опираются на более общие схемы, связанные с особенностями его формального решения или же появлением в определенные исторические периоды. Типологии, предложенные в зарубежной науке, не проанализированы в русскоязычной литературе, поэтому сделаем их краткий обзор.

В настоящее время можно говорить о двух основных типологиях иконографии Анастасис. Одна из них, обобщающая классификацию, принятую в западноевропейской истории искусств в XIX–XX вв., изложена Анной Картсонис [Kartsonis, 1986]; другая

типология сравнительно недавно выдвинута Марком-Оливером Лорке [Loerke, 2003].

Типология А. Картсонис базируется на исследованиях, в которых обозначаются четыре основных композиционных варианта – «композиционных типа» иконографии. Они выделяются в зависимости от расположения Христа по отношению к Адаму; синтез этой классификационной схемы и унификация названий сделаны в обобщающем труде об иконе Анастасис [Kartsonis].

Три композиционных варианта были описаны в конце XIX в. Г. Милле в исследовании мозаик монастыря Успения Богородицы в Дафни [Millet]. В первых двух из них, при внешнем сходстве, разница в направлении движения Христа. В первом варианте мы видим, что Спаситель идет навстречу Адаму, чтобы поднять его из гроба; лик Христа обращен к прародителям¹. Во втором варианте показано движение Христа от Адама²: Спаситель уже поднял праотца и ведет его за собой. В третьем композиционном типе Христос представлен фронтально, Адам и Ева находятся теперь не рядом друг с другом, а по обе стороны от Спасителя.

Четвертый композиционный вариант появился хронологически позже, в начале XIV в.; Картсонис считает его комбинацией второго и третьего вариантов: Христос поднимает за руку не только Адама, но и Еву; оба симметрично фланкируют фигуру Христа.

Первый композиционный тип. Самые ранние из сохранившихся до наших дней репрезентаций Анастасиса представляют собой первый композици-

¹ Например, миниатюра Трапезундского евангелия, X в.; мозаика монастыря Дафни, XI в.

² Например, мозаика монастыря Хосиос Лукас, Фокида, XI в.; миниатюра псалтири Мелизенды, XII в.

онный тип. Эти памятники связаны с Римом: две фрески в церкви Санта Мария Антиква и мозаика христологического цикла оратория³ папы Иоанна VII, дошедшая до нас лишь в рисунке Джакомо Гримальди (мозаики были сняты в 1606 г.) [Niggli].

При одинаковом взаимоотношении образов – Христос идет по направлению к прародителям – в зависимости от того, с какой стороны от Христа находятся Адам и Ева, у этой композиции могут быть свои вариации. Была предпринята попытка связать их с географическим ареалом: по мнению Э. Лючези-Палли, их одновременное существование связано с особенностью репрезентаций восточной (сиро-палестинской) и западной части империи. По ее наблюдению, сцены, где Христос направляется влево от смотрящего (и, соответственно, Адам расположен слева), относятся к западному варианту; зеркальная композиция (Христос идет вправо от смотрящего, там же находится Адам) – к восточному, т. е. сиро-палестинскому. Памятники, проанализированные вслед за Лючези-Палли, показали неоднозначность ее вывода. В этих памятниках описанная закономерность расположения прародителей нарушается, – это, например, образ на мощевике Фиески-Моргана (Fieschi-Morgan reliquary); миниатюра лекционария из собрания Пьерпонта Моргана, наконец, две фрески римской церкви Сан-Клементе.

Второй композиционный тип. Иллюстрация к словам псалма 67: 2 в Хлудовской псалтири считается самым ранним из дошедших до нас восточных примеров второго композиционного типа Анастасис (см. ил. на с. 51). Хотя в целом образ почти не отличается от репрезентации в церкви Санта-Мария Антиква и Спаситель по-прежнему обращен лицом

³ Ораторий – небольшая молельная часовня, встроенная в основной план храма.



к Адаму, ступни Христа изображены так, будто Он движется от него. Этот же композиционный тип мы видим в Лекционарии Фоки (XI в.) в Евангелии из Британской библиотеки (XII в.).

В отношении первого и второго композиционного типа образа исследователи предполагают влияние римских триумфальных изображений⁴. В первом композиционном типе Христос встре-

чает Адама и привлекает его к Себе; крест находится между Адамом и Христом, так что Адам должен пройти перед крестом, чтобы подойти к Христу. Источником такой иконографии исследователи называют *sacramentum* – воинскую клятву верности императору, которую легионеры из новобранцев давали, проходя перед штандартом с императорским орлом.

Во втором композиционном типе этой иконографии Христос тянет Адама не к себе, а за собою. Крест, в первом композиционном варианте расположенный в центре, Христос теперь несет впереди, как военный штандарт. Истоки этой иконографии исследователи видят также в римских воинских реалиях: это отсылка к триумфальной процессии, в которой Христос – победоносный полководец. Акценты этого варианта композиции – уже свершившееся спасение Адама и призыв примкнуть к этой триумфальной процессии.

⁴ Литературу см.: [Kartsonis, 1986: 9].

Для этого композиционного варианта были предложены также иконологические соответствия. К. Вайцман проводит аналогию с античным рельефом, где изображен Геракл, выволакивающий Цербера из ада (Британский музей, II в.). Э. Шварц возражает ему [Schwartz, 1972–1973]. Она рассматривает происхождение данного композиционного варианта под воздействием нумизматического типа, связанного с пропагандой побед императора и переселением в новые земли. На монетах этого нумизматического типа изображается император, он тащит пленника за волосы либо за руку ведет его за собой. Однако отметим, что последний жест можно увидеть лишь на одном из приведенных ею семи примерах – монете Констанция II. На остальных монетах представлено нечто совершенно отличное от иконографии Анастасис. Действительно, император опирается на штандарт, и в контрапосте его фигуры можно усмотреть аналогию с образом Христа, держащего перед собою крест. Но фигура рядом с императором – именно пленник, согбенный и униженный, которого тащат за волосы – что весьма отличается от иконографии Анастасис, где Христос берет Адама за запястье.

Третий композиционный тип описан Марией Сотириу в 1930-х гг. Расположение фигур в этом варианте определено исследовательницей как «теологическое»: прародители, получив прощение и утерянное богообщение, созерцают Спасителя. В 1940-х гг. было высказано мнение, что этот композиционный тип с фронтальной фигурой Христа в центре создан под влиянием пасхального канона св. Иоанна Дамаскина и поэтому он назван «гимнологическим» (термин предложил Ксингопулос) [Kartsonis, 1986: 9]. В 1960-х гг. К. Вайцман определил его как «догматический». Наиболее древний сохранившийся пример этого варианта иконографии – миниатюра Хлудовской псалтири (к псалму 81: 8). Христос сто-



ит полностью фронтально в мандорле, Адам и Ева справа и слева от Христа будто парят в воздухе. Христос поднимает Адама левой рукой и правую протягивает Еве (см. ил.). Исходя из того, что эта композиция появляется в Хлудовской псалтири, Вайцман датирует ее появление второй половиной IX в., считая произведением Македонской династии. В дальнейшем памятники этого композиционного типа описа-

ны Мореем на материале икон и миниатюр [Morey: 1914], [Morey: 1929]. Композиция становится почти симметричной, что слегка нарушено движением Христа, поднимающего Адама. В целом образ статичен, без заметных признаков движения. А. Карстонис интерпретирует его как поклонение и воздаяние чести прародителям.

Четвертый композиционный тип выделен К. Вайцманом [Weitzmann, 1960] и Сирарпи Дер-Нерсисян [Der Nersessian, 1975], древнейшие сохранившиеся примеры указаны Хансом Бухт-



халем. Исследователями он рассматривается как комбинация второго и третьего композиционных вариантов. Наиболее ранний памятник этого типа датируется первой четвертью XIV в. – это фреска церкви Христа в Верии (см. ил.). В этом варианте иконографии Христос впервые держит за запястье не только Адама, но и Еву; прародители симметрично фланкируют Его. К этому же типу отно-

сится фреска Анастасис монастыря Спасителя (монастырь Хора) в Константинополе, созданная тогда же. В таком композиционном решении сказывается взаимодействие с иконографией Преображения, в которой также предельно важна тема обожения, явления Божественной ипостаси Христа. Подобное понимание образов и взаимодействие между ними могло возникнуть под влиянием учения Григория Паламы о Божественном свете. Но если на иконе Преображения апостолы не только не могут войти в этот свет, но и лицезреть его, то на иконе Воскресения Христос с силой тянет прародителей к Себе, в сияние славы.

Как мы видим, несмотря на то, что эта типология изначально базируется на композиционных особенностях и выделяется по формальным признакам, она оказывается семантически наполненной. Любой элемент иконы несет в себе дополнительные значения, и даже при незначительных изменениях происходит сдвиг основных акцентов. Каждый определенный вариант иконографии появляется в конкретный исторический момент и связан с дополнительными смыслами, важными для богословской мысли в это время. Хотя и существует несколько композиционных решений, не поддающихся классификации⁵, применение такого деления как раз и выделяет их в особую группу и обращает на них внимание исследователя.

Данная типология образа Анастасис, разработанная на материале византийского искусства, не включает древнерусские памятники как более поздние.

⁵ Например, миниатюры Афоно-Пантократорской и Феодоровской псалтири, где представлен хоровод фигур, следующих за Христом и держащих друг друга за запястья, как в древнегреческом хоре.

М.-О. Лорке предлагает описание по определенным типам не только византийских, но и древнерусских икон [Loerke]. Такое деление предложено в его диссертации, представляющей наиболее обширное исследование по данной теме в современной науке. Если труд А. Картсонис ограничен определенным периодом византийского искусства, в исследовании Лорке представлена первая и единственная комплексная репрезентация памятников как Византии, так и Западной Европы и России, связанных с темой Сошествия во ад (образ Воскресения, по всеобщей традиции, свойственной нашему времени, относится автором к этой же теме).

Для иконографии Анастасис М.-О. Лорке предлагает типологию, в которой релевантными оказываются не композиционные особенности, т. е. не формальные признаки, но место и время создания произведения. Поэтому для образов, хотя и композиционно близких между собой, но принадлежащих разному времени, вводятся различные терминологические обозначения. Различная терминология используется для именования западных (европейских) и восточных (византийских и древнерусских) памятников. Подобное дробное деление можно было бы принять, если бы автор различал образ Воскресения и Сошествия во ад, однако при дробной типологии все рассматриваемые памятники считаются им образом Сошествия.

Для периода Средних веков вводятся термины «восточный тип катабасис» (от греч. «сошествие». – С. И.) и «западный тип *descensus*» – «*Descensus*typus» (от лат. «сошествие». – С. И.). Уточняется, что «тип “катабасис” и в последующем изложении будет относиться к византийским вариантам. Название “*katabasis*” используется вслед за Г. Шиллер. Хотя Вайцман называет этот вариант “нарративный тип”, такое деление удобно в исследованиях, сосредоточенных лишь на восточной иконографии»

[Ibidem: 28]. Он выделяет также «западный тип ascensus», возникший после разделения церквей (1054 г.), а в восточном христианстве – «расширенный тип катабасис», «анабасис», «тип епифании» и «паронимический» («parontypus») [Ibidem: 389, 406, 412]. Собственно в русском искусстве им выделены следующие типы этого образа: сошествие, восшествие, присутствие, нарративный, богоявление [Ibidem: 437, 444, 447, 451, 460].

Если соотносить термины, введенные для древнерусских памятников, с терминами, введенными для Европы и Византии, выясняется, что некоторые из них дублируют друг друга. «Сошествие» является синонимом для типа «катабасис» и «descensus» [Ibidem: 437], «восшествие» соответствует «анабасис» и «ascensus» [Ibidem: 444, Anmerkung 328]⁶. Тип «присутствие» соотносится с греческим «parontypus» [Ibidem: 447].

«Нарративный тип» [Ibidem: 451] обозначает сложный образ, представляющий иконографию, возникшую в России в XVII в., – она не является новой композиционной разновидностью внутри собственно образа «Воскресение». Одновременно здесь также происходит дублирование терминов, поскольку «нарративным» вариантом образа К. Вайцман называл тип, который А. Картсонис выделила затем как третий композиционный вариант.

К типу «Богоявление» М.-О. Лорке относит лишь один памятник [Ibidem: 460] – акварельный набросок (не был воплощен в монументальной форме) Александра Иванова для храма Христа Спасителя в Москве (хранится в ГТГ).

Эта классификация является скорее исторической; здесь место и время создания образа более

⁶ «Wosschestwietypus ist das kirchenslavische Pendant zum Aufstiegs- bzw. Ascensus bzw. Anabasistypus» [Loerke: 444].

важны, чем композиционные особенности; происходит дублирование терминов (греческих, латинских и русских) для образов с одинаковой композицией. Также используются термины, на предыдущих этапах исследования иконы имевшие иное значение, что в целом только усложняет понимание иконографии. В греческой и русской терминологии к иконе Воскресения отнесен термин «богоявление», связанный в православии с другим праздником – Крещением. Не учитывается несоответствие таких понятий, как «анастасис» и «катабасис» (по смыслу – антонимы, обозначающие движение вверх или вниз); «восшествие» и «сошествие». При столь подробной классификации сюжет образа «Анастасис» включается во временной промежуток «от крестной смерти до Воскресения Христа» [Ibidem: 8], т. е. рассматривается как вариант образа «Сошествие во ад» (Descensus)⁷.

Данная типология не может считаться удовлетворительной. Хотя декларируется исторический принцип, деление произведено исключительно субъективно, по впечатлению исследователя о преобладающем направлении движения на иконе (причем оно обозначается исследователем то вверх, то вниз, без каких-либо четких признаков такого разделения). Кроме того, это деление сделано без учета тех композиционных вариантов, которые уже были выделены в науке и в которых учеными признаны различия на уровне генезиса и семантических коннотаций. Нужно отметить неточность использованной терминологии: нет достаточных композиционных свидетельств, что хоть один из образов Анастасис можно считать «сошествием»; термин «богоявление» относится к образу другого праздника (Крещения); как уже указывалось, «нарративный» тип выделя-

⁷ О принципиальных отличиях образов Воскресения и Сошествия во ад мы будем говорить далее.

ется К. Вейцманом в отношении совершенно иного типа образа, что приводит к многозначности и удвоению терминов. Кроме того, эта типология оказывается достаточно громоздкой и дробной, что еще более затрудняет ее использование. Ее дробность исключает общие выводы, связывающие разные исторические периоды: образ рассматривается как последовательность вариантов, между которыми не устанавливается генетическая или смысловая связь.

В сравнении с ней типология А. Картсонис имеет ряд неоспоримых преимуществ: не только логичность и ясность деления на композиционные варианты, но и удобство работы с нею; в целом эта классификация позволяет вести широкие исторические наблюдения над изменениями иконографии образа Воскресения – как в истории византийского, так и русского искусства.

Принимая в целом деление на композиционные типы А. Карстонис, отметим принципиально важное для ее понимания условие. Изобразительные варианты не исключают друг друга и могут сосуществовать в рамках одной узкой традиции. Например, три византийские мозаики, возникшие друг за другом в течение XI в. – в Осиос Лукас, Неа Мони и Дафни, не только относятся к разным композиционным типам, но ни разу не повторяют даже общую схему композиции. Мозаика Осиос Лукас, по классификации Картсонис, относится к первому типу; две мозаики из Неа Мони и из Дафни – ко второму; при этом прародители находятся справа от Христа в Осиос Лукас и Неа Мони и слева – в Дафни. Хлудовская псалтирь репрезентирует все три типа композиции, причем два, как считают исследователи, впервые, т. е. эти миниатюры являются самыми ранними из дошедших до нас памятников. Это значит, что интерпретационные различия, связанные с определенным типом образа, могут появляться одновременно, в рамках одного манускрипта.

Некоторые памятники можно отнести к определенному композиционному типу лишь очень условно, как, например, иллюстрацию псалтири Барберини. Христос изображен фронтально, поэтому миниатюру относят к третьему типу. Однако Адам и Ева находятся фактически под Ним, к тому же держась за руки, что для другой исследовательницы дает почву для размышлений о народном танце, хороводе [Isar, 2003].

Для разных композиционных типов предполагаются разные источники: присяга перед крестом и триумфальное шествие императора. При таком подходе оказывается, что варианты одного образа возникали независимо друг от друга; представляется сомнительным, чтобы один и тот же образ в своих вариантах отражал совершенно различные обряды и ритуалы.

При заимствованиях традиции образа Анастасис, например в итальянских пасхальных свитках *Exultet* – миниатюрах «*Resurrectio Mortuorum*» (Воскресение мертвых) X–XIII вв.⁸, движение совершается по горизонтали (слева направо): Христос выходит из ада и выводит с собою праведников. Направление движения строго обозначено и, казалось бы, должно всегда использоваться второй тип (Христос идет от прародителей), однако здесь представлен и первый тип; в некоторых миниатюрах исследователь затрудняется определить, какой композиционный тип используется⁹. Можно констатировать, что при неизменности общей идеи определенный тип ком-

⁸ Подробнее свитки *Exultet* рассмотрены в части V.

⁹ В свитке Benevent (Рим) в сцене «*Resurrectio Mortuorum*»: «Христос изображен в развороте, среднем между *Descensus* и *Ascensus* typus (первый и второй композиционные варианты в терминологии Картсонис. – С. И.) перед адом, расположенным в левой стороне миниатюры» [Loerke, 2003: 77].

позиции никак не влиял на истолкование изображения.

Можно добавить, что нет свидетельства, что общий смысл иконы Анастасис воспринимался бы иначе в зависимости от того, какая композиция в нем использована. Несмотря на разные акценты, это одна икона Воскресения (хотя при излишнем внимании к композиционным типам есть опасность излишне жесткого деления внутри одной иконографии). Это принципиальное отличие от типологий других иконографий. Например, Богородичные иконы трактуются совершенно по-разному, но при разных композициях это именно разные иконы, например «Умиление» и «Одигитрия». Основой для их разделения является не то, с какой стороны от Богоматери находится Младенец¹⁰, а жест Богоматери по отношению к Нему. На иконе Анастасис этот жест неизменен.

Пристальное внимание к разграничению на композиционные варианты может привести к своеобразному разделению Анастасис на четыре образа. Как пример приведем описание: «Каждый вариант выражает аспект патристической мысли»; «Все четыре композиционных типа показывают различные аспекты Воскресения, поэтому все типы сохранились и до сих пор существуют. В первом спасение предлагается через крест, во втором спасение достигнуто и мы ведомы в небеса, в третьем достигнутое спасение ведет к поклонению и в четвертом – к обожению»; «В случае Анастасис различают четыре композиционных типа иконы. Каждый из них относится не к самому Воскресению, но к Сошествию во ад. Пятая икона, а именно «Жены мироносицы», относится к описанию Воскресения в Евангелии»

¹⁰ См. наблюдения на эту тему О. Демуса.

[Australian EJournal for Theology]. Мы не видим никаких оснований для такого кардинального разделения, еще более затрудняющего понимание образа и приносящего формальный момент.

Различия в композиции можно рассматривать как вехи в изменении иконографии, однако в данном случае нельзя говорить о «становлении» иконографии. Самый ранний вариант выражает ту же идею Воскресения и спасения, что и последующие, поэтому трудно видеть в разных композиционных типах собственно развитие как взаимное становление плана выражения и плана содержания. Здесь мы наблюдаем довольно широкую свободу иконописца в рамках канона, без ущерба для смысла образа.

5. Образ Воскресения в единстве храмовой декорации

Самые древние из дошедших до нас фресок Анастасис в церкви Санта Мария Антиква расположены над входами: рядом с западным, на стене перед атриумом, и внутри храма со стороны Палатинского дворца [Nordhagen, 1982: Tafel 1].

В обоих случаях Христос идет по направлению к прародителям, находящимся слева (первый композиционный тип по классификации А. Картсонис). На других древних образах (также первого композиционного варианта) Христос идет в противоположную сторону, вправо. Это Анастасис на крестах из Викописано и из Плиски, а также на триптихе из Мартвили¹.

Отличительной особенностью фресок Анастасис церкви Санта Мария Антиква является то, что они включены в композиционное единство, – это часть композиции, в которой слева располагается образ Богородицы. В одном случае рядом с Богородицей изображены апостолы, «представляя» Ей донаторов (ктиторов) храма (по атрибуции П. Нордхагена, [Ibidem: 347, 348]). Нордхаген приводит фрагмент «Рука Петра на плече донатора» [Ibidem: Tafel 6], чтобы показать протекционный жест, которым апостол представляет его Богородице. Над выходом к Палатинскому дворцу, рядом с Богородицей, изображен, по атрибуции Вильперта, которую П. Нордхаген всецело принимает, заказчик, Папа Иоанн VII. В связи этим Нордхаген высказывает идею, что эти фрески отражают ритуал дворцовых церемоний или же «портальную иконографию», использовавшуюся

¹ Здесь Анастасис является частью четырехчастной композиции; справа расположен образ Жены мироносицы у Гроба. Христос развернут вправо к этому образу и оказывается лицом к центру композиционного единства.

исключительно во дворцах», «которая утрачена для нас» [Ibidem: 347].

Однако «приближенные» вокруг Богородицы и Христа, гипотетически соотносящиеся с придворными вокруг императора и императрицы, не исчерпывают значение этих фресок. Представляется кардинально важным их взаимное расположение. В Анастасис, где главное действующее лицо – Христос, Он расположен справа, а композиция поклонения Богоматери – слева. Это отражает сохранившуюся до настоящего времени традицию расположения икон относительно Царских врат (справа от ворот образ Христа, слева – Богородицы). Можно предположить, что описанное расположение Христа и прародителей в композиции Анастасис связано не только с имперскими ритуалами и декорацией дворцов (которую подтвердить не представляется возможным), а с византийской храмовой топографией и традицией расположения образов относительно алтаря.

В отношении внутренней композиции Анастасис необходимо отметить, что в обоих случаях в церкви Санта Мария Антиква Христос обращен влево, к образу Богородицы, т. е. к центру данной композиции из двух образов, что создает общее единство этих фресок. Выбранный композиционный тип в таком случае определяется внешним для самого образа Анастасис фактором – его включенностью в более крупное композиционное единство.

Необходимы наблюдения о взаимосвязи внутренней композиции образов и их расположения в храмовой топографии² – лишь учитывая место образа

² Отто Демус обратил внимание на расположение мозаик в Осиос Лукас, подчиненное общей композиции с осевой симметрией по центру храма. Им было отмечено, что в северном рукаве трансепта Богородица держит Младенца на левой руке, а в южном – на правой.

в храме, можно обосновать расположение фигуры Христа. Тогда основным становится не композиционный тип образа, а его место в пространстве наоса.

Как уже было отмечено, мозаики Осиос Лукас, Неа Мони и Дафни ни разу полностью не повторяют композицию, и не только в отношении второстепенных фигур. Даже в одном композиционном типе праотцы могут быть слева или справа от Христа. При анализе расположения образа в пространстве храма выявляется следующая закономерность: Христос всегда обращен в сторону алтаря. В Осиос Лукас и Неа Мони праотцы справа, но в первой мозаике Христос идет от них (что дает второй вариант, по классификации Картсонис), а во второй мозаике – к ним (первый композиционный вариант). Это связано с тем, что в первом случае Анастасис находится в южной части нартекса и фигура Христа располагается в общей композиции так, что Христос идет в сторону алтаря. В Неа Мони мозаика с северной стороны, т. е. слева от центральной оси, но Христос опять обращен лицом к алтарю. Хотя в храме Успения в Дафни мозаика могла бы повторить схему Осиос Лукас, поскольку расположена также в южной части, справа; но здесь Адам и Ева слева, ближе к центру храма, и Христос, направляясь в сторону алтаря, оказывается обращен и к прародителям – что изменяет второй композиционный тип на первый.

Эта закономерность повторяется и в образе Анастасис собора Сан-Марко. Образ находится на северном своде арки, между центральным и западным куполами, и в нем остается неизменным путь к алтарю при изменении композиции³.

³ Под влиянием иконографии образа из Дафни его первый композиционный тип изменен на второй: хотя Христос все так же повернут лицом к прародителям, теперь Он идет не к ним, а от них, увлекая их за Собой.

Данное наблюдение справедливо для храмовой росписи Каппадокии. Изучая планы, сделанные М. Рестле, можно сопоставить композицию образа с программой всей росписи.

В капелле 6 в Гёреме (вторая половина X в.) [Restle, 1967. Bd. II. Tabel. VIII, 53] Анастасис изображен на левой стене⁴ от алтаря; Христос идет направо, т. е. в сторону алтаря (Адам и Ева расположены здесь же). В капелле 7 («Токали килисе») [Ibidem, Tabel. X, 95, 117] две фрески Анастасис; одна на своде нартекса, другая⁵ – на правом своде вимы. В обоих случаях Христос идет к алтарю; прародители расположены с этой же стороны, поэтому Христос идет и по направлению к ним (1 КТ). Но известны примеры иного расположения Адама и Евы, когда Христос, идущий к алтарю, увлекает их за Собой: в капелле XIX в. в Гёреме (1190–1200, «Эльмали килисе», «церковь с яблоками») фреска находится на стене слева от алтаря (в северном приделе). Фреска уничтожена в период иконоборчества и записана орнаментом с крестом, но судя по сохранившимся деталям Адам и Ева находятся слева от Христа, Который идет вправо (от прародителей⁶ к алтарю) [Ibidem, XVIII, 180].

В церкви св. Варвары (Соганли, «Тахтали килисе», 1006 или 1021 г.) [Restle, 1967. Bd. III. Tabel. XLVI, 433, 436, 440] Анастасис расположен на северной части центрального свода нефа, Христос склонен

⁴ Не во всех храмах Каппадокии соблюдена строгая ориентация на восток; в частности, в этой капелле вход с юго-запада, алтарь обращен на северо-восток.

⁵ От этой фрески сохранилась только верхняя часть, по которой можно восстановить взаимное расположение персонажей.

⁶ То есть, по типологии Картсонис, это другой, нежели рассмотренные выше, тип.

в сторону алтаря, Адам и Ева находятся справа от Него, спиной к алтарю; позади Христа – Давид и Соломон.

В «Карабас килисе» (Соганли) [Ibidem, XLVIII, 456, 460] Анастасис также находится на северном своде нефа, Христос идет в сторону алтаря. Включенный в последовательность «Снятие с Креста» – «Жены мироносицы» – «Воскресение», этот образ сохраняет описанные особенности композиции и в Верхней капелле («Карс килисе» в Ли Арабсун-Гюльсехир, 1212 г.) [Ibidem, LI, 471]. В «Пюренли секи килисе» (Ирхала) [Ibidem, LIV, 483, 487] Анастасис (северный склон нефа) составляет часть богословских сопоставлений Воскресения, входа в Иерусалим, бегства в Египет и Тайной вечери, но также ориентирован на алтарь, и Христос идет по направлению к нему. В росписи пещеры в Латмосе [Ibidem, LXXI, 547] Адам и Ева оказываются позади Христа и увлекаются Им к алтарю.

Исключение представляет единственный пример в капелле 23 в Гёреме («Каранлик килисе», «Темная церковь», ок. 1200–1210 гг.): Анастасис [Ibidem: XXII, 238] находится справа, и композиция образа сориентирована не на алтарь, а на Распятие, которое в росписи южной стены является смысловым центром. С другой стороны от Распятия расположен образ «Жены мироносицы у Гроба» [Restle, 1967: Bd I, 239]; сцены, относящиеся к Воскресению, фланкируют изображение смерти Спасителя. Обращает на себя внимание общность художественной композиции образов Анастасис и «Жены мироносицы» (поворот фигур Христа и ангела; соотношение слева групп Адама и Евы – и двух жен мироносиц; справа в одном случае Давид и Соломон, в другом – два стражника), что позволяет говорить о намеренном сопоставлении и объединении этой росписи в замкнутое смысловое целое.

Сориентирована на алтарь роспись церкви Богоматери Аракиотиссы в Лагудера на Кипре (1192 г.). Анастасис находится напротив Рождества, на северной стене; прародители изображены в западной ее части, так что Христос, идя по направлению к алтарю, оборачивается к ним.

В Боянской церкви около Софии (Болгария, 1259 г.) Анастасис расположен на западной стене, рядом с южной стеной, и движение также совершается в сторону алтаря.

В древних храмах выбор композиции определяется ориентацией на смысловой центр; это же справедливо и для древнерусских памятников. В храме св. Софии в Киеве Анастасис находится в северном рукаве креста, на северной стене трансепта, прародители оказываются за спиной Спасителя, и он оборачивается к ним, ведя их за собой. Ориентация на алтарь сохраняется в храмах, отражающих влияние Византии, например в церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде Великом (80-е гг. XIV в.) [Лифшиц, 1987: 508; табл. 269]; [Царевская, 2007].

Начиная с XV в. вариаций становится больше; Анастасис включается в отдельные композиционные соответствия внутри храма. Это особенно характерно для более поздних росписей. Например, в несохранившейся церкви Архангела Михаила в Сковородском монастыре (начало XV в.) Анастасис располагался на восточной стене [Лифшиц, 1987: 514–515; табл. 374]. Согласно реконструкции Л. И. Лифшица, Христос здесь изображен лицом к входу в диаконник⁷, спиной к царским вратам (но евангелисты Матфей и Лука, изображенные под Анастасис, обращены к Царским вратам; симметрично им, также лицом к Царским вратам, – еван-

⁷ Над входом в жертвенник, напротив Анастасис, – образы невинноубиенных князей Бориса и Глеба.

гелист Иоанн. Возможно, это связано с необычным расположением Анастасис – на восточной стене. Но и в таком случае явно влияние общей топографии храмового пространства и участие Анастасис в общей храмовой композиции.

Также на восточной стене, в конхе апсиды, Анастасис изображен в церкви монастыря Хора (середина XIV в.). Это знаменитая фреска, на которой Адам и Ева изображены по обе стороны Спасителя⁸: именно здесь, над алтарем, преобладает вертикальное движение.

Можно сделать вывод, что доминирующим для византийского художника являлась ориентация образа на алтарь, а не замкнутая композиция отдельно взятой мозаики или фрески. Анализ взаимосвязи композиции Анастасис и его места в пространстве наоса позволяет заключить, что при различном расположении Христа и Адама относительно друг друга кардинально важным становится движение в сторону алтаря. Независимо от расположения Адама и Евы в росписях и мозаиках древних храмов Христос обращен к смысловому центру храма. Смотря по тому, с какой стороны изображены прародители, они оказываются перед Спасителем либо позади него и идут вслед за Ним (первый и второй композиционный тип, по классификации Картсонис). Соответственно, композиционные типы связаны прежде всего с соблюдением целостного единства храмовой росписи.

Примеры включения Анастасис в христологический цикл на авориях. В расположении образов в византийской храмовой декорации хронологический принцип имеет не столь важное значение, как, например, в базиликальных храмах Западной

⁸ Третий композиционный вариант в терминологии Картсонис.

Европы. В крестово-купольной системе наиболее значим прием антитезы, построенной как на противопоставлении, так и на внутреннем сходстве образов. Изучение расположения Анастасис в храмовом пространстве позволяет проследить многочисленные связи между этим образом и образами других праздников – Крещения, Преображения, Сретения. Одновременно важно проанализировать включение этой иконографии в контексте последовательных репрезентаций события церковного года – Страстной седмицы и Пасхи. Приведем некоторые примеры последовательностей, где Анастасис не просто оказывается в ряду праздников, а находится в тесном смысловом взаимодействии, которое не оставляет сомнения в его понимании как праздничного образа. Из наиболее древних сохранившихся примеров включения Анастасис в христологический цикл рассмотрим его расположение на византийских рельефах на слоновой кости – авориях, относящихся к X–XI вв.

На *окладе Евангелия* (Мюнхен, Баварская национальная библиотека) последовательно представлены сцены: Благовещение, Целование Елисаветы, Рождество, Сретение, Крещение и Анастасис. Как мы видим, Анастасис замыкает всю евангельскую историю. Если понимать Анастасис как Сошествие, пришлось бы утверждать, что весь цикл завершается не Воскресением, а обрывается на моменте смерти Христа.

Диптих из слоновой кости (Милан, сокровищница собора) разделен на четыре регистра; последовательность сюжетов представлена не хронологически и подчиняется общему композиционному замыслу: сцены левой части диптиха корреспондируют со сценами правой его части. Благовещение и целование Елисаветы композиционно связаны с Распятием, Рождество с лежащим в яслях Младенцем – со сценой благовестия женам мироносицам, где

ангел указывает на пустое погребальное ложе. Крещение соотносится с Анастасис. В нижнем регистре доминирует мотив обретения: Сретение находится напротив сцены «Хайрете». Анастасис оказывается в двойном сопоставлении: между сценами, означающими Воскресение (жены-мироносицы у пустого гроба и «Хайрете»), – и напротив Крещения. В первом сопоставлении образ однозначно включается в изложение темы Воскресения; во втором случае акцентируется смысл крещения как воскресения к новой жизни во Христе⁹, т. е. несомненно праздничное значение образа.

На *диптихе из Эрмитажа* (№ 613) представлены двенадцать сцен. Здесь иная последовательность, актуализирующая хронологическую связь событий: Анастасис располагается в одном ряду с Уверением Фомы, Вознесением и Сошествием св. Духа (надписанном Η Πενήκοστή, Пятидесятница). Это праздничный ряд, начинающийся Воскресением и продолжающийся радостными событиями – вплоть до исполнения обетования о ниспослании св. Духа.

На *авории мастера Раймундуса из Эрмитажа* (зал 259, № 2) в верхнем регистре Снятие со креста и Жены мироносицы, внизу – Анастасис (Испания, мастер Раймундус, ок. 1100. Из собрания А. П. Базилевского). Верхний регистр разделен, образ занимает вдвое меньшее пространство; показано, как скорбь сменяется радостью в благовестии ангела, после чего уже расположен Анастасис – праздничный образ, свидетельствующий о Воскресении.

⁹ Понимание крещения как воскресения души и начала новой жизни характерно для памятников этого времени: на диптихе из Эрмитажа (№ 625) Крещение соотносится с Воскрешением Лазаря.

6. Образ Воскресения в византийских манускриптах IX–XIV веков

«Взглянем же на Воскресение, радость мира, как Христос попирает ад ногами и поднимает Адама!»

Это радостное восклицание из сочинения «Против Константина Кабаллина» (PG, 95. 316) – императора-иконоборца – призывает нас взглянуть на образ, отразивший православное учение о главном событии христианства. «Если бы к тебе пришел язычник и попросил: “Покажи мне твою веру, чтоб и я веровал”, – что ты покажешь ему? Покажешь ли видимые предметы, чтоб повести его далее к невидимым, чтоб он их понял? <...> Ты ведешь его в церковь и показываешь ее украшение и иконы. Неверующий видит их и спрашивает: “Кто этот Распятый? Кто этот Воскресающий, наступающий на голову чудовища?” <...> – “Этот Воскресший (ανιστάνεως) – тот, Который через свою смерть павшего праотца Адама с Собой пробудил, это тот, Который попирает ад, содержащий Адама с древних времен в цепях и оковах”» (PG 95. 325).

В описании образа можно узнать Анастасис – при этом «язычник» определяет Христа в категориях настоящего времени, как «воскресающего», а наставляющий его говорит о Воскресении как о свершившемся факте. Приведем также строфу из поэмы епископа Иоанна Евхаитского, жившего в XI в. (Ямбы. PG, 120):

Встречайте собственного родоначальника,
Адам, Давид и мудрый Соломон,
Изображенного живым на этом образе
(Οὓς η γράφη σοι ζώντας ὡς δεικνύει),
О, отцы Давшего Воскресение.

В этих четырех строках выражено содержание нескольких предыдущих глав – об образе Адама, царей Давида и Соломона, об их роли в иконографии Анастасис как «отцов своего родоначальника»,

т. е. прародителей Господа по человеческому естеству. Но самое главное, здесь говорится о том, что Христос на этом образе изображен живым, уже Воскресшим и давшим Воскресение.

Существует мнение, что в этом описании епископ Иоанн обращается к мозаике в монастыре Луки Стириота в Фокиде (Осиос Лукас, начало XI в.). При анализе иконографии кардинально важна не интерпретация, выдвинутая искусствоведами в XIX–XX вв., а то, как создатели иконографии – византийцы – понимали ее. Необходимо учитывать многие свидетельства ее праздничности – от самой схемы до расположения в общей системе декорации храма. Как мы видим, нам также даны подтверждения в описаниях.

Смысл образа раскрывается и во взаимодействии с тем словесным окружением, в которое он помещается в рукописях: само расположение миниатюр является ключом к их пониманию.

В византийских манускриптах IX–XIV вв. Анастасис мы видим, во-первых, в миниатюрах Евангелий и сборников проповедей. Чаще всего это красочные миниатюры, расположенные над началом текста, к которому они относятся. Во-вторых, Воскресение появляется в иллюстрациях на полях псалтирей, образующих особую группу древних рукописей, где рисунки, расположенные на полях рядом с текстом, являются своего рода комментариями к псалмам – схолиями, выраженными в красках. Рассмотрим место образа в древних манускриптах и те стихи, которые соотносятся с ним.

Расположение чтений в древних богослужебных Евангелиях не от Благовещения (хронологическое), а от Пасхи: служебное Евангелие-апракос, содержащее чтения по порядку их литургического использования, открывает первая глава Евангелия от Иоанна, которая читается во время пасхальной литургии. То, что миниатюра Анастасис располагается в ма-

нускрипте в связи с евангельским с чтением Пасхи, К. Вайцман отмечает как закономерность и норму [Weitzmann, 1971: 289, 290].

Зачастую Анастасис расположен так, что становится ясна его несомненная связь с первой главой Евангелия от Иоанна, а не отнесение ко всей рукописи в целом. Приведем в пример знаменитый лек-



ционарий XI в., хранящийся в собрании Пьерпонта Моргана в Нью-Йорке. В миниатюре над началом первой главы: «Вначале было Слово...» рядом изображены Анастасис, где воскресший Христос спасает прародителей, а поверженный и побежденный ад лежит под Его ногами и образ святого Иоанна, получающего Откровение от Бога (Ms. M. 639. F. 1) (см. ил.). Другой не менее красноречивый пример – миниатюра Трапезундского Евангелия (сер. X в., РНБ, Санкт-Петербург). Образ Воскресения и образ св. Иоанна изображены на разных сторонах одного и того же листа, открывающего этот кодекс; Воскресение оказывается на фронтисписе первой главы Евангелия от Иоанна. Непосредственно над текстом этой главы располагается миниатюра с этим же сюжетом в Евангелии-апракос из монастыря Дионисиат (Афон) (см. ил.); примеры можно продолжить.



Нужно помнить, что образ не является иллюстрацией к

данному тексту. Такое расположение объясняется исключительно закономерностью изображения Воскресения над евангельским чтением пасхальной литургии.

Кроме Евангелий этот образ украшает, например, знаменитый сборник слов Григория Назианзина из Парижской национальной библиотеки (Gr. 550, F. 5r) – находясь над текстом его Пасхальной гомилии.



Анастасис открывает рукопись слов св. Григория, хранящаяся на Афоне (монастырь Дионисиат, Dionisiou 61) (см. ил.), и также соотносится со Словом на Пасху. Такое расположение еще раз свидетельствует о пасхальном, праздничном значении Анастасис – как образа Воскресения.

Мы знаем и другой тип репрезентации Анастасис: этот образ можно встретить в качестве изъяснения пророчеств в псалтирях – миниатюрах, расположенных на полях, рядом с текстом. Из созданных в Византии маргинальных псалтирей IX–XIV вв. до наших дней сохранилось не более девяти¹. Нами были рассмотрены восемь рукописей; в одной из них, самой поздней по времени создания – Балтиморской псалтири (начало XIV в.), образ Анастасис обнаружен не был.

Рассмотрим соотношение лексического ряда и образа Воскресения в псалтирях: Хлудовской (IX в.), Афоно-Пантократорской (IX в.), псалтири из

¹ В Православной энциклопедии указаны восемь рукописей: [Православная энциклопедия, V: 110–120].

Парижской национальной библиотеки (Gr. 20, X в.), псалтири Барберини (XI в.), Бристольской (первая половина XI в.), псалтири Феодора (середина XI в.), Гамильтонской (XIII–XIV вв.).

Образ Анастасис соотносится с очень ограниченным числом псалмов, а именно:

1) Пс. 67: 2. «Да вокреснет Бог и расточатся врази Его, и да бежат от лица Его ненавидящие Его...» – псалтирь Барберини (F. 105 v), Бристольская псалтирь (F. 104r), Гамильтонская псалтирь (F. 131r), псалтирь Феодора (F. 82r), Хлудовская псалтирь (F. 61v);

2) Пс. 67: 7. «Бог одиноких вводит в дом, освобождает узников от оков; а непокорные остаются в знойной пустыне» – Афоно-Пантократорская псалтирь (F. 83 r), псалтирь Барберини (F. 105r), Бристольская псалтирь (F. 104 v), Гамильтонская псалтирь (F. 132 v), псалтирь Феодора (F. 83r), Хлудовская псалтирь (F. 63v);

3) Пс. 81: 8. «Восстань, Боже, суди землю» – псалтирь Барберини (F. 137r), Гамильтонская псалтирь (F. 158v), Хлудовская псалтирь (F. 82 r); 4) Пс. 106: 13-16. «Но воззвали к Господу в скорби своей, и Он спас их от бедствий их; вывел их из тьмы и тени смертной и расторгнул узы их. Да славят Господа за милость Его и за чудные дела Его для сынов человеческих! Ибо Он сокрушил врата медные, и верей железные сломил» – псалтирь Барберини (F. 181 v), псалтири Gr. 20 (F. 19 r), Псалтирь Феодора (F. 146 r).

Как мы видим, Анастасис располагается рядом со стихами о Воскресении и избавлении, о Втором пришествии и возвращении домой, метафорически обозначающем обретение рая.

Не ставя перед собой целью подробного исследования поэтики указанных псалмов, приведем те особенности, которые упомянуты в их толковании [Лопухин, 1904]. Как видим, наиболее часто с миниатюрой Воскресения соотносится псалом 67 – «месси-

анский». Он «написан после какого-либо поражения сильных врагов»; в нем описано торжественное шествие, в котором принял участие весь народ, «воспевание Бога <...> и изображение ликования евреев по поводу какой-то победы» [Лопухин, 1904: Толкование к псалму 67]. Именно этот псалом не только проиллюстрирован во всех рукописях, но в некоторых из них к нему относятся два образа Воскресения, данных в разной композиции. Они располагаются на разных оборотах листа, соотносясь с начальными словами самого псалма и его седьмым стихом.

Другой псалом, с которым оказывается связан образ Анастасис, – 81. Основная его тема – суд, даже над судьями народа. Вполне закономерно поэтому, что стихи его соотносятся с Судным днем и Вторым пришествием. Связь этого псалма с образом Анастасис (и понимание образа Анастасис в контексте всеобщего воскресения и Страшного Суда) в древнем искусстве была шире иллюстраций рукописей. Из памятников монументального искусства можно вспомнить, например, надписание стиха как раз из этого псалма на фреске Анастасис в Каппадокии, Гереме (X в.) [Restle, 1967, Bd. 2: Abb. 119], расположение мозаики Анастасис над образом Страшного Суда в церкви Санта Мария Ассунта в Торчелло (Венеция), расположение фрески Анастасис в церкви монастыря Спасителя в Константинополе.

Третий псалом, с которым соотносится образ Воскресения в маргинальных псалтирях, – 106 «представляет благодарственную песнь Господу <...> Можно заключить, что псалом написан по возвращении из плена вавилонского» [Лопухин, 1904: Толкование к псалму 106]. Как мы видим, все псалмы, к которым относится образ Анастасис, связаны с победой, избавлением от плена и освобождением.

Все миниатюры дают основание видеть на них именно образ Воскресения: они изображают спасение человечества в лице Адама (Христос поднимает

прародителя) и победу над смертью, что символически показано поправлением ада². При единой смысловой наполненности они представляют разные композиционные типы этого образа; в некоторых из них можно увидеть совершенно уникальные и больше нигде – ни в монументальной живописи, во фресках, ни на иконах – не появляющиеся – особенности. Приведем описание миниатюр.

1) В иллюстрации к псалму 67: 2 в Хлудовской псалтири (IX в.) показано бегство испуганных бесов; Христос во *славе* ведет за собой ликующих прародителей³. Самим поворотом фигуры Христа (Его ступни расположены так, будто он идет от людей, а торс обращен к ним) подчеркнута легкость, с которой Он поднимает падшего Адама: вытянутой рукой Христос держит праотца за запястье. Надпись, расположенная над этой миниатюрой, гласит: «Христос, воскрешающий Адама из ада». В псалтири Феодора (XI в.) (см. ил.) миниатюра решена более лаконично;



² Единственная из семнадцати миниатюр – иллюстрация к псалму 67 в Гамильтонской псалтири – представляет только мотив покаяния: Христос стоит на спине поверженного сатаны. Эта псалтирь более поздняя; в данном случае уместно предположить авторскую вариацию относительно протографа.

³ Иллюстрации памятника см.: [Щепкина, 1977].

демон (сатана или персонификация ада) нарисован вниз головой, как и в Хлудовской псалтири.

2) Стих 7 псалма 67 проиллюстрирован фактически во всех упоминаемых псалтирях. В Хлудовской псалтири Ева изображена наиболее экспрессивно: она вслед за Адамом воздевает руку к Христу. В Афоно-Пантократорской псалтири композиция отличается лишь тем, что прародители изображены с другой стороны от Спасителя [Покровский, 2001: 490].

В Бристольской псалтири (Британская библиотека) миниатюра, относящаяся к псалму 67, расположена внизу листа, поэтому она соотносится не с определенным стихом, а со всем текстом псалма. Христос, от Которого разбегаются – по слову псалма, «расточаются» – демоны, попирает сатану, вонзая в него крест, и победно ведет за Собой прародителей. Христос показан почти фронтально, Его лицо обращено к идущим за ним людям; рядом с Адамом и Евой видны еще две фигуры. При всей лаконичности, образ монументально величествен (см. ил.). В псалтири Гамильтон (Берлинский музей) миниатюра Анастасис также относится ко всему псалму.



3) Псалом 81 в Хлудовской псалтири проиллюстрирован наиболее торжественно, что выражается и в композиции, и в мощных цветовых акцентах. Иллюстрируя стих «Восстань, Боже, суди землю», художник изображает Христа, как на мозаиках алтарных абсид древних базилик Рима, связанных с темой Второго пришествия и Суда. Адам и Ева на-

ходятся по обе стороны от Христа, праотец показан «в возрасте Христовом» – молодым мужчиной с темными волосами и короткой бородой; он одет в бледно-синий хитон, на котором энергичными белыми мазками обозначены складки. Ева напротив него облачена в киноварный мафорий и синий хитон. Христос в пурпурном плаще поверх красного хитона изображен фронтально; Он победно поднимает вверх десницу Адама. Это тот композиционный тип образа Анастасис, который появится в иконописи и монументальном искусстве несколько позже, в связи с темой Страшного суда и Второго пришествия.

4) Стихи псалма 106 в псалтири Барберини (Ватиканская библиотека) сопровождаются необыкновенно радостным «хороводом»⁴, закручивающимся между разломанными адскими воротами внизу и Христом-победителем над ними. Христос здесь неподвижен (что нехарактерно для образа Анастасис), зато Адам, Ева и Авель изображены в неожиданных ракурсах, как будто в вихре танца над разбитыми запорами и разбросанными ключами от ада. В псалтири Феодора (см. ил. на с. 80) эта миниатюра ско-

⁴ Об этой миниатюре размышляет Николетта Изар (Копенгаген) в статье «Танец Адама: реконструкция византийского хороса» (*Isar N. The Dance of Adam: Reconstructing the Byzantine Coros // Byzantinoslavica. T. LXI, 2003*). Принимая мнение о ликовании Адама как в очередной раз подтверждающее праздничное значение иконы, укажем на два момента в отношении хороса. Во-первых, такая цепочка, когда Христос держит за запястье Адама, Адам – Еву, а Ева – Авеля, появляется лишь в двух рассмотренных здесь миниатюрах, на всех других образах Анастасис «захват запястья» определяет взаимоотношения исключительно двух изображенных: только Христа и Адама. Во-вторых, икона, изображая радость и ликование Адама, в своем значении никак не ограничивается этим аспектом, и на многих других образах положение Адама не напоминает фигуру танца.



пирована довольно точно, изменен лишь поворот фигуры Христа (абсолютно фронтальный в псалтири Барберини); надпись «Анастасис» дана горизонтально.

Во всех миниатюрах Христос попирает уже поверженного демона. Ни в одной из них нельзя найти даже отдаленной связи с коллизией, разворачивающейся в западноевропейской иллюстрации к «Апостольскому символу

веры» – образе «Descensus ad inferos». Здесь показано поправление, означающее полную победу, истребление и уничтожение врагов.

В самих маргинальных псалтирях есть указание на то, что подобное поправление понималось художниками как триумф. В рукописи псалтири Балтимор (XIV в.) фраза «Ты сокрушил голову левиафана» стиха 12 (пс. 73: 12) оказывается проиллюстрирована образом Крещения. Победное значение выражено в сходной иконографической схеме – образ праздника помещен над персонификацией зла – двумя морскими чудовищами, подписанными «сатана», причем чудовища разевают пасть и поднимают головы, в отличие от поверженной фигуры демона под ногами Христа на образе Воскресения.

О наказании, нахождении в плену, покаянии, сошествии во ад в Псалтири говорится довольно много, но Анастасис с ними не соотнесен. Как видим, в греческих рукописях иллюстрируются те псалмы, в которых говорится об избавлении, спасении, «возвращении домой» (обретении рая), Воскресении и Страшном суде – окончательной победе Христа. Мы не находим в византийских источниках надписей, которые позволили бы подразумевать в образе на миниатюре что-либо иное, кроме Воскресения.

7. Образ Воскресения в византийских мозаиках XI века

Как мы видим, иконография Анастасис кроме главной своей вести включает в себя сложные богословские ответы на многие вопросы, в том числе такой важности, что для решения их собирались поместные или Вселенские соборы. Это и вопрос о природе Христа, о его Богочеловечестве и Богосыновстве, о Его жертве и искуплении, наконец, о возможности изображать Бога – и изображать даже в Его Воскресении. Характерно, что все основные образы Анастасис включаются в иконографию как раз к рубежу VIII–IX вв., что совпадает с окончанием эпохи Вселенских соборов.

До XIII–XIV вв. (когда на иконе начинает изображаться пророк Моисей) новых постоянных участников События в нее включаться не будет. Но в это время в ней все также отражаются поиски богословской мысли. И размышления о Боге, воплощенные в ней, сменяются напряженными размышлениями о человеке.

В IX в., поворотном для византийской культуры, было полностью изжито иконоборчество (хотя иконоборчество было осуждено на VII Вселенском соборе, созванном при царице Ирине в 787 г., в реальности до 842 г. оно характеризовало внутреннюю политику императоров и накладывало отпечаток на искусство). Собор 843 г. подвел итог под более чем вековым расколом – именно после этого собора был отслужен молебен, который вошел в чинопоследование как Торжество православия. В целом период, охватывающий IX–XI вв., характеризует пафос возрождения – возрождения иконописания после иконоборчества. Этому сопутствовало и оформление теории образа, прежде данное в красках, а теперь воплощенное в полемических богословских произведениях. Здесь мы наблюдаем характерный для Византии процесс: искусство включается в поле

богословия, отражает теоретические построения, рожденные в его недрах, и само становится инструментом мысли – размышлением о предназначении человека и его месте в мироздании.

Искусство этого времени отличается необыкновенной внутренней интенсивностью. Большое значение приобретает монашество, еще недавно гонимое, лишенное права слова. Император утрачивает свою прежнюю роль строителя культуры, и светская власть во многом теряет свои позиции – культурная инициатива переходит к Церкви, именно она определяет направление развития искусства. В это время рождается стиль, «сочетающий отточенность формального художественного языка с универсализмом и доступностью в воплощении догматического смысла» [Колпакова, 2001: 279]. Начинается возрождение церковного искусства, и оживляется вообще интерес к искусству, в том числе античному.

Весь этот период делится на два больших этапа. До XI в. создаются сравнительно небольшие вотивные мозаики, украшающие исключительно главный храм империи – Святую Софию. Они связаны с патриаршим, а затем и императорским заказом. Василевсы тем самым демонстрируют свою правую веру, которая была запятнана прежде ересью иконоборчества, и подтверждают свое место как в сакральном пространстве храма, так и в пространстве империи. Происходит бурное развитие столичного искусства.

С XI в. начинается новый этап: в это время создаются грандиозные монументальные ансамбли, выполненные византийскими художниками за границами столицы империи. Это монастырские комплексы на территории Византии, к примеру, на далеком острове Хиос или же на территории материковой Греции. Византийские мастера творят и за пределами империи – создаются такие памятники, как ансамбль Св. Софии Киевской на Руси, цикл

фресковых росписей в Св. Софии Охридской в Македонии; на севере византийские мастера принимают участие в строительстве Софии Новгородской.

В этот период в искусстве появляются темы, ранее не столь актуальные для него, находившиеся прежде лишь в дискурсе богословия. Так возникает тема свободы воли, одна из главных тем в философии и христианском богословии. В русле христианства уже в первые века был отвергнут детерминизм, но еще несколько столетий формировалось учение о свободе воли. Для общего церковного сознания христианства изначально было важно утверждение, что всё без изъятия зависит от Бога и лишь только нечто зависит от человека. Согласование этих положений было задачей богословов и христианских философов и влекло за собой множество различных решений и споров, иногда обострявшихся до еретических разделений.

Кардинально важно, что свободная воля в контексте учения святых отцов является неотъемлемой качественной составляющей личности человека, поскольку изначально дана ему в Творении. Но этот вопрос решался в спорах о первородном грехе, как, например, в учении Пелагия, и это учение, ставившее свободу воли превыше всего, вплоть до отрицания поврежденности человеческой природы, было осуждено и признано ложным.

Как пишет Георгий Флоровский, признавая поврежденность человеческой природы, необходимо признать и поврежденность воли [Флоровский, 1998: 245]. Поэтому закономерно противопоставление воли человеческой и божественной, данное еще в первые века христианства: «Уверяю вас, что если не оставит человек всей воли сердца своего, и не отвержется себя во всем, и не покорится Господу, то ни познать не возможен воли Божией, ни исполнить ее, и лишен будет последнею благословения» (прп. Антоний Великий) [Добротолюбие. Т. I: 6].

Для константинопольской школы характерно особое внимание к личному подвигу человека, выраженное еще святителем Иоанном Златоустом, архиепископом константинопольским: Воля «есть движение, рождающееся из нас самих, которое мы направляем, куда хотим. Воля сама в себе есть природная способность, данная от Бога; но та же воля есть нечто и наше собственное и зависит от нашего разума»¹. «<...> Ни богатство не ведет к небу, ни бедность к геенне, но к тому или другому ведет добрая или злая воля. Итак, исправим ее, восстановим ее, устроим ее, и все для нас будет удобно»².

Именно этот подход был развит в спорах на совершенно другие темы. В полемике с иконоборцами, при утверждении смысла почитания икон святых, говорилось и вообще о святости как подвиге, совершенном именно благодаря выбору и произволению человека. Воля оказывалась путем ко спасению.

Вполне естественно, что после победы иконопочитания именно такое понимание воли становится кардинально важным для художника. Но в конце X в. открывается принципиально новое решение вопроса в идее синергии – *соработничестве*, совместном делании – Бога и человека, которая была характерна для творчества Симеона Нового Богослова. Учение о синергии заметно дополнило учение о свободе воли как возможности единого направления воли Божественной и человеческой. На этой почве в последующие века расцветает учение исихастов.

Вопрос о свободе воли неотъемлемо связан с учением о богоподобии человека, т. е. с тем, что он сотворен по образу и подобию Божию. Вполне естественно было бы ожидать проявления этой темы

¹ Свт. Иоанн Златоуст. Беседа 13 на послание Римлянам. Т. 9. Ч. 2.

² Свт. Иоанн Златоуст. Беседа 10 на послание Филиппийцам. Т. 11. Ч. 1.

в сюжетах, связанных с творением, но для византийского искусства эти сюжеты не столь актуальны, как для западноевропейского, и возникают лишь в более позднее время. В сюжете изгнания из рая зачастую изображены лишь прародители и серафим, охраняющий райские врата. Долгое время единственным изображением, на котором рядом, в одном сюжете, представлены образы Христа и Адама, была икона Воскресения.

В предыдущие века образы Христа и Адама в этой иконографии были скорее противоположны друг другу. Например, на византийских колоннах кивория из Сан-Марко мы видим античный тип юного Христа – и Адама в виде старца с длинными власами и бородой. В образе Христа изображался идеальный человек, каким он был задуман до грехопадения, – в образе Адама показывались дряхлость, старость и немощь, напоминающие о смерти. В последующие века такое противопоставление образов сохранялось: к Адаму применим эпитет «ветхий», а Христос являет Собой Нового Адама. Если их образы и взаимодействуют в рамках этой иконографии, то в основном на принципе контраста.

Но в XI в. в соотношении образов происходят значительные изменения. В это время в Византии создаются три красивейшие мозаики Воскресения: это мозаики соборов монастыря преподобного Луки Стириота (Осиос Лукас) в Фокиде, монастыря Неа Мони на острове Хиос и церкви Успения монастыря Дафни близ Афин. Исследователи относят их к столичной константинопольской школе, где в каждом случае лучшие черты искусства того времени выражены по-своему.

Мозаика Осиос Лукас (1012) лаконична, композиция ее уравновешена и величественна (см. ил. на с. 86). Золотой фон создает преизбыток света и созидает особую абсолютную среду, наделяя фигуры «гиперреализмом» и «сиянием сверхбытия».



Дана строгая формула, богословски выверенная и по-монашески лаконичная, высказанная с аскетической простотой. Композиция проникнута осязаемым ритмом, который усиливается величественной немногословностью: кроме Христа и прародителей здесь только цари Давид и Соломон. Фигуры выглядят контрастно и выпукло, они будто выступают над фоном. Внизу, под ними, чуть приоткрыто отверстие бездны: преисподняя разрушена, и пустые гробы внизу читаются как нечто «бывшее», уже не существующее и несущественное, как едва заметная нижняя окантовка композиции.

Все внимание художника направлено на создание индивидуальных образов и на поддержание напряженного диалога между группами. Каждый изображенный наделен особым эмоциональным состоянием, и группы, расположенные друг напротив друга, выражают разные чувства. На лицах прародителей отблеск чувств от покаяния до робкой надежды, но находящиеся напротив них цари торжественны. На лице Соломона радость, он обращается к своему отцу Давиду, указывая на Христа, и Давид с благодарением воздевает к Нему руки. В таком противоположении чувствуется трагический контраст между царским достоинством, изначально данным человеку, и его унижением в грехопадении.



Эта тема отчетливо звучит в образе Воскресения в монастыре Неа Мони (см. ил.). Его мозаики появились во второй половине XI в. и были созданы в далеком монастыре на острове Хиос императором Константином в благодарность за то, что в его изгнании монахи монастыря предсказали ему возвращение на престол. Сцена Воскресения помещена не на плоскости, как в монастыре Осиос Лукас, а в круглой нише (конхе). Праведники будто обступают Христа с обеих сторон. Отказавшись от идеального лаконизма, художник наполняет пространство людьми, жаждущими приобщиться торжеству, – они располагаются за царями Давидом и Соломоном, за прародителями. В образ включена фигура Иоанна Предтечи, держащего свиток пророчеств. За спинами праведников появляются иконные горки, своим контуром очерчивающие обе группы, и только прародители выступают вперед, слегка приближаясь к Спасителю. Обе группы людей, вписанные в иконные горки, в композиции подчеркнуто отделены от Спасителя; золотой фон наполняет расстояние между ними сиянием и еще более усиливает это разделение.

Цари Давид и Соломон здесь еще более явно противопоставлены прародителям: ритмы складок царских одежд величественны и неторопливы, как и их торжественная беседа друг с другом. Короны Дави-

да и Соломона сверкают драгоценными украшениями, и разноцветные нимбы, красный и зеленый, ярко выделяясь, окружают их лики. Прародители без нимбов, они расположены напротив, являя антитезу образам царей; Адам изображен поднимающимся с колен, а Ева с воздетыми в молении руками, и их контрастные позы обозначают предельные движения человеческого духа: осознание собственного



греха и ликования, что они прощены.

Коллизия мозаики Воскресения монастыря Дафни (ок. 1100 г.) продолжает тенденцию к увеличению драматизма действия (см. ил.). Здесь тема унижения и достоинства человека достигает своей кульминации.

Как и прежде, фигуры прародителей Адама и Евы являют разительный контраст с величественными фигурами Давида и Соломона. Этот контраст

подчеркивается и разницей в передаче их жестов: на фоне чинных движений царей жестикуляция прародителей кажется еще более напряженной и эмоциональной. В самом расположении прародителей перед царями появляется ощущение трагизма: в соотношении с царским достоинством, изначально данным человеку, здесь еще более явно напоминает-ся и о падении.

Но более всего этот мотив усиливается тем, что связанный и поверженный сатана, которого попирает Христос и в горло которого вонзает крест,

пытается схватить праотца Адама и помешать ему спастись³.

Как мы уже отмечали, изображение связанного демона было характерно именно для ранней иконографии Воскресения, а затем заменено образом поверженных врат или же просто темноты, тeneбры. И тем более заслуживает внимания решение мозаик Неа Мони и Дафни, где тема попрания демона приобретает драматический оттенок. Художники помещают Адама в буквальном смысле между Богом и сатаной: голова Адама расположена на совершенно одинаковом расстоянии от лика Спасителя и от головы демона. С помощью этого приема художник изображает драматическую коллизию – Адам словно в очередной раз оказывается перед выбором.

В этих мозаиках показано богоподобие Адама, он действительно похож на Христа (см. ил. на с. 90) – и чертами лица, и общей трактовкой. Художник подчеркивает это сходство одинаковым разворотом лица Адама и лика Спасителя. Зеркальное расположение их лиц заставляет внимательнее вглядеться

³ Изображение следует словам святых отцов о личной воле человека в спасении; приведем, например, слова преподобного Исидора, ученика свт. Иоанна Златоуста: «Если написано: “Никто не может похитить их из руки Отца Моего” (Ин. 10: 29), то почему же многие погибают? Отвечаю на это: Никто не может похитить из непобедимой и непреодолимой десницы тех, которые правой верой и доблестной жизнью приготовили себя к тому, чтобы быть хранимыми этой десницей. То есть никто не сможет отвлечь насильно и самоуправно, но может иной обольстить, обмануть ложными умствованиями и прельщениями. Зависит же это не от непреодолимой десницы, но от беспечности людей, одаренных свободой воли, и гибель постигает не по немощи Хранителя, но по легкомыслию охраняемых (Св. Исидор. Толкование на слова Евангелия от Иоанна, 10:29, цит. по: [Барсов, 1893: 165]).



в черты, будто родственные, похожие, и при этом ставшие столь различными. Одновременно можно заметить, что праотец похож не только на Бога, но, когда-то послушавшись воли Божьей и поступив по своей воле, стал похож и на демона, голова которого находится сразу под ногой Адама (см. ил.). Художник показывает прекрасный лик Христа, измученное лицо Адама и ухмыляющегося демона.

Христос держит Адама за запястье, связанный сатана держит Адама за ступню. Лик Христа сосредоточен и милосерден. Золотые проблески в волосах подчеркивают наклон Его головы. Адам изображен старцем, его власы поседели от скорбей и струятся нервными беспокойными извивами. Волосы сатаны тоже седые, они растрепаны и нелепо топорщатся. Лицо его некрасиво в глупой ухмылке.

На переднем плане контрастно выделяется раненая рука Христа, которой Он держит запястье Адама – но именно в этой мозаике подчеркнуто и движение человека: Адам всем своим существом, не отводя от Христа взгляда, устремляется к Нему.



Эта же тема еще раз звучит в мозаиках собора Сан Марко в Венеции, созданных византийскими мастерами (см. ил.). Контраст между царским достоинством и унижением грехопадения здесь выражен так же сильно. Цари Давид и Соломон вместе с Иоанном Предтечей образуют торжествующую группу праведников. Тем ярче на плотном золотом фоне вырисовываются симметричные им фигуры прародителей, полные драматической динамики.

Образ Адама здесь будто выражает слова Симеона Нового Богослова, жившего незадолго до времени создания мозаик:

Я вижу Тебя:

Мне славой и счастьем и царским венцом это будет
Превыше всего, что желанно и сладостно в мире.

Чтоб к Богу ближе подойти, чем ангелам возможно.

[Симеон Новый Богослов, гимн 6].

Адам показан в динамическом ракурсе. Уже на мозаике Дафни его согнутая в колене нога изображена так, что напоминает не о коленопреклонении, а о падении, из которого его и поднимает Спаситель. Здесь состояние падения подчеркивается. Скованный сатана, как и на мозаике Дафни, держит Адама за ступню, жестикулируя, продолжая противоречить, доказывая Господу свое право на человека.

Он показан не только как спорщик, подчеркнута его сила: выпукло обозначены атлетические мышцы мускулистого тела. В этой мозаике разворот головы демона почти повторяет ракурс головы Адама: как и в образе монастыря Дафни, художник соотносит лицо Адама не только с ликом Спасителя, но и с едва заметным лицом сатаны, при этом расстояние между Христом и Адамом оказывается чуть больше

Но Христос мощно и стремительно поднимает праотца: «Господь крепок и силен, Господь крепок в брани». С силой и властью Он держит Адама за запястье, и поднятое плечо еще больше акцентирует внимание зрителя на этом действии. Пронзенная десница Спасителя и рука Адама помещены художником на золотом пространстве фона, точно в геометрическом центре композиции, что подчеркивает особую смысловую наполненность и важность значения жеста «захват запястья». Будто имея перед глазами образ Воскресения, Симеон Новый Богослов произносит:

Ты вывел меня, Милосердный,
Из Египта, мрачного ада,
Отделив от всего, воспринял
Меня Ты страшной десницей.

[Симеон Новый Богослов, гимн 21].

Можно вспомнить и другое стихотворение св. Симеона, в котором он ведет речь от лица Спасителя:

Я – Бог по природе, но Я воплотился,
Я есмь человек, но и Бог совершенный.
И как человек, Я всех вас удостоил
Руками Меня и держать, и касаться.

[Симеон Новый Богослов, гимн 58].

Иносказательно св. Симеон подразумевает Евхаристию и Причастие, но, говоря об изобразительной аналогии этим словам, трудно назвать другую икону, где бы люди были бы удостоены «и держать и касаться» Христа, как на иконе Воскресения.

Так образно раскрывается идея богоподобия человека. Человек в византийской эстетике осознается не самодостаточным субъектом и не безличной песчинкой в мироздании, а созданным по подобию Творца: Бог и человек похожи друг на друга. В отношении древнего канона иконографии Воскресения, включающего в себя круг лиц, связанных между собой узами родства и семьи, богоподобие имеет особое значение. Здесь можно вспомнить слова Семена Франка: «Само богоподобие немислимо иначе, как бого-сродство» [Франк, 2003], что и отражено в иконографии Анастасис. И это придает особое звучание теме человеческой воли и выбора.

В дальнейшем подобное соотношение образов не будет уже в центре внимания иконописцев Воскресения, но отразится в других мозаиках – сюжете «Сотворение человека» (рубеж XI–XII вв.). Такое взаимодействие образов можно увидеть в цикле купола «Творение» в соборе Сан-Марко, где богоподобие Адама показано его внешним сходством с Творцом. Аналогичное явление можно отметить в сицилийских мозаиках, например, палатинской капеллы и собора Монреале (Санта Мария Нуова, мозаики 1183–1189 гг.).

Несомненно влияние идей Симеона Нового Богослова на соотношение образов, которое воплощено в описанных мозаиках. Во многом в них предвосхищены процессы, которые произойдут в этой иконографии под влиянием учения Григория Паламы о нетварном свете и обожении. Но идея воли человека, направленной к обожению, идея богоподобия и богосозерцания, столь важная в поэтике святого Симеона, могли оказать влияние на описанные нами процессы. Образ Воскресения, воплощая эстетический идеал, никогда не замыкался в границах собственно художественных, становясь способом размышления о Боге и человеке.

8. Образ Воскресения в древнерусском искусстве XI–XVI веков

В уже полностью сложившейся иконографии образ Воскресения вместе с христианством был воспринят на Руси. Он представлен в храмовых росписях Софии Киевской (XI в.), Мирожского монастыря (XII в.), Спаса на Нередице (XII в.); входит в праздничный ряд древнерусских иконостасов; изображается на выносных аналойных иконах и является единственной иконой Праздника вплоть до XVII в.

Мы не ставим целью исчерпывающе описать все дошедшие до нас памятники, связанные с данным сюжетом в древнерусском искусстве. Прежде всего потому, что при всем разнообразии в частных деталях, связанных с местными школами или же с волей художника, образ в целом повторяется в небольшом наборе основных композиций. Поэтому ограничимся описанием наиболее значимых памятников, отражающих основные тенденции развития иконографии. Они могут быть весьма различными в зависимости от расставленных в них акцентов; в цветовом решении, разнообразны по технике.

В древнерусском искусстве Воскресение изображается и в монументальной живописи храмов, и на праздничных иконах, и в миниатюрах, в вышивках архиепископских саккосов, в резьбе по камню, наперстных крестах и в драгоценных чеканках окладов Евангелий.

Фрески

Наиболее древние фрески Руси представляют тот композиционный вариант (второй по типологии Картсонис), в котором Христос идет от Адама и ведет его за собой.

Во всех случаях справа от Христа расположены прародители, напротив них – цари Давид и Соло-

мон¹. Так изображено Воскресение на фреске храма Преображения Мирожского монастыря около Пскова (конец 1130-х – начало 1140-х гг.)² (см. ил.). Сце-



на, при большой уравновешенности, проникнута торжественным движением, которое создают разнообразно обозначенные устремления от периферии к центру, к Христу. Цари Давид и Соломон в собеседовании лишь слегка указывают на Него, но выше них Иоанн Креститель торжественно поднимает длань, свидетельствуя о Нем. С другой стороны Ева в радостном молении воздевает покрытые руки. Струящаяся ткань ее одеяния подчеркивает вертикаль и тем самым усиливает ощущение восхождения.

¹ На фреске Софии Киевской цари Давид и Соломон написаны маслом во время реставрации в 1840–1850-х гг. В. Н. Лазаревым высказано сомнение, что в такой реставрации сохранена изначальная композиция [Лазарев, 1978: 76].

² По мнению В. Н. Лазарева, не позднее 1156 г. [Лазарев 2000b].

Каскады складок выделяют две центральные фигуры особой экспрессией. Подолы ризы Адама развешаются – так стремительно он оказывается поднят. Он уже не коленопреклонен, но еще и не распрямился; протянутая к нему десница Христа поднята почти вровень с плечом. Это создает впечатление сверхъестественной мощи и акцентирует внимание на действии – спасении Адама – как главном событии образа в целом.

За Адамом и Евой виден Авель – в таком расположении повторяются уже испробованные византийцами схемы. Эта группа уравновешена симметрично расположенными фигурами царей Давида и Соломона и Иоанна Крестителя за ними. Все они вписаны в силуэты иконных горок, напоминая фигуры на распахнутых Царских вратах: в пасхальные дни, в знак того, что после Воскресения небеса для людей оказались отверсты, алтарь всю неделю, до субботы Светлой седмицы, остается открыт. Между раскрытых Царских врат ставят артос – хлеб, символизирующий Христа, – на иконе сам Господь выходит навстречу.

Радостно и ярко сочетание нескольких цветов в одеждах царей, пророческом одеянии Предтечи, пронзительно белом плате Евы и ее охристо-красном мафории, но они заглушаются основным цветовым контрастом фрески – золото одежд Спасителя на общем синем фоне росписи. Христос показан почти фронтально, лишь положение стоп позволяет судить, что Он, держа Адама за руку, идет в сторону алтаря.

Такое композиционное решение остается излюбленным для монументальной росписи и приобретает всё большую экспрессию. Именно в движении от прародителей показан Христос на новгородских фресках церкви Успения на Волотовом поле и Феодора на Ручью. Эти фрески воплощают идеи исихазма – учения о безмолвии, молитве ума и серд-

ца и возможности преображения для человека. То, что человек изначально сотворен по образу Божию, делает его способным уподобиться Богу. Этот путь Григорий Палама видел в очищении сердца и стяжании божественных энергий и благодати. На смену гармоничной симметрии приходит легкая, летящая динамика, в искусстве исихазма неразрывно связанная с волевым устремлением к Богу.

Летописные известия о постройке церкви Успения на Волотовом поле содержат упоминания о том, что изначально она принадлежала монастырю и была расписана в 1363 г.³ Ее фрески отражают художественные искания, связанные с обожением человеческой природы и богообщения⁴, а выдающееся мастерство и близость к кругу Феофана Грека определили их особое значение в древнерусском искусстве⁵.

Сцена Воскресения этой церкви, о которой можно судить по сохранившимся фотографиям начала XX в., – одна из наиболее выразительных в древнерусском искусстве. С обеих сторон, как поднимающиеся волны, к Спасителю друг за другом устрем-

³ Подробнее об этом: [Вздорнов 1989].

⁴ «В них есть что-то порывистое, стремительное, они пронизаны бурным, не знающим удержу движением» [Лазарев, 2000b: 212].

⁵ Храм был полностью разрушен во время Великой Отечественной войны: почти три года линия фронта проходила в непосредственной близости от него, велись непрерывные артиллерийские обстрелы. Здание было восстановлено в 2003 г., буквально собрано из обломков, причем некоторые из них были размером менее квадратного сантиметра. В настоящее время ведутся работы по воссозданию фресок. Штукатурный слой был довольно тонкий, поэтому он рассыпался на мельчайшие фрагменты. Из них более 1,7 млн уже собрано; несколько восстановленных фресок возвращены на свои места.

ляются три фигуры – Адам, Ева и Авель; напротив них, возглавляя группу праведников, цари Давид и Соломон; радостно поднятая глава пророка Иоанна Предтечи возвышается над ними.

При тонкой моделировке ликов общие контуры даны жесткими, энергичными линиями. Складки одежд резки и даже заострены, они топорщатся, будто грубая материя противится движению духа. Удивительно показан Адам: вся его фигура наклонена вперед, за предельно вытянутой рукой, но линия другой руки резко перечеркивает это устремление, препятствуя движению; более того, непонятно, опирается ли Адам, поднимаясь, на выступ гробницы или же, увлекаемый вперед, невольно хватается за него. Резкость линий позволяет говорить о том, что здесь показана драматическая коллизия, противоборство души и плоти: души, рвущейся к Богу, и косной плоти, препятствующей этому рвению. Спасение совершается как бы вопреки поверженной человеческой природе: правая рука Адама, за которую его поднимает Христос, безвольно повисает, в то время как левая пока еще держится за земное. Разверстые гробы тяжеловесны и громоздки. Но даже они будто пронизаны лучами, создающими мощное направление к центру, к невесомой фигуре Спасителя, окруженной сиянием славы.

Еще более экспрессивна фреска церкви Феодора на Ручью, созданная чуть позже (1380-е гг.). Делая акцент на исполнении ожидания Адама, томящегося прежде в аду, иконописец удлиняет всю его фигуру, распростертую вперед, выделяет белилами его неестественно вытянутую руку. Здесь будто применена метафора меры, которая становится обозначением безмерности. Для Древней Руси характерны метрические единицы, соотносимые с человеческим телом: ладонь, локоть, сажень (слово, этимологически родственное глаголам «стяжать», «достигать»): Адам в буквальном смысле достиг своей цели –

встречи с Богом. Но эта встреча показана драматично: Христос берет Адама за запястье, до Него будто *рукой подать*, однако эта вытянутая в отчаянном порыве ликования и надежды рука неестественно превышает обычные пропорции человека, будто иллюстрируя мысль о том, что невозможное для человека возможно Богу. Этим приемом художник напоминает молящимся о синергизме – учении о «совместном делании»: когда человек ищет Бога, уже Бог находит его и приводит к Себе. Сделан и цветовой акцент: рукав Адама интенсивно белый – другое такое же цветное пятно образует сияние славы в центральной части.

Христос, держа праотца за руку, обращается к противоположной группе праведников и выступает из окружности сияния, что еще более усиливает ощущение стремительности и переполняющей образ преизобильной радости. Будто под тяжестью Адама фигура Спасителя несколько смещена влево, что позволяет художнику сделать еще один акцент: свободная рука Христа, энергично простертая к праведникам, резко выделяется на белизне фона. Фигура Христа дана в трехчетвертном развороте, Он движется от Адама, и раскрытая ладонь будто ждет ответного движения извне.

В группе праведников легко узнаваемы цари Давид и Соломон, над ними – Иоанн Креститель. Напротив Иоанна, в группе за Адамом и Евой, где обычно изображается образ Моисея, возвышается пророк с развернутым свитком⁶. Всю композицию венчают несколько ангелов, держащих над собою крест.

⁶ Сохранность фрески не дает возможности определить представленные фигуры безусловно. Т. Ю. Царевская предполагает, что это может быть пророк Иона [Царевская, 100].

Отметим большую свободу и вариативность места образа Воскресения в общей программе храмовой росписи. Например, в соборе Мирожского монастыря этот образ расположен на восточном склоне северного свода, что включает его в общую центральную систему образов храма. В церкви Спаса на Нередице образ был изображен на восточной части свода рядом с диаконником, т. е. с противоположной стороны и ближе к алтарю (по зарисовкам архитектора Л. М. Браиловского, выполненным в 1903 г.). Здесь Воскресение включено в сюжетную линию с соседними образами и, как можно предположить, было менее заметно из центральной части храма из-за довольно узкого пространства между столпами. В церкви Феодора Стратилата этот образ занимает большую часть северной стены, являясь одной из доминант росписи храма в целом.

Иконы

Характерный для монументальной росписи композиционный тип, в котором показано движение Христа от прародителей, хотя и может быть представлен в иконописи, не является самым распространенным – в русском искусстве существуют лишь немногочисленные примеры, чаще всего до XIV в.

На иконах в основном используется тот вариант, в котором Христос идет по направлению к Адаму (первый композиционный тип, наиболее древний). На Руси как раз он представлен не монументальными памятниками, как в Византии, а иконами. Движение Христа и прародителей навстречу друг другу создает уравновешенный образ, в котором доминирует радость встречи. Лаконичны иконы из Михайло-Архангельского монастыря близ Архангельска (конец XIII – начало XIV в.), из Софийского собора (1341) в Великом Новгороде. При всех стилистических отличиях, они репрезентируют один и тот же тип иконографии: Христос идет навстречу праро-



дителям, за которыми стоит Авель, их убиенный сын; симметрично этой группе расположены цари и Предтеча (см. ил.). Икона из Софийского собора – из праздничного ряда иконостаса, в исполнении которого вместе с новгородскими участвовали греческие мастера. Христос здесь показан в ярко-синем сиянии *славы*. Возможно, выбор цвета, кроме символических ассоциаций с Небесами, мог быть обусловлен

драгоценностью привозной ляпис-лазури, из которой получали пигмент: по стоимости она была сравнима с золотом.

Со второй половины XIV в. в древнерусском искусстве становится излюбленным третий композиционный вариант. Взаимодействие образов Христа и Адама остается прежним, они идут навстречу друг к другу, но Ева находится не рядом с Адамом, а отдельно от него, с другой стороны от Христа. Одна из древнерусских икон в такой композиции – из Тихвина (1370–1380-е гг., ГРМ. Инв. 2664). Все ее поле занимает золотой фон, как в древних византийских образах. По мнению В. Н. Лазарева, в этой иконе отразился опыт приезжих греческих мастеров, но характер лиц и манера исполнения уже чисто новгородские. Икона проникнута насыщенным звучанием белого и золотого: наполненная светом, она являет нам весть о Воскресении как радостном вселенском торжестве. Христос также окружен сиянием славы. Слава дана в несколько тонов цвета, она

светлая на периферии и черная к центру, по темному фону прорезана энергичными золотыми лучами. В ее градации отразилась не только характерная для исихазма символика мистического восхождения. Черный цвет центра связан с учением Дионисия Ареопагита о Божественном мраке, который есть «свет неприступный» (выражение апостола Павла из первого послания Тимофею). Этот мрак означает недоступность Бога для обычного человеческого познания, непознаваемость Божества, но одновременно напоминает и о непостижимом мистическом озарении, которое возможно для человека.

Все внимание иконописца устремлено на то, что совершается на тверди, в золотом поле иконы: темная опустевшая бездна открыта лишь чтобы напомнить: «мертвый ни один во гробе». С большой экспрессией выписаны складки праздничных одежд, их яркие цвета усиливают ощущение преизбытка света. Необыкновенно выразителен образ Адама. Его фигура занимает всю левую часть иконы; видна ступня, которой он будто отталкивается, чтобы устремиться вперед; в радостном порыве Адам протирает руки своему Спасителю.

Такой вариант композиции воплощают многие иконы из праздничного чина иконостасов. Он представлен и в иконе из Благовещенского собора Московского Кремля работы иконописца Прохора с Городца (начало XV в.). Выделены фигуры Христа, Адама и Евы: представленные в насыщенном цвете, они составляют устойчивую основу всей композиции. Золотые одежды Христа выделяются на фоне славы, окружающей Его. Лаконизм цвета одежд Адама и Евы сосредоточивает внимание зрителя на переднем плане иконы. Находящиеся за прародителями фигуры праведников здесь показаны более экспрессивно. Моисей, в руках которого Скрижали Завета, обращается к группе людей, стоящих за его спиной. Тем самым достигается композиционная симметрия внутри иконы (см. ил. на с. 103).



Близка этому образу более поздняя, конца XV в., икона из праздничного чина собора в Городце, но в ней выделена вертикаль, усиленная чуть удлинненными пропорциями фигур, а также пространством вверху, наполненным светом. Слава вокруг Христа не миндалевидная, а круглая, в три цвета: темно-зеленый периферийный слой контрастирует с более светлым золотистым средним, обрывающимся перед темным центральным кругом. Свет очень важен

и в этой иконе: исходя от Христа, он пронизывает *славу* троичными лучами, отражается в нимбах праведников. Лещадки иконных горок поблескивают на общем золотом фоне радостными солнечными бликами, отражая сияние Воскресения. Расселина под ногами Христа, напоминающая об одержанной победе, узка, и все пространство занято ликующими праведниками и иконными горками – символом горнего мира.

Сияние вокруг Христа на этой иконе повторяет форму славы с иконы мастерской Андрея Рублева из Успенского собора во Владимире. Этот образ был создан более чем на половину столетия раньше, около 1408 г. Ева рядом с Адамом – но не как обычно в трехчетвертном развороте, а строго в профиль. Такой ракурс можно увидеть разве что на миниатюрах древних византийских рукописей, например Трапезундского евангелия IX в., где прародители также повернуты в профиль. Но на этой иконе Ева выглядит еще более растерянной – она стоит, будто

в замешательстве сжимая руки, не смея поднять их в молитве, и такое ощущение усиливает выбившаяся из-под плата прядь волос. Особый драматизм иконе придает изображение бездны не только внизу, но и за Христом, с резкими разломами и щелями на острых обрывистых краях. Слава вокруг Христа круглая, поверх нее идут широкие лучи, состоящие из пучков тонких лучиков. По периферийным кругам ее украшают золотые звезды. Лик Христа на этой иконе особенно милосерден: Его взгляд исполнен тихой радости, сострадания и прощения.

В четвертом композиционном типе появляются новые модификации композиции, акцентирующие всеохватность, вселенское значение Воскресения и восходящее движение к образу Христа в центре. Почти сразу после того, как этот вариант композиции появляется в Византии, он становится известен на Руси. Его распространение совпадает по времени с включением в состав древнерусской иконографии Воскресения образа пророка и боговидца Моисея. Подчеркивается торжественность изображенного События. Образ в такой композиции отражает слова песни Моисеевой, которую он воспел после чудесного Исхода и избавления от опасности: «Пою Господу, ибо Он высоко превознесся; коня и всадника его ввергнул в море. Господь крепость и слава моя, Он был мне спасением. Он Бог мой, и прославлю Его» (Исх. 15: 1,2). «Внимай, небо, я буду говорить; и слушай, земля, слова уст моих. Имя Господа прославляю <...> Как орел вызывает гнездо свое, носится над птенцами своими, распростирает крылья свои, берет их и носит их на перьях своих, так Господь один водил его <избранный народ>» (Втор. 32: 1, 3, 11).

Такой победный настрой пронизывает пять псковских икон XIV–XVI вв., связанных между собой по композиции и образности (они исследованы А. Н. Овчинниковым и И. А. Шалиной). Экспрессив-

ность и динамика выделяют эти иконы из других, не только древнерусских, но и византийских икон. Радостное звучание усиливается преобладанием насыщенного красного цвета и стремительностью, с которой Христос поднимает прародителей.



Эта же композиция избрана Дионисием (1502–1503, ГРМ) для образа храма Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (см. ил.). Воскресение здесь показано как торжество над тьмою – но не просто над безличным адом. Слава, окружающая Христа, наполнена силами небесными – ангелами, олицетворяющими определенные добродетели, копьями, похожими на лучи. Они пронзают кишящих во тьме разорен-

ного ада бесов, обозначающих противоположные им пороки. В надписях к ним перечислены определенные черты, свойственные человеку, – хорошие и дурные, – так показана битва, которая должна ежедневно совершаться в сердце, чтобы человек мог нравственно возродиться и стать соучастником Божественной победы. Христос с силой попирает врата и торжествующе и победоносно держит Адама и Еву за руки. Рядом возвышается Иоанн Предтеча со свитком пророчеств, напротив него – царственные отец и сын, Давид и Соломон. За Адамом мы видим его юного сына Авеля, будто пропускающего старцев вперед. Разноцветные праздничные одеж-

ды праведников еще более усиливают триумфальное звучание образа. Из ада в белоснежных хитонах появляются еще две группы освобожденных людей, готовых выйти и будто ожидающих, когда ангелы, связывающие побежденного сатану, дадут им знак.

Нужно отметить, что икона из Воскресенского собора в Коломне (конец XIV в.), повлиявшая на образ, созданный Дионисием, решена еще в другом композиционном типе: хотя прародители расположены по обе стороны от Христа, Господь держит за руку только Адама. В целом в этой иконе меньше динамики: победа уже свершилась, и мотив борьбы с конкретными пороками не усиливается происходящей здесь, перед нами, войной, как на иконе Дионисия; сатана лежит связанный. Цветовое решение более сдержанное. Дионисий не копирует образец, а создает образ в другом композиционном решении. Христос держит за руки и Адама, и Еву (вариант композиции, который представлен на фреске монастыря Спасителя в Константинополе). Эта фреска Воскресения расположена в общей росписи храма в непосредственной связи с образом Страшного Суда. Отражая в изображении битвы ангелов с демонами святоотеческое учение о духовной брани, иконописец усиливает тему борьбы и включает образ в эсхатологический контекст последней победы над злом: «Видите ныне, что это Я, Я – и нет Бога, кроме Меня: Я умерщвляю и оживляю, Я поражаю и Я исцеляю, и никто не избавит от руки Моей» (Втор. 32: 39).

В росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря на западной стене помещена фреска, напоминающая образ Воскресения, но при этом разительно отличающаяся от него (подобное изображение в монументальной росписи единично). Христос держит Адама, а другой рукой вырывает хартию у сатаны, разрывая ее. В данном случае перед нами не образ Воскресения, а сюжет из акафиста Богородицы. Его мы видим на клейме

иконы «Похвала Богородицы» из Успенского собора Московского кремля. Это клеймо иллюстрирует двенадцатый кондак акафиста, в котором говорится, что Христос «раздрал рукописание» с записью «древних долгов» людей. В данном случае мы видим влияние образа Воскресения на иконографию других сюжетов и расширительное использование его образной символики.

Можно констатировать, что образ Воскресения на Руси, как и в Византии, проникнут радостью победной вести. Новые типы композиции, возникнув в Византии, вскоре становились известны и на Руси; русские иконописцы не только были в курсе развития иконографии образа – они сами творчески изменяли ее. Однако при всех изменениях всегда сохранялось главное благовестие этой иконы. Как мы видели, при неизменности содержания внутри канона постоянно открывался простор для творческих вариаций.

9. Нарушение традиции иконографии Воскресения

Нечто иное происходит в искусстве конца XVI – начала XVII в., в России появляется совершенно новая икона, правда, также надписанная «Воскресение», но объединяющая два разных сюжета (см. ил.). Соотношение ее частей кажется абсолютно



не объяснимым. Образ, который можно было бы отождествить с православной иконой Воскресения, расположен внизу, а над ним оказывается западноевропейское «Восстание от гроба», до того времени еще неизвестное на Руси. Такая композиция требует внимательного анализа и специального комментария: это то изменение в пасхальной иконографии, которое не объясняется

ее закономерным развитием; его нельзя связать с более глубоким пониманием образа или же местными особенностями иконописных школ.

Понять происхождение подобного произведения исходя из логики представленных изображений невозможно. Естественно, прежде всего здесь можно предположить стремление иконописца совместить два образа, православный и католический: представить Воскресение не только в его абсолютном значении (как в православной иконографии), но и в земном плане (как в образе «Восстание от гроба»). Однако такое совмещение должно было бы выглядеть иначе. Действительно, попытки представить и земной план, и небесный предпринимались иконописцами. Примером может служить византийская

икона XIV в. из Македонии¹ (см. ил.), на которой в *нижнем* регистре показаны жены мироносицы у раскрытого пустого гроба и благовествующий ангел рядом с ними (земной план), а в *верхнем* – сам образ Воскресения (Анастасис). Как и в традиционной иконографии Анастасис, чтобы показать победу



над адом, под ногами Спасителя раскрыта пропасть со сценой разорения, разбросанными воротами и гробами (пропасть в данном случае оказывается над головами мироносиц и ангела) – композиция образа «Воскресение» осталась неизменной. Однако на рассматриваемой иконе, напротив, земное возвышается над небесным, т. е. явно совершается нечто иное.

Что могло повлиять на столь странное решение?

Почему древний праздничный образ Воскресения вдруг объединяется с новым, прежде неизвестным в России? Почему образ, который традиционно располагался вверху², вдруг оказывается в *нижней* части иконы? Для того чтобы ответить на эти вопросы,

¹ Хранится в музее Балтимора Walters Art Museum (WAM), США.

² См., например, схемы расположения сюжетов в каппадокийских храмах IX–XI вв. и фотографии фресок [Restle]. Напомним расположение фрески Анастасис в конхе монастыря Спасителя «в Полях» (Константинополь); место Анастасис в росписи русских церквей: Мiroжского монастыря (около Пскова), церкви Успения на Волотовом поле, Феодора на Ручью (Великий Новгород) и др.

необходимо найти и проанализировать источник, повлиявший на возникновение этой новой иконографии.

Как мы видели, при осведомленности русских иконописцев в художественных процессах, происходивших в Византии, иконописная традиция Воскресения в восточном христианстве была едина. Но, как известно, с конца XVI в. в русском искусстве появляются другие ориентиры – новые художественные образцы, которые привлекают внимание иконописцев³. Это протестантские «Библии в лицах», состоящие из гравюр на библейские сюжеты с подписями к ним на латинском языке, а позже на национальных языках (немецком, голландском). Издания XVI–XVII вв. – печатные книги определенного тиража, которые переиздавались неоднократно, поэтому распространение, а следовательно, и влияние их было достаточно велико.

При немалой стоимости, экземпляры этих Библий покупали и привозили в Россию. Нидерландские и немецкие «Библии в лицах» были не только в частных собраниях, их в качестве вклада передавали в монастыри. Наиболее известна Библия Пискатора, названная по имени издателя: так Клас Янс Висхер перевел свою фамилию на латынь⁴. Ее экземпляры

³ Процессы в художественной жизни России XVII в. были подробно исследованы; обобщающие выводы в отношении искусства этого времени сделаны И. А. Бусевой-Давыдовой, см.: [Бусева-Давыдова, 2008].

⁴ Claes Jansz Visscher, 1587–1652. «Библия Пискатора» *Theatrum biblicum* увидела свет и приобрела широкую популярность в XVII столетии – переиздавалась шесть раз (1639, 1643, 1646, 1650 (дважды) и 1674 гг.). Однако уже давно было замечено, что большинство его гравюр созданы в Нидерландах второй половины XVI – начала XVII в., в эпоху господства итальянизирующих направлений в искусстве страны – романизма и маньеризма. Гравюры изготовили лучшие мастера резца того времени: Филипп Галле,

были в собрании царской семьи (Алексея Михайловича, Петра I), крупных государственных деятелей и церковных иерархов; среди ее владельцев – бояре, купцы и иконописцы. Вслед за Библией Пискатора по популярности в России называются Библии Мериана и Борхта⁵.

В Библии Пискатора в евангельском цикле «Воскресение» не представлено: после весьма подробно иллюстрированных Страстей следует гравюра «Видение Христа Марии Магдалине», затем – «Видение Христа по пути в Еммаус». «Воскресение» можно найти лишь в другом разделе, расположенном не только после Евангелия, но и после Деяний апостолов. Это гравюра известного антверпенского мастера Адриана Колларта (1560–1618) по рисунку фламандского художника Мартина де Воса (1532–1603). Предельно важно расположение гравюры – она включена в цикл иллюстраций Символа веры. Именно это изображение с XVII в. начинает активно копироваться в России и в росписях соборов, и в новых иконах. Прежде чем перейти к его анализу, необходимо выяснить, что собственно изображено на гравюре, иллюстрирующей Символ веры. Проблему можно сформулировать иначе: для понимания содержания гравюры нужно уточнить, текст какого вероисповедания она иллюстрирует.

семейства Вириксон, Коллартов и Саделеров, Хендрик Голциус (всего 19 резчиков). Эти произведения первоначально связаны с деятельностью крупнейших издательств Иеронима Кока (1507–1570), Герарда де Йоде (1509/17–1591), Филиппа Галле (1537–1612) в Антверпене, Якоба де Гейна II (1565–1629) в Гааге и др. А Клас Висхер (Пискатор – С. И.) только использовал приобретенные им гравированные доски» [Гамлицкий, 1997].

⁵ См.: [Гамлицкий, 1995: 19–20], см. также: [Белоброва, 2014]. Там же указана библиография.

ЧАСТЬ II. СОШЕСТВИЕ ВО АД

1. Апостольский Символ веры

К Символу веры отцы церкви относились предельно внимательно – ни одна формула не могла быть в нем изменена, ни один догмат добавлен. Православная церковь исповедует Символ веры, принятый на Первом (325 г., Никея) и Втором (381 г., Константинополь) Вселенских соборах (Никео-Константинопольский, или Никео-Цареградский Символ веры). В Библии Пискатора представлен другой Символ, который ученые относят к более позднему времени, но который, по традиции, называется Апостольским.

В европейской науке этот Символ датируется не ранее VI–VIII вв. (см.: [Simor, 1996: 379]. Название «Апостольский» связано с преданием, принятым в Западной церкви, согласно которому каждый член Символа был по очереди произнесен одним из двенадцати апостолов, от Петра до Матфия, избранного вместо Иуды, в чем проявилось участие каждого из них в создании этого текста, поэтому в иллюстрациях рядом с каждой формулой может быть помещено изображение того апостола, которому эта формула приписывается.

«Textus receptus», т. е. текст, ставший каноническим, зафиксирован Пирмином (VIII в.), основателем нескольких бенедиктинских аббатств на территории юга Германии, в том числе Райхенау [Simor, 1996: 16]. Некоторые части этого Символа соотносятся с более ранними текстами (Цезария Арльского, VI в.) и восходят к крещальным формулам раннего христианства.

В русской науке до сих пор существует некоторая неопределенность относительно этого текста: на-

пример, в Православной энциклопедии, в статье об Апостольском Символе веры, приводится текст Староримского Символа. Действительно, Апостольский и Староримский Символы различаются лишь одной формулой, но, возможно, как раз это различие между ними может объяснить многие закономерности в развитии сюжетов Севера Европы и Италии. Пятая формула Апостольского Символа содержит слова «и сошел во ад»; она приписывается апостолу Фоме, поэтому иногда в манускриптах он изображается рядом с ее текстом.

Догмат о Сошествии Христа во ад не включен в Никео-Константинопольский Символ веры. Сошествие во ад не упомянуто и в более раннем тексте, в Оросе Первого Вселенского собора: «Нас ради человеков и нашего ради спасения сошедшего и воплотившегося, вочеловечившегося, страдавшего и воскресшего в третий день, восшедшего на небеса и грядущего судить живых и мертвых» (цит. по: [Карташев, 2008: 35]. Краткое определение, касающееся земной жизни Христа («вочеловечившегося, страдавшего и воскресшего»), было расширено¹ затем на Втором соборе до современной формулы, также не включающей догмат о Сошествии: «Распятого же за ны при Понтийстем Пилате, и страдавша, и погребена. И воскресшаго в третий день по писанием». Затем ни на одном Вселенском соборе этот Символ веры не изменялся и не дополнялся.

Никео-Константинопольский Символ веры используется в православной церкви. Догмат о Сошествии не включен также в современные Символы веры западных церквей – католической и протестантской. Однако он отражен в Апостольском Символе веры. В нем есть слова: «<...> Crucifixus, mortuus,

¹ Несмотря на то, что основные богословские споры этих веков – триадологические.

et sepultus, **descendit ad inferos**, tertia die resurrexit a mortuis» («<...> Был распят, умер и погребен, сошел в ад, в третий день воскрес из мертвых»).

Католическая церковь никогда не отвергала этот Символ веры, признавая все когда-либо принятые или утвержденные на Соборах исповедания веры в качестве «исторических». Латеранский собор (1215 г.), уточнил, что Сошествие было лишь духом: «descendit ad infernos <...> sed descendit in anima». Лионский собор (1274 г.) повторил это определение; присутствовавшие на Соборе православные епископы от лица императора Михаила Палеолога подтвердили такую формулировку словами «Haec est vera fides» [Sturmer, 1962: 115]. В католической церкви² до сегодняшнего дня он используется в таинстве крещения и в рукоположении священников, а также в ритуале великого экзорцизма. В служебниках еще 1955 г. этот Символ веры является частью ежедневных молитв на каждый час. В нелитургической практике он, в частности, читается в составе молитв Розенкранца [Lexikon fur Theologie. Bd. 4: Sp. 935].

Карл Великий ввел Апостольский Символ в употребление по всей империи; заботясь о просвещении, он требовал, чтобы каждый его подданный знал наизусть две молитвы: «Отче наш» и Апостольское кредо [Мюссо-Гюллар, 2003: 164]. К X в. вся Западная церковь приняла Апостольский Символ в литургическое употребление. После Великой Схизмы 1054 г. он стал особенно важен для западного христианства и оказался в активном литургическом использовании. Этот Символ веры начинает читаться первым, до всех исповеданий, принятых на Соборах, в том числе и до Никео-Цареградского, так

² В лютеранской церкви «Apostolikum» является «Standardbekenntnis» – главным исповеданием веры.

как признается самым древним, в чем также проявлялась независимость Западной церкви от решений Соборов, собиравшихся в восточной части империи³.

Вполне закономерно, что образ «Сошествие во ад» возник в западном христианстве. В православной церкви используется исключительно один Символ веры – Никео-Константинопольский – в литургической практике, при крещении, при епископской хиротонии, домашней молитве, и в этом Символе нет упоминания Сошествия. В Западной церкви, сначала в правление Карла Великого, а затем после разделения церквей получает особое значение Апостольский Символ веры, включающий догмат о Сошествии во ад. В это же время начинается распространение в искусстве стран Западной Европы образов *Descensus ad inferos*, Сошествия во ад.

³ Из всех современных христианских церквей эти слова остались в Символе веры только англиканской церкви.

2. Иллюстрации Апостольского Символа веры IX–XIII веков

Утрехтская псалтирь и ее копии

Образ «Сошествие во ад» появляется в составе иллюстрации к Апостольскому Символу веры. Впервые мы видим его каролингском манускрипте, созданном в аббатстве Овиллер в 820–830-х гг., – Утрехтской псалтири – шедевре Каролингского Возрождения (Библиотека Государственного Университета Утрехта, MS. 32, л. 90r).

Апостольский Символ включен в состав кодекса после корпуса псалмов: на одном листе расположены два священных текста, знания которых Карл Великий требовал от своих подданных. В верхней части листа – молитва «Отче наш», над которой помещена миниатюра, ее иллюстрирующая; в нижней части листа – Апостольское кредо, также с иллюстрацией.

Миниатюра, относящаяся к Кредо, расположена непосредственно над текстом и является целостным образом, в котором догматическое изложение дается в виде единой композиции (см. ил.)¹. Рисунок



¹ Благодарю сотрудников Библиотеки Университета Утрехт и лично господина Франса Селлиса (Frans Sellies) за предоставленное изображение и консультацию.

выполнен бистром (темно-коричневой краской на основе сажи), тонкой летящей линией. Первые три формулы Символа обозначены лаконично: к ним относится сцена в верхнем регистре, фланкированная с обеих сторон летящими ангелами. В этой сцене – Новозаветная Троица со стоящей рядом Девой Марией, которая придерживает Младенца Христа. Центральная линия повествования связана со Страстями: изображение суда Пилата над Христом в левой части миниатюры, которое переходит в сцену Распятия (четвертая формула). За ними следует образ Вознесения (шестая формула), который при-мыкает к этим группам и создает вместе с ними общую линию повествования. Воскресение (названное в пятой формуле) представлено сценой благовестия ангела женам-мироносицам. Художник создает смысловые сопоставления: гроб Господень (ротонда Воскресения) соотносится с расположенной рядом базиликой, обозначающей вселенскую церковь (девятая формула), которая, в свою очередь, повторяет силуэт крыши в сцене Рождества. Эти архитектурные доминанты придают устойчивость всей композиции. Восстание мертвых на суд показано в левой части миниатюры. Справа художник изобразил Архангела в экспрессивном повороте. Его фигура замыкает повествование: он будто отворачивается от осужденных на вечные муки, обреченно стоящих в овраге у него за спиной. Со скалы, на которой стоит Архангел, срывается и падает вниз, к осужденным, еще один человек, – и художник показывает руки с растопыренными в отчаянии пальцами. Еще дальше за осужденными, в правом нижнем углу, происходит Сошествие во ад (названное, как и Воскресение, в пятой формуле): Христос попирает какое-то существо и нагибается к двум обнаженным фигурам, протягивая к ним обе руки. Фигуры по пояс охвачены огнем, они выглядывают из квадратного отверстия, в котором бушует пламя.

Хотя в этой миниатюре ад представлен пламенем, в копии рукописи – псалтири св. Эдвина, созданной в Англии, эта деталь изменена: для обозначения ада используется чудовищная пасть, ставшая к XII в. отличительной чертой этого образа.

Как видим, сюжеты располагаются согласно принципу целостного представления всего исповедания; формулы Символа веры иллюстрируются не всегда в порядке своего изложения в тексте. Создается картина мироздания, и в рамках единого произведения составляющие его отдельные сюжеты оказываются либо выделены, становясь доминантами визуального повествования, либо, вне связи с последовательностью изложения, вынесены на периферию композиции.

Утрехтская псалтирь была привезена в Кентербери предположительно в конце X в., и уже в начале XI столетия (1010–1030-е) была создана ее первая англо-саксонская копия – псалтирь Харли (The Harley Psalter, BL, Harley MS 603). Псалтирь обрывается на двенадцатом стихе псалма 143 (р. 73v), поэтому Символ веры в ней не представлен.

В следующей по времени копии, относящейся приблизительно к 1155–1160 гг., – псалтири св. Эдвина – миниатюра, иллюстрирующая credo, воспроизведена со всеми подробностями (The Eadwine Psalter, Кембридж, Trinity College Library, Ms. R. 17.1. F. 279 v.) (см. ил.). При всей разности



манеры и почерка, копия выполнена очень скрупулезно, изменены лишь две детали: в руках Архангела, разделяющего Церковь и осужденных, вместо посоха с крестообразным навершием оказывается орифламма; преисподняя в сцене Сошествия во ад обозначена не пламенем, как на миниатюре Утрехтской псалтири, а зооморфным чудищем, из пасти которого появляются люди. Такое обозначение характерно для англосаксонского искусства².

Принцип целостного представления всего Символа веры, использованный в Утрехтской псалтири и в псалтири св. Эдвина, уникален. В дальнейшем каждый догмат иллюстрируется отдельно, в связи с расположенным рядом с текстом.

Алтарь Эйлберта

Иллюстрация Апостольского кредо представлена в алтаре мастера Эйлберта (Кёльн, 1150; Музей Боде, Государственные музеи Берлина). Это драгоценный переносной складень, украшенный медными пластинами с позолотой, цветными эмалями и миниатюрами на пергамене; в нем хранится реликвия – срез камня, надпись на котором гласит, что это частица скалы, на которой произошло Рождество Спасителя. На боковых пластинах алтаря изображены ветхозаветные пророки со свитками пророчеств, по краю над ними помещена надпись золотом: «Вдохновленные небом предсказали о Христе, что затем произошло». На лицевой части алтаря в центре – Христос во славе, окруженный двенадцатью апостолами, держащими в руках картуши с изречениями Кредо, около каждого из них – горизонтальная надпись о произнесении Символа,

² В виде пасти ад представлен, например, в рукописях: *Lieber Vitae aus Newminster* (1016–1020 гг. BM, Ms. Stowe 944. F. 7r), псалтири Генриха де Блуа (1150 г. BM, Ms. Cotton Nero C–IV. F. 34v).

начиная с Петра, «Petrus dixit». Этот горизонтальный инскрипт обращает внимание именно на слова Кredo, что, в свою очередь, направляет внимание от центра к периферии, где расположены образы, иллюстрирующие догматы. Общая надпись, относящаяся к апостолам, гласит: «Двенадцать отцов, исполненных учения веры, показали, что речь пророков не вымышлена». По боковым сторонам верхней пластины, справа и слева, по четыре с каждой стороны – образы праздников, от Благовещения до Вознесения.

Сошествие во ад (см. ил.) расположено после сцены «Жены мироносицы у гроба» и перед сценой с Вознесением. Христос направляется к аду в левой части изображения, адские врата – почти вровень с ликом Спасителя, и ад локализован этим квадратом врат. В аду люди томятся в ожидании, а сатана не собирается пока сдаваться; снизу взвиваются языки пламени. Христос развернут лицом не к краю всей иллюстрации Кredo, как в миниатюре Утрехтской псалтири, а к центру – это одно из тех редких репрезентаций Сошествия, где Христос расположен в правой части образа. Обращает на себя внимание, что ад представлен точно по образцу Утрехтской псалтири: квадратным отверстием с вырывающимся оттуда пламенем.



Реймский миссал

Отдельный корпус представляют циклы иллюстраций, связанные с толкованием на Апостольский Символ веры – трактатом «Изложение столпов нашей веры». Его автор – Жан де Жуанвиль, хронист, сенешаль и ближайший сподвижник Людовика IX, а позднее фактически его регент. Сочинение было создано им, когда он находился вместе с Людовиком XI в плену во время VII крестового похода (1250–1251).

Этот поход был предпринят после потери Иерусалима; толчком к нему послужила тяжелая болезнь Людовика XI в 1244 г., во время которой он дал обет возложить на себя крест. Получив из Сен-Дени орифламму – знак особой монаршей власти для начала борьбы с врагами всего христианского мира – и испросив в Лионе благословения Папы, в 1248 г. Людовик прибыл на Кипр, а весной следующего года – в Египет. На Кипре к Людовику присоединяется де Жуанвиль, который, для того чтобы отправиться в крестовый поход, закладывает свое имение и выезжает из Франции позже; далее он следует вместе с королем в Египет. Там после взятия Мансура (крепость в дельте Нила, на пути крестоносцев к Иерусалиму) в 1250 г. Людовик IX со своей свитой попадает в плен.

Раненые, не имея возможности получить элементарную медицинскую помощь, умирали в страданиях; в тяжелых условиях плена при невыносимой для европейцев жаре начались болезни. Среди них не было священника, и де Жуанвиль взял на себя миссию напутствовать умирающих и оказывать посильную помощь страдающим от боли и ран и утешать их. Находясь среди страждущих, он приходит к убеждению, что многие из них уже не способны воспринимать слова, а некоторые их не слышат от собственных стонов. Чтобы достучаться до их сердца, де Жуанвиль решает действовать не силой слова,

а силой изобразительного искусства: у него остается надежда что образы, которые раненые невольно и, возможно, бессознательно, видят, оставят отпечаток в их душах. Поэтому де Жуанвиль делает особый упор на изображениях, специально оговаривая это обстоятельство во вступлении к своему трактату. Для этих же целей – быть понятным страждущим – он также указывает, что шрифт подписей к изображениям должен быть разного цвета: священный текст Символа должен быть написан красным, а комментарий к нему – черным. Он комментирует Апостольский Символ веры, однако основное место в рукописи отводит иллюстрациям, рассматривая которые, можно воссоздать комментарий де Жуанвиля: они не просто облегчают восприятие определенных утверждений, а сами формируют их.

Первая редакция трактата была утрачена в походе; в период подготовки к канонизации Людовика IX де Жуанвилем создается вторая редакция (1286–1287), которая представлена в рукописи Парижской национальной библиотеки (pouч.acq.fr. 4509)³. Ее миниатюры, помещенные рядом с текстом, последовательно иллюстрируют догматы Кредо. Другая иллюстрированная версия – фрагмент рукописи из Британской библиотеки (MS. Lat. 11907) того же времени⁴ – представляет собой серию нераскрашенных контурных рисунков на двойном листе.

Наконец, наиболее полно богословские сопоставления, выраженные в трактате де Жуанвиля, отразились в роскошных миниатюрах Реймского миссала (РНБ. Лат. Q.v. I, 78). Эта рукопись была создана в 1285–1297 гг., предположительно в Париже – к прославлению Людовика IX (1297). Наибо-

³ См.: об этой рукописи и ее соотношении с Реймским миссалом [Docampo, 2008: 53–142], [Solera, 2008: 143–254].

⁴ Об этой рукописи: [Мокрецова, Романова, 1983: 28].

лее полно из всех дошедших до нас манускриптов делаются богословские сопоставления иллюстраций Апостольского кредо и образов библейской истории.

Манускрипт содержит двадцать листов с миниатюрами, восемнадцать из которых относятся к Кредо. На двух других листах изображения связаны с идеями Бонавентуры ди Баньореджо: друг напротив друга расположены образы Распятия и «Древа жизни» (*Lignum Vitae*). В настоящее время миниатюры распределены с 19 по 197-й лист. Л. И. Киселева поддерживает мнение В. Бахтина (высказанное в его утраченной статье 1920-х гг.), что иллюстрации могли быть размещены единым корпусом сразу за Символом веры и были разделены в рукописи во время переплета ее П. Дубровским в 1805 г.

После церковного календаря, открывающего манускрипт, и собственно самим текстом миссала следуют молитвы обряда экзорцизма (изгнания демонов), который также содержит один из христианских Символов веры. Было высказано мнение, что это и обусловило появление иллюстраций к Кредо⁵. Однако Л. И. Киселева показывает, что миниатюры Реймского миссала были созданы под влиянием произведения Жана де Жуанвиля [Kisseleva, 2008: 42–45]. Поддерживая это мнение, отметим, что иллюстрируется не тот Символ веры, который приведен в самом миссале (в обряде экзорцизма), а именно Апостольский, комментарий к которому представлен в трактате де Жуанвиля.

В соответствии с содержанием трактата, написанного на французском языке, в миниатюрах представлены ветхозаветные, евангельские и апокалиптические сцены, но уже с латинским текстом Апостольского Символа веры и речений пророков и апостолов. Рядом с изображениями расположены

⁵ См. об этом: [Solera, 2008: 196].

надписи – формулы Кредо написаны красными чернилами, как того требует де Жуанвиль.

Связь с Апостольским Символом выражена и тем, что на каждом развороте, рядом с иллюстрацией догмата, изображен апостол, которому предание приписывает произнесение данной формулы. Если формула иллюстрируется на двух разворотах, фигура апостола повторяется.

Каждое изображение, репрезентирующее определенный догмат, представлено в контексте комментирующих его миниатюр: оно визуально соотносится с другими библейскими или евангельскими образами. На развороте кодекса может быть лишь одна миниатюра, непосредственно связанная с Символом, – соседствующие с нею миниатюры являются иллюстрациями ветхозаветных пророчеств или соотносящихся с ними евангельских событий. В расположении изображений прослеживается общий принцип: евангельские сцены находятся на правом листе разворота, комментирующие образы из Ветхого Завета – напротив них.

Сошествие во ад (F. 60) находится в нижнем левом углу разворота; над самим изображением – слова догмата Апостольского кредо: «Descendit ad inferna», написанные красным (в соответствии с указанием де Жуанвиля) (см. ил.). Рядом с ними, над Сошестви-



ем, – образ апостола Фомы, которому приписывается произнесение пятой формулы Кredo. Апостол одной рукой указывает на строчку Апостольского Символа веры, другой – на образ Сошествия; на полях рядом с ним синими чернилами обозначено: «Scs Thomas» (св. Фома). Так как пятая формула содержит два догмата – о Сошествии и Воскресении – и каждому из них посвящен отдельный разворот манускрипта, образ апостола Фомы появляется еще раз и на следующем листе, рядом с изображением «Восстание от гроба» и словами о Воскресении.

Миниатюры на страницах разворота с Сошествием представляют образный комментарий. Здесь последовательно показаны следующие события: Иону бросают в море и его проглатывает кит (на следующем развороте, где комментируется Воскресение, изображено, как Иона исходит из пасти кита); отрок Иисус беседует со старейшинами; внизу страницы – диалог Иова с Господом; на правой стороне разворота – положение Христа во гроб; в нижнем регистре – Самсон, побеждающий льва, и рядом, в правом нижнем углу, – Сошествие во ад: как и в миниатюре Утрехтской псалтири, Сошествие во ад оказывается на периферии общей композиции страницы. Расположенные рядом, образы «Самсон побеждает льва» и «Сошествие во ад» соотносятся друг с другом не только по смыслу, но и композиционно: пасть льва повернута так же, как адская пасть.

В образе «Сошествие» ад обозначен одновременно и пастью, и пламенем: обнаженные люди поднимаются, окруженные красными языками огня; с молитвенно сложенными руками они взирают на Спасителя; наверху, над головами томящихся в аду, видны клыки чудовища. Внизу лежит поверженный демон; Христос вонзает ему в горло древко орифламмы, увенчанной крестом, и берет за руку одного из людей, находящихся в пасти чудовища.

Надпись на пластине Магдебургских врат Софии Новгородской

Несмотря на устойчивость названия «Descensus ad inferos» применительно к рассмотренным изображениям, можно указать на надпись в форме цитаты из Апостольского Символа веры вне его иллюстраций в миниатюрах. Она сделана на одной из пластин врат Софии Новгородской⁶. Эти врата, состоящие из бронзовых пластин работы магдебургских литейщиков, были созданы в 1152–1154 гг.⁷ В 1187 г. они вывезены в качестве военного трофея новгородцами из разрушенной Сигтуны (Швеция) и с тех пор находятся в Новгороде.



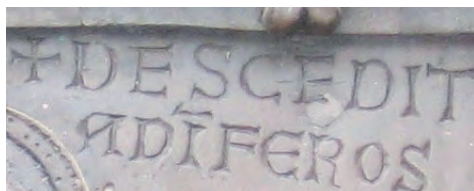
На одной из пластин представлен образ «Сошествие во ад». Христос с крестчатым нимбом. В левой руке у Него свиток, в правой – крест, который Он направляет, как копьё, в зверя. Между еще сомкнутыми клыками высовываются четыре человеческие головы. Справа вверху надпись, объясняющая изображенное как нисхождение Христа в преисподнюю: «Descendit ad inferos»⁸ (см. ил.) – вместо существительного употреблен глагол

⁶ Магдебургские врата были перевезены в Новгород в разобранном виде; отдельные пластины собраны новгородскими мастерами; при этом порядок их расположения нарушен.

⁷ О Магдебургских вратах Софии Новгородской см.: [Аделунг, 1834], [Schiller: 365], [Царевская, 2001].

⁸ Сочетания с *n* переданы лигатурами.

(«сошел во ад»). Эта надпись является дословной цитатой из Апостольского Символа веры (см. ил.).



Другие элементы врат Софии Новгородской свидетельствуют об особенном внимании их создателя к теме Сошествия – ее элементы появляются еще раз и помещены на самое видное место. Рукояти обеих створок представляют собой львиные головы с крепко сжатыми клыками приоткрытых пастей, из которых высовываются головы людей (одна – из левой пасти и три – из правой). Собственно рукоятками служат двуглавые змеи, исходящие из львиного рта. Эту деталь нельзя объяснить традицией – рукояти этих врат уникальны. На вратах св. Бернварда (собор св. Архангела Михаила, Хильдесхайм), созданных на полтора века раньше, в 1011–1015 гг. [Tronzo, 1983: 357], рукояти просто в виде львиных масок – без каких-либо напоминаний об изображении Сошествия. На более поздних вратах собора Аугсбурга и церкви св. Зебальда в Нюрнберге рукояти также в виде традиционных львиных голов с кольцами. Возможно, что врата почти сразу были захвачены и вывезены в Сигтуну, а оттуда в Новгород, и это воспрепятствовало их копированию⁹.

⁹ Тема смерти используется в рукоятях немецких храмов в более поздний период, после XVIII в. Однако она находит отражение в других образах и аллегориях. Например, фигура, олицетворяющая смерть, держит голову мертвого человека, склоняясь над ним, тело мертвеца – собственно ручка двери, за которую должен взяться входящий (Бад Голдесберг).

Нельзя сказать, что в литейной мастерской Магдебурга, где были созданы эти врата, существовало особое отношение к львам как исключительно зловеющим существам: приблизительно одновременно с данными вратами в этой мастерской в виде льва был отлит акваманил – священный сосуд для омовения рук пресвитеров в алтаре.

Подобной детали нет ни на более ранних, ни на более поздних вратах немецкой работы. Львиная голова с людьми в пасти вне образа *Descensus* появляется в составе композиции Страшного суда, в сцене «Земля и море отдают своих мертвецов». Здесь показано воскресение мертвых, оживающих в конце времен¹⁰. Можно предположить, что если бы

¹⁰ Но если, например, на миниатюре из Путешествия Космы Индикоплова мертвые восстают из земли, то в сценах «Земля и море отдают своих мертвецов» из пасти зверей и рыб появляются съеденные ими люди. Так, на мозаике Страшного суда церкви Санта Мария Ассунта (Торчелло, Венеция, ок. 1200 г.) эти сцены расположены по обе стороны от Этимасии с коленопреклоненными Адамом и Евой, рядом с трубящими ангелами Апокалипсиса. Эти сцены являются характерными для Страшного Суда; в более позднем восточнохристианском искусстве они присутствуют обычно в менее натуралистическом виде; они всегда связаны друг с другом, и если с одной стороны показано, как «море отдает своих мертвецов», то с другой стороны этой сцене симметрично сопутствует сцена с «землей». В мозаике Торчелло справа люди показываются из рыб и других морских обитателей, слева – из львов и других хищных зверей. Сюжет «Земля и море отдают своих мертвецов» представлен (хотя и не так впечатляюще) на иконе Страшного Суда из монастыря св. Екатерины (Синай, XI в.) [Weitzman 1971: 307, Fig. 304], [Grabar, 1964: 199]. В обе стороны трубят два ангела, слева идут звери (ягуар, слон и лев); из пастей ягуара и льва появляются человеческие фигурки со сложенными руками. Симметрично на другой стороне, справа, изображено море; человек показывается из пасти морского чудища. Такая композиция сохраняется вплоть до XVII в.

рукояти были связаны с идеей всеобщего воскресения на Страшный суд, то льву симметрично должен был соответствовать обитатель моря. Поэтому такой вид рукоятей можно объяснить лишь вниманием мастера к теме Сошествия и связью с другим элементом этих же врат – пластиной с «Сошествием во ад»: чудище, изображенное на пластине в профиль¹¹, здесь оказывается развернутым лицом к зрителю. Это же подтверждается использованием цитаты из Апостольского Символа веры в качестве надписи.

Другие варианты репрезентации Апостольского кредо

Отдельный тип репрезентации Апостольского Символа представляют памятники, изображающие апостолов, произносящих его формулы. Ранние произведения этого типа напоминают по иконографии восточнохристианский образ «Сошествие святого Духа», например миниатюра манускрипта Сумма короля 1295 г. с подписью под ней: «Двенадцать формул веры» («Comment li apostre font la credo») (BL, Summa de Roi. Ms. Add 54180. F. 10v). Из монументальной живописи назовем, например, роспись Джованни ди Кампо (1461 г.) в апсиде оратория свв. Назара и Цельса: апостолы, стоящие в апсиде, держат раскрытые книги с формулами Символа. На севере Европы аналогичный сюжет создается в это же время – например, в церкви в Меммингене (до 1462 г.): по боковым стенам наоса изображены апостолы, стоящие в рост; картуши над их головами воспроизводят формулы Кредо.

В середине этого же века появляются также различные фигуративные изображения, диаграммы и мнемонические правила для запоминания формул

¹¹ Что делает его не таким страшным и даже не «сразу узнаваемым»: Н. В. Покровский, описывая эту пластину, говорит о томлении людей в «кувшине».

Кредо. Подобных изображений мы касаться не будем, так как они репрезентируют сам текст Кредо, но не иллюстрируют его.

Традиция иллюстрирования Апостольского Символа веры (*Symbolum Apostolorum*, *Apostolicum*) в искусстве Западной Европы имеет богатую историю¹². Образы, воплощающие Кредо, необыкновенно разнообразны – это могут быть и монохромные рисунки, и миниатюры, по яркости соперничающие с витражами; ксилографии, раскрашенные бледной акварелью, или же гравюры. Циклы, связанные с Апостольским Символом веры, появляются и в монументальной живописи, и в эмалях, торевтике, резьбе. Первая его иллюстрация создана в рукописи, и наиболее полно традиция его иллюстрирования представлена в книжной миниатюре – манускриптах IX–XIII вв., а затем в старопечатных книгах XV в. и в изданиях XVI–XVII вв.

¹² Библиографию вопроса см.: [Simor, 1996]; [Loerke, 2003].

3. Образ «*Descensus ad inferos*» (Сошествие во ад) в западноевропейском искусстве XI–XV веков

Возникнув как иллюстрация Апостольского credo, «Сошествие во ад» вскоре становится довольно распространенным образом в искусстве Западной Европы. Сюжет «Сошествие во ад» появляется в храмовой росписи, миниатюрах, предметах прикладного искусства Западной Европы начиная с XI в.; множество изображений подтверждают его известность и большую популярность в XII–XV вв. Латинское название «*Descensus ad inferos*» дословно означает «нисхождение в преисподнюю»; в национальных культурах появляются его эквиваленты: *англ.* Harrowing of Hell («поругание, уничтожение ада») и дословные переводы: *нем.* Höllenfahrt Christi, the Descent of Our Lord into Hell, *франц.* la Descente aux Enfers, la Descente aux Limbes.

На всех этих изображениях Христос со знаменем (орифламмой) идет навстречу чудовищу и протягивает руку людям, находящимся у чудовища в пасти. Изначально в этом образе ад представлялся в виде языков пламени (Утрехтская псалтирь), но уже в следующей копии, созданной в англо-саксонском искусстве (псалтирь Эдвина, XII в.), он приобретает характерные зооморфные черты, которые будут определяющими в этом сюжете для всего западноевропейского искусства еще несколько веков (за исключением искусства Италии, где эта иллюстрация Апостольского Символа веры становится известна лишь с XIV в.). Так, почти до XV столетия в «Сошествии» постоянна репрезентация ада в виде чудовища, открывшего пасть, но еще удерживающего в себе праведников.

«Descensus ad inferos» в миниатюрах

Влияние текста и иллюстраций Апостоликума проявляется в иллюминированных евангельских циклах – в частности, в том, что среди сцен пред-

ставляется Сошествие во ад (Descensus ad inferos), о котором не упоминается в повествовании о Страстях в Евангелии и которое не появляется в качестве отдельного изображения по крайней мере до конца XI или середины XII в.



Под непосредственным влиянием Утрехтской псалтири создается *псалтирь из собрания лорда Коттона (псалтирь Тиберия)*, датировка которой колеблется между концом XI в. и второй половиной XII в.¹ (см. ил.). Она также выполнена характерным графическим рисунком пером, но, в отличие от Утрехтской псалтири, не монохромно, а разноцветными чернилами; в ней можно увидеть одно из ранних изображений «Сошествие во ад» вне текста Апостольского кредо (F. 14r). Фигура Христа возвышается в левой части миниатюры – она дана в большем масштабе, чем фигуры людей; в нижнем правом углу – запрокинутая пасть чудовища (видны оба его глаза). За спиною Христа изображены врата, одна створка прикрыта, так что можно рассмотреть ее кованые накладки; оранжевой линией обозначен порог ада. Наклоняясь, одной рукой Христос держит Адама, а другой благословляет Еву². Прародители облачены в одежды: Ева в хитоне, с покрытой головой, Адам в короткой, выше колен, тунике; кроме прародителей в пасти виднеются три обнаженные

¹ Британская библиотека, Cotton MS Tiberius C. VI. Прежняя датировка – середина XI в. См.: [Backhouse, 1997: 29]. См. также: [McKendrick, Doyle, 2007: 66–67].

² Над головой Христа лучи и нижняя часть круга: можно предположить изображение орифламмы, которая становится неотъемлемой частью образа Descensus.

человеческие фигурки. У Христа кресчатый нимб; на голове повязка первосвященника³, завязанная сзади широким узлом, с кидаром на лбу. Пасть чудовища раскрыта так широко, что морда оказывается перевернутой; на нижней челюсти лежит закованный в кандалы демон, под которым – крылатый дракон с длинным хвостом. Надпись гласит: «XRS inferno descen <утр.>» («Христос во ад нисходит»).

На миниатюре *псалтири св. Альбана*⁴ (1145 г. Р. 49) сцена разворачивается на фоне красной глотки чудовища – раскрытая челюсть нависает над происходящим и замыкает композицию сверху; из четырех ноздрей вырываются языки пламени. Пасть полна обнаженными людьми, среди которых на переднем плане сидит скованный ухмыляющийся демон. Христос с орифламмой, наклоняясь, держит за руку одного из людей; за спиной Христа – два ангела, справа симметрично им, но чуть выше – три демона.

В миниатюре *Винчестерской псалтири* (Британская библиотека, Cotton MS Nero C IV. F. 24r) (см. ил.)



³ Описанная в Исходе: «И сделай полированную дощечку из чистого золота, и вырежь на ней, как вырезают на печати: Святыня Господня, и прикрепи ее шнуром к кидару, так чтобы она была на передней стороне кидара» [Исход 28: 36–37]. См. также: [Исход 39: 30]. В такой же повязке изображен Моисей в Клостернбургском алтаре (XII в.), начертывающий знак на косяке двери, в сцене исхода из Египта.

⁴ Библиотека собора, Хильдесхайм, MS St. Godehard I. Факсимильное воспроизведение в издании: [Geddes, 2010].

чудище изображено с рогами; пасть его переполнена людьми. Ангел пронзает копьем черного зооморфного демона; на переднем плане – другой демон в виде чудовища с копытами, закованный в кандалы; извивающийся змей поднимает ушастую голову. Фигура Адама, которого Христос поднимает за руку, дана в другом масштабе и возвышается над остальными людьми; рядом, держась за древко орифламы, стоит Ева.

На миниатюре *псалтири из Бланкенбурга* адская пасть с огромными клыками; она окружена пламенем (третья четверть XIII в. Вольфенбюттель, Библиотека герцога Августа. Cod. Blank. 147. F. 81v). Адам изображен старцем с длинной седой бородой, он поднимается, но еще не переступил через клыки чудовища; за ним виднеется лицо еще одного человека.

В *псалтири королевы Марии* (1310–1320, Лондон, Британская библиотека. Royal MS 2 В VII. F. 281r) клыки у адской пасти еще более устрашающие, острые и длинные, они почти смыкаются над обнаженным телом Адама. При сохранении общей схемы композиции этой миниатюры отличается тем, как обозначена преисподняя: ад представлен не только в виде открытой пасти, но и крепостной башни. Демон, сидящий на башне, хватает Христа за руку,



два других демона также пытаются обороняться (см. ил.).

Композиция миниатюры *псалтири Фитцварина* (1350–1370, Париж, PBN Ms lat. 765) также репрезентирует ад в виде нескольких частей: это не только чудовищная пасть, но и крепость с укрепленными башнями,

в которых прячутся демоны; из пасти и из крепости вырываются языки пламени. За прародителями изображен пророк Моисей (в западноевропейской традиции, с рогами на голове). В верхней части композиции, на крепостной стене, демоны трубят тревогу, один из них собирается лить смолу на Христа и уже приготовил крючья для нападения.

В изображении ада не только в виде пасти, но и в виде примыкающей к ней крепости нашло отражение средневековое католическое учение о разделении ада на области (чистилище и Limbus) и представление о том, что во время сошествия Христа спаслись не все, а только содержащиеся в определенных частях преисподней.

В миниатюре *Библии Холькхэм* (Holkham Bible, 1320–1350, Британский музей. F. 34) [The Holkham Bible, 2007] ад представлен также в виде гибрида, но более сложного. Кипящий на огне котел является одновременно чревом рогатого чудовища, обращенного вниз головой⁵ (см. ил.). Над котлом свод печи с трубою, откуда идет дым; рядом – другая часть ада в виде здания, представляющая собой некую пристройку к печи-котлу, и на ее куполообразной крыше между каменными зубцами сидят два демона



⁵ Такое же чудовище появляется в этом манускрипте чуть раньше, в сцене «Жертвоприношение Авеля и Каина», – из его чрева воздымается огонь, на котором Каин совершает всесожжение.

с крючьями в лапах. Один из них, повернувшись к Христу, продолжает помешивать в котле, в котором видны лица людей. Их мучение продолжается – в то время как в другой части ада кроме лиц видны вздымающиеся в мольбе руки и люди выходят к Христу. Христос крестом поражает демона перед входом; ворота разбиты. Два человека уже вышли из ада и стоят позади Христа. Все люди – и в котле, и выходящие из ада – обнажены; композиция расположена горизонтально.

«Descensus ad inferos» в монументальной живописи

На фреске 1290 г. в *Грейт Тью* (Оксфордшир, Англия) Христос идет по направлению к огромной пасти, в которой заключены люди; они представлены в другом масштабе и гораздо меньше Христа. Держа крест в одной руке, другую руку Христос протягивает человеку, стоящему в пасти чудовища⁶.

Существуют парные изображения как последовательное представление двух следующих друг за другом событий – Сошествия во ад и Воскресения (в западноевропейской иконографии).

В качестве примера приведем росписи XIII в. *прихода Ойя* (Oeja Kirka) на острове Готланд и росписи *церкви Пикеринг* (Pikering) в Йоркшире (Англия, XV в.), где представлены сюжеты Сошествие во ад («Descensus ad inferos») и «Воскресение» (как «Восстание от гроба»). В Сошествии красная пасть чудовища занимает большую часть фрески (см. ил. на с. 137); между Христом и людьми – демон, преграждающий путь; фигура Христа по размеру меньше очерившейся пасти и почти сливается с толпой людей. На фреске «Восстание от Гроба» Христос выходит из гробового отверстия в земле; по сторонам расположены ангелы, рядом – упавшие стражники.

⁶ Еще большая разница в масштабе фигур на миниатюре из псалтири Коттона.



В церкви прихода Ойя Сошествие и Воскресение представлены в иной последовательности: после Положения во гроб следует сцена Воскресения (Восстание от гроба); следующая сцена – Сошествие во ад: Христос обеими руками держит руки Адама и Евы, которые показываются из дверей крепости. Над ее зубчатой башней два демона готовятся к обороне. Из трех бойниц над сорванной с петли, покосившейся створкой врат появляются красные звездочки – вырывающееся изнутри пламя. Люди обнажены, Христос облачен в темно-серую тунику.

В приходской церкви *Киркерун* (1350, Дания) Христос протягивает руку человеку, выводя его из огромной пасти, в которой все еще остается вереница людей, объятых языками красного пламени.

На фреске в *Хьелмбэке* (1475, Дания) композиция остается прежней: Христос идет, протягивая руку человеку, стоящему в открытой пасти чудовища.

На фреске в *Эструплунде* (1542, Дания) из пасти чудовища выглядывают люди, моля Христа об избавлении. Христос идет по направлению к ним, протягивая вперед руку; в другой руке у Него крест со знаменем.

Ряд можно продолжить: фрески храма в *Саф-фолке* (конец XIII в.), в *Герлев* (1425), *Овер Драаби* (1450), *Андлэзе* (1460).

«*Descensus ad inferos*» в составе алтарей

В композиции алтарей вне непосредственного цитирования Апостольского кредо Сошествие во ад появляется к концу XII в. – приблизительно в то же время, что и в евангельских циклах манускриптов.

Клостернойбургский алтарь. Один из ранних примеров – образ на пластине Клостернойбургского алтаря (1181 г.), созданного Николаем Верденским (см. ил.). Алтарь состоит из сорока пяти позолоченных медных пластин и является шедевром эмалирного искусства.



В изображении Сошествия мастер не использует те черты, которые можно наблюдать в миниатюрах с этим сюжетом. Здесь явно непосредственное влияние алтаря Эйлберта, созданного на тридцать лет раньше (1150 г., см. выше). Надпись на рамке эмали гласит: «*Destructio inferni*» (разрушение ада). Ад обозначен отверстием с распахнутыми воротами, из которого вырывается огонь; прямо в языках пламени появляются фигуры Адама и Евы, устремляющихся к Спасителю. Христос держит за руку Еву; под ногами у Него связанный демон со звериной головой и когтистыми лапами. Прародители обнажены, фигура Христа прикрыта драпировками ткани, как и на расположенных рядом изображениях «Положение во гроб» и «Восстание от гроба».

В Клостернойбургском алтаре представлены три последовательности, на которые разделена священная история в богословской программе этого произведения: *Ante legem* (ветхозаветный период до получения Заповедей на горе Синай), *Sub lege* (после получения Закона) и *Sub gratia* (сцены Нового завета). Эти циклы расположены в разных регистрах, друг над другом, что демонстрирует связь между ними: средний ряд образов комментируется верхним и нижним. При этом выделены и более крупные единства: центральная панель алтаря композиционно разделена на три части (что также обозначено особенностями конструкции), по девять сцен в каждой; в центре в левой части расположен «Вход Господень в Иерусалим», в средней – «Распятие», в правой – «Сошествие во ад».

В горизонтальном регистре Нового завета «Сошествие во ад» находится между «Положением во гроб» и «Восстанием от гроба»; вертикально оно расположено между сюжетами «Израильтянин начертывает знак над входом; смерть египетских первенцев» и «Самсон борется со львом». В сегменте между «Положением во гроб» и «Сошествием» – образ пророка Осии, у которого на картуше слова: «*Ero mors tua*» (Осия, 13: 14); между «Сошествием» и «Восстанием от гроба» – образ пророка Давида со словами: «*Terra tremuit*» (Пс. 75: 9). Перед нами – разработанная богословская программа, включающая Сошествие в ряд библейских и новозаветных сцен.

Алтарь собора в Эрфурте (Einhorn-Altar). Образ «Сошествие во ад» представлен на створке «Алтаря с единорогом» в соборе Эрфурта (темпера на дереве, 1430 г.). «Сошествие во ад» занимает нижнюю часть правой створки, над ним – «Восстание от гроба».

Алтарь собора Успения Девы Марии (Мариакского костела) в Кракове работы Фейта Штосса (полихромная резьба по дереву, 1477–1489). Образ «Сошествие во ад» расположен на правой неподвижной створке алтаря (которая доступна для обозрения

при закрытых подвижных створках, т. е. в будничном варианте). Действие разворачивается на фоне условного пейзажа; за спиной у Спасителя – ангел; обнаженные люди появляются из скалистой пещеры справа. С разных сторон демоны бросаются к ним, пытаясь остановить; один демон положил лапу на плечо праведника рядом с Адамом, другой, с рогами и торчащими клыками, бросился Адаму наперерез и лег между ним и Спасителем, преграждая путь.

«Descensus ad inferos» в памятниках прикладного искусства

Сошествие во ад представлено в резьбе по камню, по дереву, в плакетках слоновой кости, в росписях тканей. Мы видим его на рельефе каменной капители колонны в соборе *Богородицы и св. Этельберта в Херефорде* (Англия, XI–XII вв.) Христос нагибается к людям, находящимся в зубастой пасти, которая и образует полукруг капители. Композиция решена горизонтально (что особенно заметно при сравнении с Бристольским надгробием); в левой руке Христа флаг. Люди в пасти представлены в другом масштабе – величиной с ладонь Христа; видно несколько таких фигурок.

Диптих *Страстей* (первая четверть XIV в., Лувр, ОА 7274) выполнен в технике резьбы по кости; Сошествие здесь расположено в верхнем регистре, рядом с Положением во гроб. Оно повторяет общую схему композиции; чудище еще живо и демон над пастью энергично замахивается, возвышаясь над Христом.

Среди других сцен *Страстей* Сошествие представлено в *Нарбоннском парамане* (Лувр) – алтарной пелене, созданной для Карла V около 1377 г. [Мартиндейл, 2001: 132]. Это длинная шелковая полоса, живопись на которой выполнена в технике гризайля. Несмотря на то, что Христос поражает мохнатого зооморфного демона, лежащего внизу, другой

демон пытается обороняться: расправив крылья он летит над пастью, целясь в Христа кочергой.

На резьбе спинки кресла Вестминстерского аббатства (XV в.) Христос изображен в сиянии. Он держит за руку человека, еще находящегося в пасти. Всё изображение включено в трилистник и обрамлено двумя стойками, декорированными под городские башни.

Особняком стоит произведение довольно позднего времени – гравюра Михаэля Бургера, голландского иллюстратора и гравера, переселившегося из Утрехта в Англию. Он автор книги «Ancient Mysteries Described» (Описание древних тайн), где запечатлел памятники, известные сейчас благодаря его работам. В этой книге есть изображение «Сошествие во ад» (см. ил.), которое связано не напрямую с образом Сошествия, а является иллюстрацией обычая театральных представлений на Пасху – английской народной драмы на сюжет апокрифа от Никодима.



Особенности изображений «Descensus ad inferos»

На изображениях «Descensus ad inferos» освобождение еще не произошло: люди только ожидают его – они находятся в аду и лишь надеются выйти из пасти чудовища, но никто не переступил его пределов.

Ад показан вполне действующим: иногда, как на фреске в Киркерупе (Дания, 1350), люди продолжают пребывать в языках пламени; пламя исходит и из пасти на миниатюре псалтири Фицварина. Иногда люди изображаются в котле, кипящем на огромном огне, причем и котел, и огонь во чреве еще живого чудовища (как на миниатюре Библии Холькхэм, Англия, XIV в.); бесы раздувают огонь. В том иконографическом варианте, когда ад представлен в виде скал, демоны с крючьями, копьями, дубинами и какими-то орудиями пыток оказываются вверху картины⁷ и оттуда, сверху, целятся в Христа, льют смолу и пытаются всячески обороняться. На этих изображениях Христос только направляется в сторону пасти, символизирующей ад. Он несет крест с орифламмой. Боевое знамя служит напоминанием о предстоящем сражении.

Показан драматический момент: в руках Христа – только крест с флагом, а вся сила на стороне ада: это и звериная мощь, и огромные клыки; на более поздних композициях появляются укрепленные башни и вооруженные бесы. Исходя собственно из данных изображения, нельзя сказать, как может разрешиться эта сцена. Адское чудовище разевает пасть, собираясь поглотить Христа. Демоны готовятся к бою, они вооружены, и Христос против них один и безоружен. Авторское развитие этой темы в европейском искусстве – рисунок Брейгеля Старшего «Христос в преисподней»⁸, который невозможно

⁷ Например, темпера Джотто (Мюнхен, Пинакотека), темпера Пахера (Будапешт, Музей изящных искусств), рельеф алтаря Ф. Штосса, «Сошествие во ад» А. Бронзино (Флоренция, музей Санта-Кроче) и др.

⁸ На этом рисунке Христос представлен в аду, окруженный орудиями пыток и бесами; Его появление там оспаривается как будто незамеченным и не влияет происходящее.

понять, принимая тождество изображений «Сошествие во ад» и «Воскресение».

Люди в надежде протягивают руки к Христу. Иногда изображаются лишь двое (которых можно было бы соотнести с прародителями⁹) – но чаще это множество людей, и лишь условно двух ближайших к Спасителю можно считать Адамом и Евой.

В основном все изображения *Descensus* повторяют одну схему: Христос в левой части картины, в противоположном, правом, углу виднеется адская пасть. Такое разделение пространства соблюдается довольно строго, в том числе на авторских изображениях, даже, если ад обозначен пещерой (Джотто, Андреа де Фиренце) и даже если Христос находится под сводами этой пещеры (картина Доменико Беккафуми). Гораздо реже Христос оказывается в правой части композиции (например, у Фра Беато Анджелико, фреска в доминиканском монастыре св. Марка во Флоренции, на темпере Фридриха Пахера).

При довольно устойчивой схеме образа Сошествия и его одинаковой композиции вариации до XV в. проявляются лишь в несущественных деталях. По-разному изображаются люди в аду; их может быть разное количество – от двух, гипотетически представляющих Адама и Еву, до большого множества. Но основная черта в изображении людей – анонимность – остается постоянной.

На образах Сошествия люди обнажены. Нагота была осознана после грехопадения, и здесь она присутствует именно как следствие греха и образ беспомощности в аду: все люди уравнены и неотличимы друг от друга¹⁰. В последовательных изображениях

⁹ Например, фреска церкви Свердборга (Дания, 1375–1400) и фреска кирхи Готланда, Швеция, рассмотренная выше.

¹⁰ А. Косташ-Бабсинши связывает наготу в этих изображениях с райским состоянием: «В византийском искусстве прародители (Адам и Ева. – С. И.) всегда одеты, тогда как

люди обнажены лишь в первой сцене, связанной с адом, и входят в рай, уже облаченные в различные одежды¹¹.

В авторских картинах исследователи находят возможным соотнести определенный образ с конкретной личностью (или выявить аллегорическое изображение, олицетворяющее, например, Ветхозаветную церковь, как у Бронзино). Подобная работа состоит в раскрытии лишь индивидуального замысла художника: при исследовании образов «*Descensus ad inferos*» нельзя обозначить обязательный канон изображенных лиц, как, например, на иконе Анастасис.

На более поздних памятниках рядом с чудовищем изображаются крепостные стены, башни с зубцами, что обозначает разные части ада, в соответствии с католической традицией: из одной части (в виде крепости) люди спасаются, из другой (чрево чудовища) – нет¹².

на Западе они представлены как в раю, обнаженными» [Costache-Babcsinski: 5.1]. В традиционной культуре нагота не связывается с райским состоянием – в основном «нагота имеет мифологически мотивированную негативную семантику» [Добровольская, 2010: 11]. Проблема, связанная с обнаженностью, – «опасность, которую представляет тело для его владельца и для социума в целом в случае, когда нарушаются определенные “правила обращения” с ним» [Там же: 12].

¹¹ В сценах Страшного суда в византийской иконографии нагота также связана с адом: обнажены именно грешники, в то время как праведники всегда одеты (храм Марии Ассунты на острове Торчелло, синайская икона Страшного суда).

¹² Иногда при таком разделении люди выходят лишь из одного отделения ада: на миниатюре Библии Холькхэм люди выходят из крепости, но остальные продолжают мучиться в другом отделении ада – котле, одновременно чреве чудовища. Такое разделение присутствует и на миниатюре гомилией Иакова Кокиновафского (несколько человек устремляются к Христу, другие, воздев руки, остаются во тьме).

Начиная с XIV в. в итальянском искусстве появляются картины, на которых ад изображен в виде подземелья или расселины в скалах (Фра-Анжелико, Андреа да Фиренце, Мантенья и др.). Если учитывать разделение на *Limbus partum* и другие части ада, для которых Сошествие Христа не оказалось освободительным, можно предположить здесь изображение только первой части, ада праотцев, откуда выходят ветхозаветные пророки.

Действие развивается по горизонтали, и структурно композиция делится не на «верх» и «низ» (что свойственно иконе Анастасис), а на «правое» и «левое»¹³: как правило, в левой части изображен Христос, в правой – чудовище.

«*Descensus ad inferos*» никак не связано с Воскресением Христа, это еще Его нисхождение в ад – то событие, которое относится Церковью к Великой Субботе. Победа над адом может подразумеваться, но она еще не свершилась: чудовище до сих пор живо. Все действие происходит в преисподней – к этому образу в полной мере приложимы слова о том, что ни Христос, ни Адам не переступили пока границ ада и находятся среди неизвестных мертвецов (А. Картсонис).

Такое понимание образа отражено и в общей композиции храмовых декораций. Как последовательное представление двух происходящих друг за другом разных событий расположены фрески «Сошествие во ад» и «Воскресение» (как «Восстание от гроба»), например в росписи XV в. храма прихода Пикеринг в Йоркшире (Англия); в росписи XIII в. прихода Ойя на острове Готланд; в фресках XI в. базилики Сант-Анджело в Формисе.

¹³ Напомним наблюдения Б. А. Успенского о строении средневековых миниатюр и расположении «правого» и «левого» не относительно позиции наблюдателя (адресата), а с внутренней точки зрения, т. е. зеркально противоположно для зрителя [Успенский Б., 1973].

Очевидно самостоятельное относительно иконы Воскресения происхождение композиции Сошествия: об этом свидетельствуют не только художественный стиль и построение, но особенности изображения Христа, устойчивая традиция изображения ада в виде пасти чудовища, людей обнаженными, отсутствие персонификации Адама и Евы и других ветхозаветных праведников, изображения обороны вооруженных демонов и др. Восприятие этих двух изображений как имеющих один сюжет приводит к ошибочным трактовкам и выводам¹⁴.

Изображение ада в западной традиции

В западной и восточной христианских традициях мы наблюдаем различные подходы к изображению ада. Для западноевропейских миниатюр характерно довольно устрашающее подробное его изображение, включая чудовищные образы бесов, и разделение его на части (например, миниатюра Апокалипсиса Беатуса (Жерона, библиотека собора, 975 г.)¹⁵.

¹⁴ Поскольку эти изображения посвящены совершенно другому событию, неправомерно даже сравнивать их с иконой Анастасис, например: «Для того, чтобы лучше понять иконы Древней Руси, сравним иконы “Воскресение – Сошествие во Ад” с гравюрой “Христос в преисподней” великого нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего <...> Христос в ореоле, напоминающем батисферу, спустился в преисподнюю <...> Фигура Христа в ореоле локальна. Впечатления мощи и силы она не производит. Праведники вышли из пасти ада. Но куда? <...> Где же божественный триумф? Вероятно, средствами нарождавшегося в Европе реалистического и прагматического искусства не удавалось изобразить то, что можно передать только языком символов и условностей»: «Праздничные иконы» [Orthodoxworld.ru].

¹⁵ Изображены два отделения ада (из чистилища люди воздевают руки ко Христу) и несколько разных демонов: красные огромные фигуры с хвостами и звериными лапами; черные фигуры в регистре ниже, рядом с сатаной; двухго-

Различие обусловлено двумя подходами к пониманию образа – как поклоняемой иконы или как учительного изображения. А также и с отношением к аду и его изображению. Пьер-Тома Камло, профессор доминиканских факультетов в Сольшуаре (Франция), говоря о православной церкви отмечает: «<...> В отличие от западных средневековых авторов, Иоанн Дамаскин ничего не говорит об аде, вечном огне и наказаниях – важная подробность, характеризующая психологию христианского Востока» [Камло, 1994: 66]. Здесь проявляется «традиционное для Восточных Отцов учение о том, что ад и смерть не имеют самостоятельной сущности, так как не сотворены Богом» [Алфеев, 2009: 131]. В учении православной церкви нет деления ада на части, характерного для западного богословия; святыми отцами отмечается лишь, что ад как «неипостасное» не имеет и сущности, т. е. собственного бытия (см., например: [Пашин, 2009: 20]). Согласно Анастасию Синаиту (VII в.), ад, смерть и болезнь не имеют ипостаси, бытия или сущности. А другой автор VII в. говорит: «Неипостасным является все, что не от Бога получило бытие, но зиждется на отсутствии лучшего, как то тьма, болезнь, грех, смерть». По мысли преп. Исаака Сирина (VII в.), и смерть и ад – последствия греха и как таковые подлежат уничтожению: «Грех, геенна и смерть вовсе не существуют у Бога, ибо они являются действиями, а не сущностями.

ловое чудовище, терзающее людей. Ц. Г. Нессельштраус так описывает эту миниатюру: «В нижнем ярусе, в раскаленной зоне красного пламени, находится царство сатаны. Представленный в виде темного человекоподобного существа с огромными светящимися глазами, он восседает в центре на троне, обвитом змеями. Вся композиция замкнута сверху подковообразным арочным обрамлением, за пределы которого выступают по сторонам два раструба с вырывающимися из них языками адского пламени и клубами дыма» [Нессельштраус, 2000: 307].

<...> Было время, когда грех не существовал, и будет время, когда он не будет существовать. Геенна есть плод греха. В какой-то момент она получила начало, конец же ее неизвестен» (цит. по: [Алфеев, 2009: 131]).

В православном искусстве изображения ада начинают появляться в сценах Страшного суда. Первоначально его образ не включал сцены мучений. А. Грабар отмечает тесную связь Страшного суда с изображением победы императора в византийском искусстве, что усиливает акцент на триумфальных элементах, а не на праведном воздаянии. Элементы подобной композиции остаются актуальными для всего византийского искусства; так представлен Страшный суд еще в кафоликоне монастыря Хора в Константинополе (XIV в.). Стремление расширить эту тему и дополнить ее учительными картинами проявилось прежде всего в изображении участи грешников, но не свирепости демонов (см., например: икона Страшного суда, Синай [Weitzman 1971: 307, Fig. 304]; мозаика западной стены церкви Марии Ассунта в Торчелло, выполненная византийскими мастерами).

В иконах Анастасис ад представлен не как ужасающее место, а персонифицировано (в виде связанной человеческой фигуры под ногами Христа). Возможно, под влиянием иконоборцев, возмущенных присутствием такого персонажа (хоть и поверженного и связанного) на поклоняемом образе, конкретная фигура заменяется темнотой, *тенеброй*¹⁶, с разбросанными в беспорядке петлями и замками – знаком разорения и опустошения. Это устойчивая

¹⁶ См. наблюдения А. Картсонис над иллюстрациями иконофильских псалтирей [Kartsonis, 1986: 134–152]. По ее мнению, появление в миниатюрах непропорционально большой фигуры ада связано с остротой темы изображения ада и полемической направленностью этих манускриптов.

традиция всех икон Анастасис. Нужно отметить, что в антропоморфических изображениях ада никогда нет зооморфных черт, таких как звериная голова, копыта, рога. Единственное изображение персонафикации ада с хвостом отмечено на миниатюре рукописи монастыря Пантократора на Афоне: «Звериных и животных черт, каковы когти, рога, хвост, ад не имеет, если оставить в стороне сомнительную миниатюру псалтири афонопантократорской» [Покровский, 2000: 490, 507]. Эту же традицию можно наблюдать и на других образах победы над злыми силами, например на изображении победы Архангела Михаила над сатаной. В Менологии Василия II (Библиотека Ватикана, ок. 1000 г.) архангел Михаил победно стоит, в правой руке у него штандарт со словами «Агиос, агиос, агиос». Ад изображен в виде черной бездны, на ее фоне два серых беса падают вниз головой по обе стороны от архангела, на фоне иконных горok – еще два черных демона [Grabar 1953: 174]. Никаких ужасающих деталей в репрезентации ада или демонов здесь тоже нет.

Если на византийских иконах ад может быть представлен в виде связанного человека или тенеброй, то в западных памятниках *Descensus* он изображен более зловеще. Такую закономерность трудно объяснить исключительно разницей мировоззренческих установок, не признавая различие сюжетов Анастасис и «Сошествие во ад». Здесь разные моменты, разные этапы развития событий: на образах *Descensus* ад активно защищается, воюет и угрожает; на иконе Анастасис ад лишен дееспособности, разорен и повержен.

Эту закономерность отмечает А. Картсонис, однако делает иной вывод. Сравнивая Анастасис с миниатюрой псалтири Коттона (предполагая в них один и тот же сюжет), для объяснения разницы в репрезентации ада в западных и восточных вариантах исследовательница привлекает к анализу

миниатюру Страшного суда из рукописи «Путешествия Косьмы Индикоплова»¹⁷. В нижнем регистре этой композиции появляются люди, обозначенные как *катахθόνιοι* («подземные») ¹⁸. Картсонис заключает, что для византийского художника «подземный мир» не обязательно ад [Kartsonis, 1986: 84]. С этим трудно согласиться, так как победа Христа на иконе Анастасис была бы непонятна, если принимать тенебру под Его ногами просто за отверстие в земле. Кроме того, появление *катахθόνιοι* из-под земли можно рассматривать как постоянный элемент композиции Страшного суда – «земля и море отдадут своих мертвецов», – «восстановление» плоти давно умерших¹⁹. Однако очевидно, что в православной традиции иконописец последовательно отказывается от реалистического изображения мучений ада. На одном из наиболее зловещих изображений ада как геенны огненной в сцене Страшного суда (Евангелие царя Александра, Тырново, Болгария, 1355–1356) показаны стоящие люди с изгоняющим их ангелом на красном фоне, обозначающем пламя [Bible Manuscripts, 2007: 135].

На образах *Descensus ad* изображен в виде чудовища, пожирающего умерших. Такое представление базируется на многих библейских текстах: Исход 4: 9-11; Иов 40: 15-41, 26; Псалмы 22 (21): 14, 22: 47;

¹⁷ Хранится в Библиотеке Ватикана, Cod. Gr. 699, fol 89 r. [Kartsonis, 1986: 84; Fig. 18]. Согласно восточнохристианской традиции, здесь не представлены мучения; в четырех фризах изображены Христос, ангелы, праведники и *катахθόνιοι* – *subterraneans* – появляющиеся (воскресающие) из-под земли.

¹⁸ Ср. исследование этой миниатюры А. Грабаром, называющим сцены Страшного суда «образом конечного Триумфа Второго Пришествия» и сопоставляющим их с «триумфальными композициями императорского искусства» [Грабар, 2000: 253].

¹⁹ См. выше: «Рукояти Магдебургских врат».

Исаия 5: 14; Иона 2: 1. Однако до появления образов Descensus подобное обозначение ада в виде гигантской пасти чудовища распространено не было. Можно вспомнить только миниатюру манускрипта Юниуса XI, относящуюся приблизительно к 1000 г. (Оксфорд, Бодлеанская библиотека. Bodleian Library, Manuscript Junius XI fol 16), совершенно иную по композиции и сюжету: пасть расположена внизу, символизируя всепожирающую адскую бездну,



поглощающую грешников и демонов, падающих в нее; Христос – вверху, в полукруге небесной сферы. Подобная сцена в Реймском миссале изображает падение ангелов, ад в ней обозначен огромной печью. Именно с распространением сюжета «Сошествие» связана традиция репрезентации ада в виде чудовищной пасти: иногда, как на миниатюре псалтири из Вольфенбюттеля, вообще без туловища, с лапами прямо от затылка (см. ил.).

С XIII в. довольно обычны изображения ада как своеобразной рыбы-кита с городом или крепостью на спине. Крепости – постоянный мотив иллюстраций к историческим произведениям того времени, посвященным крестовым походам²⁰. Одновременно

²⁰ В это время изображения крепостей появляются не только в манускриптах, сюжетно связанных с темой осад и завоеваний. Может показаться вполне естественным, что в «Истории святой Земли» (Акра, ок. 1280) (РНБ, Фр. F.v. IV, 5), представляющей французский парафраз хроники Гийома Тирского «История деяний в заморских землях», излагается история крестовых походов и государств крестоносцев на Востоке [Мокрецова, Романова, 1984: 81]. Крепости изображают почти в каждой миниатюре, причем иногда дважды,

такое разделение связано с учением об отделениях ада – как уже отмечалось, например, в миниатюре Библии Холькхэм Христос выводит людей лишь из одной части ада – крепости – остальные, находящиеся во чреве чудовища, продолжают кипеть в котле.

Необходимо учитывать, что в искусстве Западной Европы появление изображения «Сошествие во ад» обусловлено иным осознанием самого феномена образа, нежели в искусстве восточного христианства. В византийской и каролингской культурах образ понимается неодинаково. В то время как защитники икон в восточной части империи утверждают ценность моленной, поклоняемой иконы (иконы *проскинес*), «Каролинговы книги» относят изображение в значительной мере к ряду зрительного изложения («Библии для неграмотных») или мнемонического пособия. Образ в этом случае – только напоминание, толчок для благочестивого размышления. При учете этих аспектов становится понятно, почему в православии изначально нет иконы Сошествия во ад,

в верхнем и нижнем регистрах (например, в томе I миниатюры на л. 10 об., 27, 29, 36, 45, 73, 103, 177). В «Деяниях римлян» (РНБ, Фр. F.v. IV. 6), созданных в это же время предположительно в Акре, крепость представлена на всех миниатюрах. Но в «Схолостической истории» – комментарии к библейскому повествованию Петра Коместора (РНБ, Лат. Q.v. I, 229) – видим крепости не только в иллюстрациях, но и в декоре инициалов: это инициал «Р», изображающий убийство моавитянина на л. 104 об., осада крепости в инициале F (книга Даниила) л. 125; в сцене «Моисей, благословляемый Богом» также присутствует крепость (л. 50 об. в инициале L). Зооморфный и растительные орнаменты манускриптов ранней готики (первого готического стиля в терминологии Ж. Порше [Porcher, 1959: 25]) становятся более редкими. Вообще в рукописях этого времени отмечается некая общая тенденция к «цивилизованной оформленности», когда человеческая история представлена на рукотворном фоне (ниша, арка храма, здания, крепости).

хотя само событие никогда не отвергалось. Молебельный образ Сошествия чужд православию, так как оно совершилось в период между крестной смертью Христа и Его Воскресением, т. е. когда Он был мертв. Богословие православной иконы исключает возможность возникновения такого изображения. И хотя в православной церкви множество богослужебных чтений и песнопений говорят о Сошествии, оно не изображается: изобразить отдельно «душу Христа», «пока тело находилось в гробнице» [13: 227], на иконе невозможно.

В исследованиях, посвященных иконе «Воскресение» (называемой в них иконой «Сошествие во ад» или «Воскресение – Сошествие во ад»), образ *Descensus* (Сошествие) рассматривается как ее западный вариант – что предполагает общность сюжета и единый генезис. «Композиция сошествия Христа во ад была распространена в Средние века и в искусстве западном. В памятниках древнейших она сходна с византийской; в XII–XIII вв. византийская схема подвергается ломке» [Покровский: 515]; «В памятниках русских не ранее XVI–XVII вв. появляется изображение ада в виде челюсти чудовищного змея или зверя, иногда изрыгающей пламя и наполненной демонами и людьми; Христос изводит отсюда праведников. Форма эта имеет западное происхождение» [Там же: 509]. Описание миниатюры «*Descensus ad inferos*»: «Очевидно, византийская схема здесь уже переработана сполна» [Там же: 516]. Но при этом Н. В. Покровский не выделяет западное изображение Сошествия как единый тип: «Вообще, разнообразие форм сюжета, особенно форм ада <...> очень значительно» [Там же]. Гертруд Шиллер, принимая название «Сошествие во ад» для иконы Анастасис, рассматривает пластину врат св. Софии Новгородской наряду с ситулой Оттона и колонной кивория св. Марка [Schiller, 1986: 365] как местные вариации одного и того же сюжета.

А. Картсонис также не видит несоответствия сюжетов в «западных» и «восточных вариантах»: упоминая миниатюру псалтири лорда Коттона, исследовательница описывает ее как «Анастасис из уст ада» [Kartsonis, 1986: 85]. Основное различие между этими вариантами Картсонис видит в отношении к аду, более страшному в западных изображениях, но не в самом сюжете образов.

Также и в исследовании, связанном с западными изображениями Сошествия («*Descensus ad inferos*»), общность принятого названия означает и общность сюжета, поэтому предполагается одно содержание (а именно Сошествие во ад) при разных формах выразительности.

А. Косташ-Бабсинши, исследуя средневековые пьесы, связанные с событиями Страстной недели, в привлеченном изобразительном ряду не разделяет их по содержанию и сюжету, называя образы «западными» и «восточными» (или византийскими) «вариантами». Исследовательница отмечает: «В отличие от восточной изобразительной традиции, на Западе изображения “*Descensus ad inferos*” сосуществуют с изображением Воскресения» [Costache-Babsinschi]. Эти слова означают, что в восточном христианстве предполагается только икона Сошествия во ад и нет иконы Воскресения, что является прямым выводом из трактовки образа Анастасис как Сошествия.

М.-О. Лорке, указывая, что образ Анастасис является пасхальной иконой в православии, считает это не особенностью изображения, а особенностью восприятия в православной церкви и рассматривает его как типологический вариант образов *Descensus ad inferos*. Несмотря на то, что каждый композиционный вариант выделен им в классификации в отдельную рубрику, единый сюжет не подвергается сомнению.

Но не композиция определяет различие этих двух образов, а различие догматов, к которым они относятся, и их богословское понимание.

4. Учение о Сошествии во ад в восточной и западной христианских традициях

Необходимо констатировать недостаточность чисто искусствоведческого подхода для решения проблемы иконографии. Два совершенно разных образа появились в разных культурах и в особенных исторических условиях как отклик на определенные догматы Церкви, согласно которым Сошествие во ад и Воскресение – два события христианской истории, разделенные между собой и хронологически, и по смыслу.

Учение о Сошествии является общехристианским¹, основываясь на Библии: «Как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын Человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи» (Мф. 12: 40); «не оставлена душа Его в аде, и плоть Его не видела тления» (Пс. 15: 10, Деян. 2: 32); «Христос <...>, быв умерщвлен по плоти, ожив духом, которым Он и находящимся в темнице духам, сошед, проповедал» (1 Петр. 3: 18–19); «...нисходил в преисподние места земли» (Еф. 4: 9).

После Первого Вселенского собора Сошествие во ад вспоминается Церковью в Великую Субботу на особой страстной службе. В следующий после Великой Субботы день празднуется Пасха: Воскресение Христа. Догмат о Сошествии во ад не был принят на Вселенских соборах, но он признается догматом Церкви, имея подтверждения в Писании; на Втором Вселенском соборе была провозглашена анафема тем, кто отрицает это событие.

В православном понимании Сошествие во ад связано не только с проповедью Христа в аду,

¹ Учению о Сошествии во ад в православной традиции посвящен фундаментальный труд митр. Илариона (Алфеева) «Христос – Победитель ада» [Алфеев, 2008].

но и с Его абсолютным умалением – Христос, став совершенным человеком, исполнил все, связанное с жизнью человека, «вплоть до смерти», – после смерти Он прошел путь всех людей, ставший уделом человечества после грехопадения². Согласно Библии, до пришествия Христа и Его Воскресения души всех усопших пребывали в аду, поэтому душою, как и все люди после смерти, Христос сошел в ад, и это было моментом Его наибольшего *кенозиса*, умаления: «Умирая, Я следую за тобой» (свт. Василий Великий. Беседа 6: 1) [цит. по: Кураев, 2008: 169]. Ад, приняв душу Христа – единственного безгрешного Человека, не смог ее вместить и был разорен: «Пленил ад Сошедший во ад» (Иоанн Златоуст, «Слово Огласительное»). «<...> Поглочена смерть победою. «Смерть, где твое жало? Ад! Где твоя победа?» <...> Благодарение Богу, даровавшему нам победу Господом Иисусом Христом!» (1 Кор. 15: 54–57; см. также Исаия 25: 8, Осия 13: 14).

С кенозисом Христа в экзегезе православной церкви связано учение о спасении человечества. Святые отцы относят сюда притчу об овце, упавшей в колодезь, которую достают в субботу. «Мы не знаем, все ли последовали за Христом, когда Он выходил из ада, так же как не знаем, все ли последуют за Ним в эсхатологическое Царство Небесное, когда Он станет “все во всем”. Но мы знаем, что с момента сошествия Христа во ад путь к воскресению из мертвых открыт для “всякой плоти”, спасение даровано всякому человеку, и врата рая открыты для всех желающих. Такова тайна Великой субботы <...>» [Алфеев, 2009: 224]. Здесь подразумевается возможное спасение для всех людей.

² В изложении современного православного богослова: «Не как *Deus ex machina* врывается Христос в ад, но Он входит туда, в столицу своего врага, естественным путем – через Свою собственную смерть» [Кураев, 2008: 169].

Православная церковь опирается на учение, включающее решения семи Вселенских соборов. Западные церкви развивают его и дополняют новыми догматами, поэтому понимание Сошествия в католичестве и протестантизме отличается от принятого в православии.

В Римской церкви на поместном соборе в Толедо (625 г.) было принято учение о частичной победе Христа над адом (изведение только праведников). На IV Латеранском соборе (1215 г.) был определен догмат Сошествия Христа в ад с уточнением: «только душою». Однако этот догмат имеет иное значение, нежели в православии, что связано с учением об искуплении: согласно «сатисфакционной теории», принятой в католическом богословии, главным и достаточным событием в искуплении человечества от первородного греха является крестная смерть Христа. Поэтому Сошествие не имеет всеобъемлющего освободительного смысла: «В своем сотериологическом значении <...> оказывается так же, как и Воскресение, на втором плане. *Descensus* – лишь одна из многих стадий жизни и деяний Христа» [Loerke, 2003: 16].

Следующий пласт различий в понимании значения Сошествия связан с учением об аде в православии и католичестве. Предложенное Августином и затем принятое схоластиками разделение преисподней на четыре отделения – ад патриархов (*limbus patrum*), ад некрещеных младенцев (*limbus puerorum*), чистилище (*purgatorium*) и ад осужденных (*infernum damnatorum*) – ограничило действие Христа одной областью, а именно *limbus patrum* и так называемым чистилищем. Чистилище считается тем местом, в котором ожидали избавления ветхозаветные праведники и, по воззрениям некоторых богословов, также праведные язычники. Несмотря на то, что они не содеяли ничего достойного адских мучений, они должны были вступить в чистилище из-за первородного греха. «Хотя там у них не было

наказания, но до освобождения Христом не было и созерцания Бога. Некоторые католические теологи, среди которых, например, Фома Аквинский, придерживаются мнения, что присутствие Христа в *Limbus patrum*, хотя и воссияло для других отделений ада, но *не оказало освободительного действия*» (выделено нами. – С. И.) [Ibidem]. Фома Аквинский допускает две возможности того, в какую именно часть ада сошел Христос: либо в те отделения ада, где пребывали и грешники, либо только туда, где содержались праведники. Но в любом случае он отрицает освобождение из ада кого-либо, кроме находившихся в *limbus partum*: не были спасены ни младенцы, ни томившиеся в «аду осужденных», ни те, кто пребывал в чистилище. Страдание последних «было вызвано их личными дефектами (*defectus personali*), тогда как «лишение славы Божией» было общим дефектом (*defectus generalis*) всего человеческого естества после грехопадения; сошествие Христа во ад вернуло славу Божию тем, кто был ее лишен в силу общего дефекта естества, но никого не освободило от мук чистилища, вызванных личными дефектами людей» [Алфеев, 2009: 97]. Все это локализует значение Сошествия одним или двумя отделениями ада, где содержались праведники, и оставляет без изменения глубины ада и его мощь.

Иное учение, чем в католицизме³, предложил Мартин Лютер. Он отрицал ад как некое географи-

³ В современной католической церкви также идет работа по осмыслению или переосмыслению этого догмата. Она отражается и в новом переводе литургии – *Ordo Missae* – на современный немецкий, где «Сошествие во ад» (*Abgestiegen zu der Holle*) переведено как «Нисхождение в царство смерти» (*Hinabgestiegen in das Reich des Todes*) (выделено нами. – С. И.) [Loerke, 2006: 17]. Современный католический теолог монах иезуитского ордена Ханс Урс фон Бальтазар (Hans Urs von Balthasar) развивает учение о *Descensus*.

чески определенное место; ад в его интерпретации – ощущение тьмы, слабости и смущение в смерти, сомнение в предопределении и такое искушение, как отчаяние. По мнению Лютера, Христос преодолел все это в Своих Страстях, в Гефсиманском саду и на кресте. «То, что должно быть некое место, где находятся проклятые души, я считаю за ничто» («Der Prophet Jona, ausgelegt», 1526 г. Цит. по: [Loerke, 2003: 20]). Католическое выделение «limbus partum» как места, где ветхозаветные праведники ожидали Христа, также упразднялось Лютером: так как праведники верили в Христа, им не требовалось освобождение.

Учение Лютера по-разному развивалось его последователями. Кальвин в целом принял представление Лютера об аде и Сошествии; Цвингли сопоставил Схождение во ад Положению во гроб; в его учении говорится не о Сошествии, а о действии Христа, которое распространилось и на преисподнюю; и лишь Филипп Меланхтон рассматривал Сошествие во ад как победный триумф⁴.

Итак, в целом можно говорить о том, что Сошествию в средневековом богословии Западной церкви отводится не столь всеобъемлющая роль в плане спасения человечества, как в православии: Христос вывел лишь тех, кто этого заслуживал, и полного уничтожения ада и смерти еще не произошло. Однако в искусстве именно Западной церкви в середине XI в. появились изображения, надписанные «Descensus ad inferos» – Сошествие во ад – при отсутствии таковых в Восточной церкви.

Несомненно, нужно учитывать и различное отношение к священному образу в этих традициях. В восточной традиции доминирует отношение к иконе как к поклоняемому и чудотворному образу.

⁴ Библиографию см.: [Loerke, 2008: 19].

Отношение к изображению прежде всего как к иллюстрации догматов в западном христианстве могло способствовать возникновению образа «Сошествие во ад» до XV в. исключительно в Западной церкви.

Вмешательство в церковную жизнь Карла Великого – обращение к Апостольскому Символу веры – оказалось тем импульсом, который определил появление образа «Сошествие во ад» в качестве иллюстрации одного из его догматов.

«Сошествие во ад» в православной традиции до XV в.

Образ «Сошествие во ад» (Descensus ad inferos) в православной традиции до определенного времени отсутствует и можно назвать лишь несколько примеров из рукописей. До XV в. этот образ представлен единичными изображениями. Это миниатюры рукописей: миниатюра ватиканского кодекса Гомиллий Иакова Коккиноафского (Константинополь, вторая четверть XII в. Л. 48 об.; Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 1162); миниатюра псалтири Томича; миниатюра Московского акафиста Богородице (ГИМ, гр. 429).

Миниатюра псалтири Томича. Композицию «Сошествие во ад» можно увидеть на иллюстрации болгарской лицевой псалтири середины XIV в. (ГИМ) на 38 об., к словам псалма: «Възмете врата князи ваши и възметесь врата вечная и внидет Царь Славы» (Пс. 23, 7). «Слева в овальном голубом ореоле с золотыми лучами Христос идет к бездне, в которой видны разбитые врата ада и связанный “князь тьмы”, летящий вниз. Еще левее – голубое море, на нем волны и три смерча, поднявшиеся кверху; над морем земля» [Щепкина, 1963: 63].

Другой пример – миниатюра из *Московского Акафиста Богородице* (середина XIV в.) – греческой рукописи из Синодального собрания ГИМ. Здесь изображен Христос перед закрытыми вратами,

за которыми находятся заключенные; между Христом и этим укреплением – чудовище. Под миниатюрой текст икоса⁵, повествующий о пришествии Христа даже к «отошедшим от Его благодати», прощении «долгов древних, всех долгов», уничтожении («раздрании») рукописания <грехов Адама>, т. е. о моменте Сошествия во ад. Именно в контексте этих слов можно понять миниатюру – как изображение *Descensus ad inferos*, где ад представлен укрепленными воротами с чудовищем перед ними⁶. Главным отличием «Сошествия во ад» в восточно-христианском искусстве можно назвать то, что ад изображен без той устрашающей свирепости, которая характерна для *Descensus ad inferos* в западной традиции.

До XV в. изображения *Descensus ad inferos* в православной традиции единичны. В монументальной живописи этот сюжет обнаружить не удалось. После XVI в. под влиянием европейского искусства он становится довольно распространенным в клеймах, а затем в многофигурных иконах XVII в.⁷

⁵ В современной традиции это 12-й кондак: «Благодать дати восхотев, долгов древних, всех долгов Решитель человеком, прииде Собою ко отошедшим Того благодати, и раздрав рукописание, слышит от всех сице: Аллилуия».

⁶ Эта миниатюра трактуется как «Врата Заключенные», являющиеся метафорой Богородицы, и поэтому всё изображение понимается как символ Рождества Христа от Девы, пришествия его через «Врата Затворенные» [Добрынина, 1994: 188–189]. При этом остается незамеченным чудовище между Христом и воротами (его появление между Христом и Богородицей невозможно было бы объяснить).

⁷ См. описание икон XVII в.: [Покровский: 501–503].

5. Флаг на образах «Сшествие во ад»

Флаг в руках Христа впервые появляется на образах *Descensus*, где становится постоянным элементом. Это тем более интересное явление, что не поддерживается историей иконографии – нельзя указать некую традицию изображения Христа с флагом. Ссылки словарей на значение знамени как символа победы также неясны: победное значение должно сформироваться и поддерживаться в искусстве, однако до определенного времени это с уверенностью констатировать нельзя.

Знамя прежде всего является знаком, вокруг которого группируется военное подразделение; в Библии – также знаком, вокруг которого собираются члены одного рода (не только в военных действиях, но и в мирное время). Даже при соотнесении знамени с победой в риторических формулах это значение в изобразительном искусстве Средневековья появляется не сразу.

Триумфальное значение флага вообще не упоминается историком при изучении его значения в византийской армии. «Знамя (βάνδον) являлось символом тагмы, оно давало ей свое название, тагма часто называлась “βάνδον”. Знамя всегда находилось при командире (Maur. Strat., fr. 11). Оно олицетворяло военную честь» [Осарес, 2007: 37]. Знаменитый диптих Барберини из Лувра показывает триумф Юстиниана, но флаг в нем не используется – император в правой руке держит копье, и лишь плащ развевается над ним (иконография, развитая впоследствии в воинских иконах св. Димитрия и св. Георгия, где триумф также передан без использования флага или знамени).

Важно также, что в триумфальном изображении император никогда не держит знамя. Точно так же, хотя знамя и находилось при командире подразде-

ления, он никогда не нес его сам¹. В римской армии при развитой системе знаков, вексиллумов, орлов и огромной их важности существовали специальные почетные офицерские должности, связанные с их ношением и хранением: вексиллярый, имагнифер, аквалифер и др. Специальный знак осознавался некоей эмблемой присутствия императора в войске.

На миниатюре «Суд Пилата» в Пурпурном кодексе VI в. (Сокровищница собора, Россано) Пилат изображен в центре; справа и слева от него – специальные чины, держащие военные значки [Grabar, 1953: 162]. При лаконизме миниатюры, по сути, изображающей власть Пилата, обращает внимание введение в композицию двух человек, единственная функция которых – держать знак.

Знаки, значки (сигнумы) обожествлялись, им приносились жертвы; за потерю знака легион расформировывался². Связанные с языческим культом, они приравнивались иудеями к идолам. Именно поэтому римские войска с воинскими значками и вексиллумами, по требованию старейшин, не могли войти в Иерусалим – чтоб не осквернить его; до Тита

¹ «Мерарх был обязан благословить его и передать *корнетам* (Maur. Strat., VII, 2). <...> Вследствие этого роль *корнета-бандорфора* в кавалерии и *драконария* в пехоте (Maur. Strat., fr. 7) была весьма важной <...> В тагме, так как у нее имелось два знамени, был один бандофор и один гиппобандофор. Один стоял при командире впереди, а второй при лейтенанте, или илархе, позади строя. Это делалось для того, чтобы ввести противника в заблуждение относительно численности личного состава: во время сражения, однако, второе знамя убиралось, чтобы избежать путаницы» (Maur. Strat. I, 3; 5; II, 19; VII, 17 (выделено нами. – С. И.) [Осарес, 2007: 37–38].

² О культовом обожествлении знака см.: [Махлаюк, 2006: 364–376; гл. «Религия и любовь к знаменам: сакральные и военно-этические аспекты культа военного знамени»]. Библиография: [Там же].

и Веспасиана, разрушивших город, подобное свято-
татство совершилось в правление Пилата.

Раннехристианское искусство не включало этот имперский, но языческий знак в свой символический ряд. Можно было бы ожидать, что такое отношение изменится после битвы Константина с Максенцием и появлением лабарума с крестом. Но лабарум не сам является образом, он лишь напоминает об образе креста, который означал христианскую веру в видении Константину, поэтому чаще изображался как раз момент видения, а не его отражение в лабаруме. Например, на византийской миниатюре 885 г. «Победа Константина при Мульвийском мосту» (PBN, Bibl. Nat. Cod. Grace, 510) [Grabar, 1964: 23] мы видим императора, скачущего на коне. Над ним в зеленой мандорле – золотой крест с надписью NIKA, в правой руке императора – копье, направленное параллельно земле, в левой – узда. Лабарума при этом изображении триумфа нет.

Действительно, можно назвать монеты, на которых триумф над злом изображен аллегорически: лабарум с монограммой Христа попирает змея, олицетворение зла, но все же лабарум в руках императоров-христиан даже в языке нумизматики присутствует гораздо реже, чем крест. По заключению А. Грабара, «в IV веке иконографы, которым поручалось изобразить этот знак видения Константина, колебались между различными формами монограммы Христа, затем они избрали лабарум и, наконец, приблизительно с 400 года на больших официальных памятниках, а со второго десятилетия V века и в нумизматике они приняли форму креста» [Грабар, 2000: 52]. Видение Константина было в 312 г., следовательно, даже в нумизматике лабарум используется как символ меньше века, лишь в течение нескольких десятилетий. При этом не сохранилось ни одной древней мозаики и фрески, где Христос сам держал бы его. Как в римской, а затем и в византийской армии, его держат специальные чины –

и лабарум с надписью АΓΙΟΣ оказывается в руках ангелов (например, более поздние мозаики архангелов в церкви Успения в Никее).

Даже символические изображения Христа в виде агнца не включают знак или лабарум (например, равенские мозаики) – в отличие от более поздних западноевропейских эмблем агнца со знаменем, т. е. знамя входит в изобразительную символику триумфа через другую иконографию.

Впервые в руках Христа знамя появляется на изображениях *Descensus*³. Объясняя это триумфальным значением знамени, мы рискуем приписать наше современное понимание и трактовку элементам изображения, которые при своем появлении могли иметь другое значение.

Флаг присутствует уже в одном из ранних изображений Сошествия – миниатюре псалтири Тиберия (третья четверть XI в. – вторая половина XII в.), но здесь он развеивается вверх, будто исходя от нимба Христа, в то время как обе руки Спасителя протянуты к людям в разверстой пасти. Флаг представлен в виде сегмента круга с изображением креста, украшенного по краю треугольными косицами, будто окруженного лучами наподобие солнца.

³ М.-О. Лорке считает самым ранним появлением флага в руках Христа изображения на миниатюрах после 1200 г. (XIII в). Он высказывает предположение, что этот мотив мог попасть на изображение под влиянием гимна Венантия Фортуната (535-е – после 600 г.), который исполняется на вечерне в течение Страстной Седмицы и в Великую пятницу во время процессии. Гимн начинается словами: «*Vexilla regis prodeunt, / Fulget crucis mysterium, / Quo carne carnis conditor / Suspensus est patibulo <...>*» [Loerke, 2006: 65, Anmerkung 23]. Необъясненным остается, почему в изобразительное искусство этот образ проникает спустя пять веков после начала своего употребления в богослужении и почему именно на изображения *Descensus*.

В схожей иконографии флаг также присутствует на рельефе капители Нотр-Дам в Херефорде (Англия, XI–XII в.) – изолированно и само знамя, не увенчанное крестом, над изображением Христа, направляющегося к чудовищу.

В качестве одного из первых изображений Христа, держащего флаг, можно назвать миниатюру из псалтири св. Альбана (1145 г.), где Христос, наклонясь к пасти, правую руку протягивает людям, а левой держит крест с белым флагом.

Наиболее ранняя традиция изображения знамени в руках Христа характерна именно для английских и французских памятников (при ее отсутствии в ранних испанских или итальянских изображениях); лишь позже, после 1300 г., знамя станет фактически обязательным атрибутом образов *Descensus*. Это позволяет соотнести знамя в руках Христа с орифламмой, имевшей столь большое значение для Франции и в определенные периоды для Англии.

Орифламма – от лат. «*aurea flamma*» («золотое пламя») – первоначально алое знамя возобновленной Римской империи. В качестве признания Карла Великого императором Папа Лев III послал ему орифламму перед коронацией его императорской короной (декабрь 800 г.). Орифламма как одна из королевских святынь хранилась в аббатстве Сен-Дени, священном сердце новой империи. В этом аббатстве была усыпальница королей меровингской и каролингской династий; там же в периоды опасности, хранилась государственная казна. В то время, когда у каждого рыцаря был свой воинский клич, который в сражении возглашался им самим или его подчиненными⁴, королевский клич был обращен к

⁴ «Этот клич мог быть родовым, включающим имя владельца <...>, или личным, с упоминанием дамы сердца. Бывали кличи простых рыцарей и титулованных, герцогские и королевские» [Харитонович, 1995: 404].

покровителю Франции, святому Дионисию («Mont Joie S. Denis» – «Моя радость, святой Дионисий»).

Особое значение орифламма получила после прихода к власти новой династии – капетингов, которая старалась использовать инсигнии, связанные с каролингами, для подтверждения преемственности правления. В 1096 г. орифламма приняла форму раздвоенного красного стяга и стала знаменем Французского королевства. Начавшиеся крестовые походы усилили мистическое восприятие орифламмы. Впервые орифламму во главе войска, отправлявшегося в крестовый поход, т. е. поход против врагов не только определенного государства, но и против врагов всего христианского мира, на защиту христианских святынь, развернул Филипп I (24 июня 1190 г.).

Орифламма в столетней войне оказалась важна и для Франции, и для Англии – как знак правого дела. С этой точки зрения интересна миниатюра XIV в. с изображением красного стяга с обеих сторон, то есть в обеих армиях, английской и французской, в битве при Кресси (характерно, что современные реконструкции этой битвы избегают такого малопонятного сегодня употребления флага). Здесь мы видим, что орифламма использовалась не для обозначения принадлежности войска, а как сакральный охраненный знак и воодушевляющий символ⁵.

Принято считать, что последний раз орифламма была развернута в сражении при Азенкуре (1432 г.), когда французское войско с арьергардом рыцарей потерпело позорное поражение⁶.

⁵ Что сохранило свое значение в языке: *to oriflamme* (англ.) – «воодушевлять, вдохновлять» [Webster].

⁶ Согласно Советской военной энциклопедии, «с XV в. в большинстве армий знамя приобретает статус святыни для данной войсковой части» [Военная энциклопедия, 1977. Т. 3. С. 372].

Специальный человек назначался хранителем орифламмы (он носил ее сложенной на теле и разворачивал лишь в самые ответственные моменты боя). В XII в. хранителем орифламмы был рыцарь де Клари – о том, что это являлось не столько особой честью, сколько сакральной миссией, свидетельствует тот факт, что именно он был хранителем и Туринской плащаницы.

Основное значение орифламмы связано не с победой – скорее, победа в бою, освященном орифламмой, осознавалась лишь следствием. Орифламма, присланная Папой Римским императору Карлу Великому, стала символом связи власти монарха и благословением предстоятеля Церкви. Это был воодушевляющий знак, связанный со святостью власти, ведущей вперед войска, и, следовательно, с праведностью служения этой власти. Сакрально-монархическое значение орифламмы выражалось в том, что она «разворачивалась перед войском» лишь в тех случаях, «когда война велась против врагов христианства или всего королевства и во главе похода стоял сам монарх» [Харитонович, 1995: 378]. «Развернуть орифламму мог только король, и это означало, что он сам отправляется на войну, выступает во главе войска» [Хейзинга, 1995: 20].

Орифламма описывается как баннер, т. е. имеет вид хоругви – знамени на поперечной перекладине. Изначально алая с золотом, орифламма со временем стала ассоциироваться со знаменем Бурбонов – белым с синим крестом. С конца X в. орифламмой Капетинги стали именовать свое родовое знамя, стяг св. Дионисия, покровителя Франции (патрона Галлии), – раздвоенное белое полотнище с тремя золотыми лилиями и зелеными кистями. Однако уже в конце XI в. орифламма приняла форму раздвоенного красного стяга и стала знаменем Французского королевства, а значит, также ассоциировалась с покровителем государства св. Дионисием.

На изображениях Descensus орифламма в виде хоругви присутствует, например, у Пахера; на фреске Эструплунда; на гравюре Дюрера. Она может быть представлена просто как развевающееся на древке знамя (у Джотто и Дуччо Буонисенья). Как мы видели, на миниатюре псалтири Коттона изображено некое идеальное воплощение орифламмы, находящейся наподобие солнца над головой согбенного Христа. Чаще всего она изображается раздвоенной на конце, реже – с тремя концами; на белой орифламме присутствует красный крест.

В изображении Сошествия символическое значение орифламмы актуализируется во всех аспектах, и как знака высшей власти, и особенно как справедливой войны: Христос изображен в тот момент, когда Он как верховный правитель идет войной против врага не только человека, но и Бога – против ада.

Гораздо позже – что связано в том числе и с более поздним временем его возникновения – орифламма появляется еще на одном изображении. Это католический образ Воскресения (как «Восстание от Гроба»): здесь будто показывается возвращение со священной войны после решающего и победного боя. Нужно отметить, что ранние образы «Восстание от Гроба» не включают флаг в свою символику. Так, например, на миниатюре Евангелия Оттона в руке Христа крест. Возможно, появлению орифламмы в сюжете Восстания от Гроба способствует последовательное расположение изображений Сошествия во ад и Воскресения: Спаситель, с орифламмой в руках, отправляясь на бой с адом в сюжете Сошествия, показан также с орифламмой в своем победном возвращении.

6. Образ «Сошествие во ад» в итальянском искусстве IV–XVI веков

В эпоху позднего Возрождения в истории образа «Сошествие во ад» начинается новый этап, который определяется огромным диапазоном авторских вариаций и новыми богословскими трактовками.

При своем широком распространении по всей Европе, сюжет «Сошествие во ад» попадает в искусство Италии в довольно позднее время. Отсутствие произведений на этот сюжет можно объяснить тем, что все они связаны с иллюстрированием Апостольского Символа веры, который не был распространен в Италии. Староримский Символ веры отличается от Апостольского только одной формулой: в нем не называется Сошествие во ад [Kelly, 1972], [Simor, 1997: 16–18]. Именно это различие между ними может объяснить закономерность распространения соответствующего сюжета в искусстве Европы: в итальянском искусстве Треченто нет образа, иллюстрирующего этот догмат. «Сошествие во ад» появляется лишь в эпоху раннего Ренессанса¹, т. е. гораздо позднее, чем в Германии и Нидерландах.

Чаще всего образ «Сошествие во ад» изображается вне своего обычного для Средних веков контекста, он включается в Страстной цикл, но есть единичные примеры его появления в росписях, связанных с Символом веры, как, например, в баптистории Сиенского собора.

В искусстве Северной Европы этот образ все еще сохраняет свои первоначальные черты – горизонтальную композицию (движение Христа справа

¹ Обозначая это время, мы отделяем изображения *Descensus ad inferos* от традиции пасхальных свитков «*Exultet*» бенедиктинского обряда (X–XIII вв.). Фреска в Сан-Анджело ин Формис также имеет собственную историю и прежде всего связана с византийским образом Воскресения (Анастасис).

налево), образ ада в виде пасти (реже – в виде крепости), и изображение людей в аду обнаженными. Спаситель с крестом или с орифламмой направляется к раскрытой пасти чудовища, где находятся люди, ожидающие избавления. В творчестве итальянских художников этот образ приобретает несколько иной вид.

Нужно учитывать, что этот сюжет попадает в Италию, когда католической церковью уже сформированы особые представления о строении ада, в частности, принято его разделение на отдельные части (*purgatorium*, *limbus patrum*, *limbus puerorum*, и *infernum damnatorum*). Вслед за Фомой Аквинским Сошествие Христа во ад рассматривается как сходжение только в одну из частей преисподней, в чистилище, и изведение праведников из ада патриархов (*limbus patrum*) и говорится лишь о частичной победе над адом. Эти богословские суждения нашли отражения в изобразительном ряду: картины на этот сюжет репрезентируют разные отделения ада, иногда изображаются не только те люди, которые выходят навстречу Спасителю, но и запертые в преисподней, а сам сюжет может обозначаться как «Сошествие в чистилище».

В образе «Сошествие во ад» в итальянском искусстве мы не встретим чудовищной пасти, которая характерна для средневекового искусства Германии или Англии: художники изображают ад в виде пещеры или расселины в скалах, переводя мотив из области символизма, граничащего с мифологичностью, в узнаваемый земной пейзаж, пусть и обозначающий адские глубины. Другая особенность в сравнении с каноном Севера Европы – то, что находящиеся в аду люди облачаются художниками в одежды. Правда, через два века произойдет обратный процесс и люди будут снова изображаться обнаженными, но природа этого обнажения будет иная: если в северных фресках демонстрируется прежде

всего немощь и незащищенность человеческой плоти, то на своих полотнах такие художники, как Аньоло Бронзино или Джерарди Кристофано, изображают силу мышц или нежную грацию, восхищаясь красотой человеческого тела.

Указанные черты особенно явно проявляются именно в ранних работах, и со временем они постепенно стираются: как мы уже отмечали, снова появляется обнаженность плоти, а за множеством изображенных тел становится не столь важно, как обозначено место, – внимание уделяется скорее деталям. Вполне естественно предположить, что изначально они могли появиться не только как результат эстетического выбора, но и под влиянием образцов другой иконографии. В итальянском искусстве уже были созданы миниатюры пасхальных свитков ликования (*Exultet*); художникам могли быть известны и образы Анастасис: на территории Италии они представлены, например, в Риме (фрески в церкви Санта Мария Антиква, мозаика в капелле церкви Санта Пуденциана) и в Венеции (собор Сан Марко); из икон вспомним византийский образ из *Pala d'Oro* («Золотого алтаря») в этом же соборе и клеймо шестичастной мозаичной иконы (XIV в.) из Флоренции (сейчас в музее собора Санта Мария дель Фьоре). Здесь возможно влияние византийской иконографии, которая, однако, трактовалась художниками Ренессанса несколько иначе.

Заимствовав сюжет из искусства Северной Европы, художники довольно свободно интерпретируют его. Отсутствие канона изображенных лиц в «Сошествии во ад» позволяет им по своему усмотрению то наполнять ад ожидающими избавления, создавая почти эпические по размаху повествования, то ограничиваться двумя-тремя фигурами около Христа, представляя краткие пронзительные истории. Именно в искусстве Италии этот образ получает всё разнообразие трактовок и авторских решений.

Дуччо ди Боуонинсенья помещает Сошествие во ад на одной из панелей оборотной стороны Мазесты (1308–1311, Сиена) (см. ил.) – этот сюжет был расположен между сценами Снятия с Креста и *Noli me tangere*, видением воскресшего Христа Марии Магдалине [Степанов, 2012: 108].



В целом вся композиция решена так же, как в северном искусстве, движение происходит по горизонтали, лишь ад обозначен не пастью чудовища, а отверстием в скалах.

Праведники в праздничных одеждах находятся в пещере в огромной скале; рядом с пещерой – арка, возможно, еще один выход из подземелья, из еще одного отделения ада, как напоминание о том, что, согласно католическому учению, не все люди получили освобождение и что есть части ада, где остались томиться осужденные. Христос держит в руках орифламм; адская скала возвышается над его головой.



Сходную композицию «Сошествия» использует Джотто (1320–1325, темпера на дереве, Старая Пинакотека, Мюнхен) (см. ил.). Христос показан также с орифламмой; рядом с ним – благоразумный разбойник с Т-образным крестом в руках, а прародители еще только готовятся выйти из мрачного заточения.

Здесь опять два выхода из адской пещеры; из расщелин скал выползают звероподобные демоны. Два демона терзают грешника на скале, прямо над головой Христа – т. е. все происходящее совершается в аду, и хотя Христос сошел во ад, чтобы спасти праведников, никто еще не вышел из преисподней.

Лаконично показано Сошествие на фреске Пьетро Лоренцетти в нижней церкви в Ассизи (1320–1330) [Danilova, 183: Abb. 61–62]. Действие вписано в левую часть люнета; наклоняясь, Христос держит за руку Адама, за которым следует сонм праведников; Ева если и изображена, то где-то за их спинами. Выход обозначен монументальной аркой красноватого тона, в то время как ад представлен просто в виде пещеры в диких серых скалах.

Андреа Бонайути (Андреа да Фиренце) включает образ Сошествия в цикл фресок Испанской капеллы церкви Санта Мария Новелла во Флоренции (1365–1368) (см. ил.). В страстном ряду на север-



ной стене капеллы он размещает три образа: «Путь на Голгофу», «Распятие», «Сошествие во ад». В «Сошествии» мы видим опять два отделения ада, теперь представленные весьма отчетливо, изнутри. Из одного, с обрушенной стеною, выходят праведники, среди которых можно узнать прародителей, Авеля, прижимающего к себе ягненка, Иоанна Предтечу (изображенного очень живо: он обращается к стоящим рядом и, жестикулируя, указывает большим

пальцем правой руки на Спасителя у себя за спиною). Почти все люди с нимбами, в праздничных нарядах, они чинно движутся к выходу. В правой части, в небольшой пещере за их спинами, звероподобные демоны злобно совещаются между собою, а еще правее, за ними, через отверстие в скале видны обнаженные несчастные, которых не коснулось избавление, – отделенные от праведников, они сокрушаются и плачут, но чудище с острой мордой не позволяет им даже выглянуть, чтобы дать знать Спасителю об их заточении. Все внимание Господа сосредоточено на Адаме и праведниках, и при взгляде на лицо запертого в дальнем отделении ада появляется ощущение, будто здесь зримо показано, что значит быть забытым Богом.

Фра Анджелико на фреске бенедиктинского монастыря Сан Марко использует все ту же горизонтальную схему, но разворачивает ее справа налево (1437–1446, Флоренция) (см. ил.). Христос уже вошел



в адскую дверь – и художник бесстрашно помещает зрителя также в аду: перед нашими глазами – стены и потрескавшийся потолок пещеры, и даже в виднеющемся выходе, в пролете двери за плечом Спасителя, – лишь серая полоса, как и скалы вокруг, будто и там еще нет избавления; прямо напротив – устье тоннеля,

из которого спешно выбегают праведники, но слева, за выступом скалы, жмутся друг к другу бесы. Демон при входе придавлен дверцей, но остальные явно не готовы сдаваться и что-то замышляют. Дуччо и Андреа да Фиренце уже показывали нам отделения ада – Фра Анджелико первый заставляет нас испытать ужас нахождения там. Возможно, такое решение связано тем, что фреска создавалась для

монастыря и ее суровость служила сугубым напоминанием братьям о близости гибели и о том, что узок путь, ведущий ко спасению.

В этих двух монументальных фресках художники будто бравируют своим бесстрашием. Произведение на этот сюжет, написанное на небольшой доске – 38 x 47 см, менее ужасающе. Мастер триптиха из Оссерванца также изображает Христа в аду, но зрителя держит на благоразумном расстоянии, давая возможность все рассмотреть через огромную брешь в адской стене. Сошествие во ад изображено этим художником на панели алтаря одной из Сиенских церквей (1440–1445, Музей института искусств, Детройт). Здесь трудно определить Еву; перед Спасителем преклонили колени два старца, за ними – Иоанн Предтеча. Вокруг Христа все освещено светом, который в правой части композиции поглощен непроглядною тьмой; прочным куполом надо всем происходящим высятся своды адской пещеры.

Приблизительно в это же время, в 1446–1449 гг., Лоренцо ди Пьетро (Веккьетта) создает свой первый цикл фресок, иллюстрирующих Апостольский Символ веры. Это росписи в сакристии госпиталя Санта Мария дела Скала в Сиене. Сошествие во ад представлено в люнете, вполне традиционно для итальянского искусства.



Второй цикл по Апостольскому Символу веры он пишет почти сразу после предыдущего заказа, уже в 1450–1456 гг., в баптистерии Сиенского собора (см. ил.). Каждая формула Символа веры иллюстрируется в отдельном сегменте свода. Сошествие во ад изображено также

в обычной композиции: Христос уже вошел в адские врата, и его встречает группа людей; на переднем плане – два старца и, возможно, Ева, в глубине адской пещеры, симметрично фигуре Спасителя, возвышается Иоанн Предтеча. Христос держит Адама за руку, и прародители наступают на распластанную перед ними фигуру чудовища; но за спиной Христа, за адскими вратами, рогатый демон, покрытый шерстью, вертится, замахиваясь длинной палкой с крючьями, будто готовясь поразить Спасителя, когда Он будет выводить людей. В левой части композиции изображен верующий, поклоняющийся догмату (его изображение есть рядом с каждой формулой).

Особенность этой фрески в том, что в верхней части сегмента, над «Сошествием во ад», который изображен в обычной своей горизонтальной композиции, расположен западноевропейский образ Воскресения – Восстание от гроба. Это те два события, названные в пятой формуле Апостольского Кredo, и Векьетта представил их одновременно друг над другом: «Сошествие во ад» – под землей, Воскресение – в этом мире, на поверхности земли. Такое размещение, как, впрочем, и иллюстрация отдельно каждой формулы, а не догматов, названных в ней, было еще не характерно и являлось новаторским для искусства. Вероятнее всего предположить авторский поиск – художник только что выполнил аналогичный заказ и мог пробовать другие варианты презентации. Здесь, в иллюстрациях Апостольского Кredo, еще нет стремления показать все догматы, названные в формуле: например, третья формула, называющая Благовещение и Рождество, иллюстрирована только сценой Благовещения.

Это пока единичный пример такого решения, и его возникновение связано с особенностями расположения росписей – со стремлением художника вписать их в сегмент свода. Аналогичное размещение сюжетов будет использовано более чем через сто

лет нидерландским гравером Адрианом Коллартом², и уже в печатных изданиях похожая композиция обретет известность.

Как и Веккьета, Якопо Беллини обращается к сюжету «Сошествие во ад» не один раз. Ранняя его картина решена в целом традиционно (1450, Городской музей, Падуя) [Калмыкова, 201: 5]. Изображено чистилище – скалистое бесплодное место, наполненное бесами; ворота, запиравшие некогда следующее отделение ада, сорваны и отброшены в сторону (под ними лежит придавленный демон). Адам, стоя на коленях, целует десницу Христа; люди будто не смеют выйти из своего заточения, лишь благоразумный разбойник с крестом стоит рядом со Спасителем.

Обращаясь к этому же сюжету в следующий раз, художник, как и Веккьета, не повторяет уже использованную им прежде композицию, а ищет новые, прежде невиданные, решения (Городской музей Ала Понцоне, Кремона). Он совершает авторский эксперимент: Христос изображен спиной к зрителю, в тот момент, когда Он, согнувшись и опершись на древко орифламмы, вытаскивает очередного человека из темноты адской пещеры. В первый момент такое расположение шокирует – это та редкая композиция, где Христос изображен даже не в профиль, а отвернувшись от смотрящего. Хотя человек, которого поднимает Спаситель, находится где-то внизу, в темноте, то место, где происходит действие и где уже небольшая группа людей стоит рядом с Христом, также нельзя назвать радостным. В левой части картины, возможно, благоразумный разбойник с крестом, в правой – трое, пригибающиеся от трубного звука, который извлекает крылатый демон над

² Возможно, также вынужденно: как Веккьета вписывает образы в сегменты свода, Адриан Колларт стремится разместить по две гравюры на одном листе книги, что заставляет его прибегнуть к вертикальной композиции.

ними; один из людей в ужасе, с гримасой страдания хватается за голову, пытаясь защититься от атаки подлетающего чудища; какие-то непонятные существа появляются из щелей в камнях прямо над главою Господа. Все происходит в чистилище, одном из отделений ада, и всем еще только предстоит вырваться оттуда.

В картине «Сошествие во ад» (1470–1475, Собрание Фрика, Нью-Йорк) (см. ил.) Андреа Мантенья использует идею Беллини, но по-своему изменяет ее, усиливая те новые особенности, которые ввел его



предшественник, и доводит их до предела. Приближая место действия к зрителю и сводя на нет все особенности пейзажа, он показывает происходящее не с некой абстрактной точки зрения, как это происходит на картине его предшественника, когда все видится как бы со стороны. Убирая детали, Мантенья не только фокусирует внимание на действии Христа, но и заставляет пережить соучастие в происходящем: от бездны, откуда с мольбой воздевает руки седовласый старец, нас отделяет лишь небольшая полоска земли. Хотя Господь, все внимание отдавая «во аде сущим», отворачивается от зрителя, смотрящий, находясь за его спиной, помещается ав-

тором в ряд уже спасенных. Справа от нас старец – его мы также видим со спины, а три фигуры в левой части представляют три разных ракурса вращения. Если девушка замороженно смотрит в глубь картины, в сторону людей, находящихся в преисподней, то стоящий около нее человек показан в трехчетвертном развороте (он тоже словно не может отвести взор от бездны и полон скорби); наконец, юноша рядом с ними единственный оказывается спиной ко всему происходящему и возводит очи горé. Его лицо контрастирует с лицом старца, еще не вышедшего из ада и судорожно, по-стариковски скованно поднимающего руки навстречу Христу. Так оказываются доступны для наблюдения два диаметрально противоположных состояния человеческой души – напряженное и радостное ожидание, робкой надежды, смешанной с затаенным страхом и отчаянием (состояние старца), – и благодарение, такое умиротворенное и спокойное, будто опасность миновала давно (состояние юноши).

Композиционное новаторство, драматичность изображения при его лаконизме сразу же привлекли внимание к этому произведению Мантеньи; в ближайшие десятилетия по нему была создана гравюра, что, в свою очередь, способствовало еще большей его известности [Passavant, 1864: F. 76, № 5].

Бенвенуто ди Джованни создает картину на этот сюжет почти на двадцатилетие позже (1491) и также изображает Христа спиной к нам, но в его картине нет ни тревоги Якопо Беллини, ни размышлений Мантеньи; архаичная манера письма и упрощенность трактовки заставляют вспомнить пластину кельнского алтаря Эйлберта (XII в.). Прямоугольное отверстие ада, обрамленное камнями, положенными друг на друга, напоминает театральную сцену, заполненную людьми, выглядывающими оттуда, но будто застывшими и недвижимыми. Под ногами Христа – расплющенное существо, придавленное ад-

ской дверью. Эта лежащая дверь среди множества камней кажется неким мостиком для удобства выхода; Господь держит Адама за ладонь – а тот не забыл своей мотыги, будто давая отчет, что «возделывал землю», как когда-то ему было велено.

На картине Доменико Беккафуми (1530–1535, Пинакотека Сиены) Христос изображен в аду, как и у Фра Анджелико, а происходящее в преисподней так любопытно, что художник, вглядываясь в сюжетные линии, отбросив страх, то ли приближает отверстие ада к зрителю, то ли самого зрителя помещает в аду, где-то среди спасаемых. Вход в подземелье остался за спиною Христа, в левой части композиции; огромная орифламма развевается под зловещими сводами, а сквозь брешь в потолке чернеют скрюченные голые ветви мертвых деревьев. Рядом со Спасителем, опершись на крест, возвышается благоразумный разбойник, с любопытством взирая на происходящее, – и художник увлеченно создает все новые и новые коллизии, мимоходом показывая в исходе из ада несколько отдельных историй. Где-то в глубине ада Иоанн Предтеча созывает праведников – патетически подняв руку, он высится почти под самыми сводами пещеры; люди на заднем плане боязливо переминаются, собираются группками, прежде чем приблизиться ко Христу. В толпе около Господа можно узнать Адама и царя Давида с псалтирью, на которой тщательно изображены струны и колки; за ними – статичная фигура девушки, жеманно прикрывающей наготу и рассеянно слушающей, что ей говорит склонившаяся к ней женщина. На первом плане, почти под ногами Христа, изображен полулежащий мужчина, еще только собирающийся подняться. Что-то происходящее внизу привлекло его внимание, и он, приподнявшись на локте, внимательно вглядывается вниз, не обращая внимания на придавленное чудовище

прямо рядом с ним. В правой части буквально из-под камней показываются еще несколько человек.

В картине Аньоло Бронзино (1552, музей базилики Санта Кроче, Флоренция) с некоторыми модификациями использована та же композиция. Эта картина, поражающая своими размерами, привлекает историков изображениями современников – как затем К. Брюллов в полотне «Последний день Помпеи», художник изобразил здесь не только себя, но и своих знакомых и многих известных в то время людей. Не касаясь этого вопроса, обратимся лишь к общей схеме композиции. Все происходит в аду, Христос – в центре, окруженный со всех сторон обнаженными людьми; некоторые из них смотрят на Христа, некоторые поддерживают друг друга, помогая подняться; дети (которых исследователи соотносят с вифлеемскими младенцами) безмятежно играют, будто не замечая происходящего. Прекрасная девушка обращается к зрителю, указывая на Христа; ее расположение рядом с детьми дает возможность исследователям предположить, что это Рахиль; женщина перед нею с усилием тянет кого-то за руку, помогая выбраться. Несмотря на кажущееся воодушевление, в вышине, над всем происходящим, виднеются адское пламя и отвратительные демоны. Внизу, из расщелины под скалой, на которой стоит Христос, будто из нижнего отделения ада, показываются люди; при высокой линии горизонта в композиции зритель, смотря снизу вверх, оказывается ниже них.

Кристофано Герарди (1555, роспись церкви дель Джезу, ныне Епархиальный музей (Museo Diocesano), Кортоне) обращается к лаконичной трактовке образа: Христос и трое праведников находятся среди зловещих развалин; рогатое чудище гримасничает сразу за спиною Христа; впереди – каменная арка, вход в другую часть ада, где томятся люди, лиц которых почти не видно. Спаситель будто не замечает

ближайших к нему мужчину и женщину, в которых можно предположить прародителей, и берет за ладонь стоящего за ними человека (при стремлении художников показать первым спасенным Благоразумного разбойника, именно его можно предположить в этом персонаже).

«Сошествие во ад» (1568) кисти Тинторетто (Якопо Робусти) (см. ил.) – одна из картин, написанных



художником для церкви Сан Кассиано в Венеции (кроме «Распятия» и «Воскресения»). В трактовке Тинторетто этот образ отличается особой экспрессивностью. Изображая сюжет вполне традиционно, художник экспериментирует с композицией. Акцентируются диагонали, что создает ощущение мощного движения, одновременно центростремительного и центробежного. Христос и прародители устремляются навстречу, в то время как грешник и ангел, расположенные по другой диагонали, будто кидаются прочь друг от друга.

В целом в творчестве итальянских художников можно выделить две линии развития образа. Первая – его традиционное представление, когда сохраняется изначальная общая схема, лишь вместо чудовищной пасти – отверстие пещеры (при этом

с теми модификациями, которые были обусловлены новыми теологическими доктринами – учением о различных частях ада, что отражено в изображении нескольких частей пещеры).

Другая линия развития представляет всевозможные авторские новации и художественные эксперименты. Прежде всего они коснулись композиции: всё изображенное вращается то в одну, то в другую сторону; Христос изображается со спины, будто отвернувшись от зрителя, или же в сильном ракурсе снизу вверх – оттого зритель оказывается на дне ада, – или же среди спасенных; все большее количество людей рядом дает возможность показать различные эмоции и состояния.

Однако и в том, и в другом случае присутствуют общие неизменные черты, и главная из них – что всё действие совершается в аду. Даже когда мы видим Спасителя рядом с пещерой, а не внутри нее, весь пейзаж вокруг свидетельствует, что Он находится в одном из отделений ада, пусть не таком мрачном, как то, что внутри пещеры. Чаще всего эта идея подкреплена изображением бесов в верхней части композиции, над головами людей, за спиной у Христа. Даже самое верхнее пространство картины является пространством преисподней – это или каменный свод, или же зловещие развалины, сквозь которые виднеется чернота.

В некоторых произведениях можно предположить влияние иконографии Анастасис – правда, оно ограничивается несколькими деталями. Кроме обозначения ада пещерой (намек на то, что можно было бы найти в византийских иконах Воскресения, но напомним, что там ад расположен *под ногами* Христа) и изображения людей облаченными в одежды иногда можно выделить образы определенных святых. При этом обозначаются они совершенно иначе, чем в иконографии Анастасис (пророк Давид с псалтирью, Авель с агнцем). Они появля-

ются в другом своем качестве (Давид не как царь, а как псалмопевец) и вне своего окружения (царь Давид без сына Соломона, Адам может быть изображен без Евы) – возможно, их появление обусловлено простым стремлением показать узнаваемых ветхозаветных праведников, ожидающих избавления; если их появление и подсказано образом Анастасис, обозначаются они совершенно по-другому, обычными для западного искусства атрибутами, т. е. даже здесь нет возможности увидеть прямое копирование. При всем разнообразии и непоследовательности появления их образы не вносят дополнительные смыслы и значения – это просто те люди, которые томятся в аду и встречают там Спасителя. Здесь нет определенного канона изображенных лиц; среди толпы праведников могут появляться новые персонажи (Рахиль, вифлеемские младенцы) или же аллегорические фигуры (олицетворение Ветхозаветной церкви, как у Бронзино). Одним из первых получает избавление благоразумный разбойник (у Джотто, Якопо Беллини) – он уже стоит рядом со Христом, когда Адам еще только готовится выйти из ада.

Движение совершается по горизонтали: Христос идет навстречу праведникам, расположенным в правой части композиции (за редким исключением, как у Фра Анджелико, когда ад с людьми расположен слева). В руках Христа всегда орифламма, что совершенно не характерно для византийского искусства и что входит в канон образа Сошествия в западноевропейском искусстве.

Как мы видим, ни в одном из образов нельзя предположить даже косвенное отношение к Воскресению. Образ включается в страстные циклы (Испанская капелла, Маэста) или в иллюстрации Апостольского Символа веры. Все рассмотренные особенности, и прежде всего изображение Христа внутри ада, в замкнутом сверху пространстве (в чистилище или в аду праотцев), не дает возмож-

ности предположить копирование византийского образа Анастасис.

Новые решения образа «Сошествие во ад», видоизмененного творческой интуицией итальянских художников, окажутся образцом для всего художественного мира Западной Европы. Все гравюры на сюжет Сошествия, входящие в цикл «Страсти», Дюрер создает после своего путешествия в Италию, также уже в итальянской манере. Изменения образа «*Descensus ad Inferos*» (Сошествие во ад) в Италии оказали влияние на его дальнейшую репрезентацию в европейском искусстве.

7. Образ «Сошествие во ад» в западноевропейских гравюрах XV–XVII веков

Если в Италии сюжет «Сошествие во ад» получает свое развитие прежде всего в творчестве живописцев, то на Севере Европы, особенно после Реформации, он связан с гравюрой, а затем с книжной иллюстрацией и подчас определяется предъявляемыми к ним требованиями или же их художественными особенностями. Появляясь в искусстве Севера Европы в украшении алтарей, образ «Сошествие во ад» решен исключительно в традиционной иконографии. Новое отношение к священным изображениям после начала Реформации (1517 г.) обусловило особенности его дальнейшего бытования.

В период XV–XVII вв. гравюры на этот сюжет создаются в составе двух циклов. По-прежнему это иллюстрации Апостольского Символа веры – Апостольское кредо в очередной раз оказывается актуальным: при полемике с католической церковью именно оно включается в протестантские книжные издания. Другой ряд, в который включается «Сошествие во ад» – цикл «Страсти»¹, посвященный мукам и страданиям Господа. Наконец, на первый взгляд, особняком стоит гравюра по рисунку Питера Брейгеля Старшего, отражающая новое учение о Сошествии, сформулированное в протестантизме.

Сошествие во ад» в цикле «Страсти Христовы». Гравюра «Сошествие во ад»² (1480–1483) Мартина Шонгауэра – одиннадцатый лист в его цикле «Страс-

¹ В «Страстях» этот образ всегда предваряет гравюру «Восстание от гроба»; в цикле А. Дюрера «Малые Страсти на дереве» от «Воскресения» его отделяют еще три образа («Снятие с Креста», «Оплакивание», «Положение во гроб»).

² Отдел эстампов, РНБ, Санкт-Петербург. Э Гис 547/ 1-III789.



ти Христовы» (см. ил.). Это один из первых образов Северного Ренессанса, изображающий ад не в виде разверстой пасти чудовища, а в виде крепости, как это стало принято в искусстве Италии. По словам М. Дворжака, «даже нет необходимости предполагать, что Шонгауэр видел итальянские работы (хотя это и не исключено), так как итальянские гравюры могли во многом дать толчок его мысли; совершенно независимо от этого итальянским влиянием была пропитана атмосфера» [Дворжак, 2001: 219].

Художественное своеобразие гравюры Шонгауэра проявляется при сравнении с гравюрой Монограммиста AG на тот же сюжет приблизительно того же времени (датируется 1475–1500 гг.)³, которая кажется упрощенным вариантом (см. ил.). На гравюре Монограммиста люди немного испуганы,

³ Рейксмузеум (Rijksmuseum), Государственный музей Нидерландов, Амстердам (далее: Рейксмузеум). RP-P-OB-961; [Bartsch, 1978–1983: 12–1(3)].

чуть согбенны, но движутся в стройном порядке под взглядом странного существа с длинным клювом, выглядывающего сбоку, из-за закругляющейся стены. Держа орифламму строго вертикально и слегка наступая на дверцу, придавившую демона, Христос кажется невесомым; лишь тщательно проработанные складки Его плаща, образующего подобие спирали, вносят некое ощущение экспрессии.

У Шонгауэра спираль из центра расширяется и захватывает все фигуры и очертания образа. Вертикали резко сбиты; орифламма вонзается в верхний угол, будто для того, чтобы в следующий миг опуститься на голову чудищу под ногами Спасителя; мощная стена скрыта сгрудившимися в кучу людьми – на гравюре Монограммиста у них только слегка подгибаются ноги, здесь же они оказываются на коленях. Чудище наверху, расположенное почти так же, как у Монограммиста, уже вовсе не безобидно: деловито придерживая обломок створки, оно замахнулось для удара. Всё становится более резким и изломанным, и даже романская арка получает готическое заострение.

Шонгауэр создает совершенный и непревзойденный по эмоциональному накалу образ, где все репрезентативные особенности гравюры задействованы в полную силу, а изысканная четкость и упругость линий производят мощный эффект. Глядя на эту гравюру, невозможно не вспомнить другое его произведение – «Искушение святого Антония». Несмотря на то, что движение Христа совершается по направлению к аду и подчеркивается линией орифламмы, увенчанной крестом, встречное движение праведников и обилие изображенных тел дает то же ощущение вращения, которое появляется в битве святого Антония с бесами⁴. Необычайная экспрессивность

⁴ Анализ гравюры М. Шонгауэра «Искушение св. Антония» см: [Степанов., 2009: 260–261].

в обеих работах достигается не только динамичностью и выразительностью. В них применен один и тот же прием противопоставления: и Христос, и святой Антоний безмятежно спокойны и углубленно-сосредоточены, в то время как демоны, ужасающие воображение своим фантастическим видом, предельно энергичны и агрессивны.

В живописном образе Сошествия, созданном Шонгауэром для алтаря доминиканской церкви в Кольмаре⁵, подобное противопоставление выражено цветом (насыщенный красный плащ Христа на фоне золота и белых хитонов ангелов – и коричнево-зеленые оттенки в той части, где сгруппированы люди и пытающиеся их удержать демоны). В гравюре художник в рискованном эксперименте шагнул дальше. Чудище, возвышающееся над всей композицией, в бессильной злобе замахивается на людей; створка ада, которую оно держит, почти повторяет наклон орифламмы в руках Спасителя. Тяжеловесная арка, нависающая над всем происходящим, замыкает композицию сверху.

В итальянской же манере представлено Сошествие во ад на гравюрах Альбрехта Дюрера. Все они представляют собой части из циклов «Страстей», к которым художник за четыре года обращается трижды⁶.

Определяющим для понимания композиции гравюр с этим сюжетом из «Малых» (1509) и «Больших Страстей» (1510) является представление об аде, сформулированное в Средние века в западном христианстве⁷, а именно, деление ада на четыре отде-

⁵ Сейчас в музее Унтерлинден, Кольмар, Франция.

⁶ Семь гравюр, вошедшие в цикл «Большие Страсти», были созданы еще в 1497–1500 гг. [Albrecht Dürer, 1963: 21].

⁷ Напомним, понимание Сошествия в католичестве и протестантизме отличается от принятого в православии. В православной церкви при Сошествии Христа во ад подразуме-

ления (ад патриархов, ад некрещеных младенцев, чистилище и ад осужденных). Это представление нашло свое воплощение прежде всего в итальянских картинах на данный сюжет. Дюрер, создавая «Страсти» после своих путешествий в Италию, также отразил его. Андреа да Фиренце представляет ад в виде подземелья, разделенного на отдельные пещеры, и Спаситель не входит внутрь; лишь из пещеры, ближайшей ко Христу, люди устремляются к Нему (в то время как в дальнем отверстии виднеется недвижимое человеческое лицо, исполненное страдания).

На листе «Сошествие во ад» из цикла «Малые Страсти» на дереве (1509 г., лист 25) Дюрер также изображает несколько отделений ада, но Христос уже вошел в первое из них (арка входа видна на заднем плане)⁸ [Альбрехт Дюрер: 322]. Справа открывается лаз в подземелье – в другую часть преисподней, из которой показываются праведники; тем временем отвратительная крылатая гарпия с башни, держа какое-то подобие остроги, атакует тех, кто уже поднялся оттуда и ожидает в чистилище. Идея итальянских художников о спасении прежде всего Благоразумного разбойника не нашла отклика в творчестве Дюрера. Если он и изображает рядом с Господом фигуру с крестом в руках, это оказывается Иоанн Предтеча или Адам. На переднем плане с крестом в руках, облаченный в шкуры изображен

вается возможное спасение для всех людей, находящихся на тот момент в аду. См.: [Иларион (Алфеев), 2001: 224]. В Римской церкви на поместном соборе в Толедо (625 г.) было принято учение о частичной победе Христа над адом (изведение только праведников).

⁸ В итальянском искусстве вслед за Дюрером Доменико Беккафуми более чем через двадцать лет изобразит Христа в чистилище (картина из Пинакотекы Сиены).



Иоанн Креститель; старец и женщина перед ним – возможно, Адам и Ева.

На следующей гравюре «Сошествие во ад» из цикла «Большие Страсти» (1510, лист XI)⁹ крест держит Адам (его можно узнать по яблоку в руке) (см. ил.). Общая схема композиции, при изменении образов, оставлена та же: на заднем плане вход в чистилище, перед Христом – отверстие в следующую часть ада. Заметно усилена «охрана» – больше чудовищ выглядывают из щелей; наверху крылатое и рогатое существо трубит тревогу, чуть ниже готовится оборона: страшный демон с мордой козла со свиным пяточком, уставившись на Адама, заносит что-то наподобие дротика над главою Христа. Новое – и новаторское по отношению к традиции – решение представляет собой третья гравюра художника на этот сюжет – из цикла «Страсти» (1512, лист XIII)¹⁰ (см. ил.).



Весьма вероятно, Дюреру могла быть известна картина Мантеньи «Сошествие

⁹ [Альбрехт Дюрер, 2003: 270]. См. также: [Albrecht Dürer, 1971: 1544].

¹⁰ [Альбрехт Дюрер, 2003: 464]; [Albrecht Dürer, 1971: 1862].

во ад» с тем новаторским композиционным решением, когда Христос, спасающий праведников из ада, оказывается обращен к зрителю спиной, но одновременно Он среди уже спасенных. По этой картине, как мы отмечали, была создана гравюра, что, несомненно, способствовало ее известности. Кажется, что в своей гравюре Дюрер, зная идею Мантеньи, вступает с ним в диалог и яростно противоречит ему. Он решительно поворачивает всё изображенное на сто восемьдесят градусов, поэтому зритель не только видит происходящее как бы из недр ада, но и оказывается отделен от Спасителя адской бездной.

Картина Мантеньи шокирует расположением Христа – спиной к нам. Дюрер заставляет зрителя испытать шок богооставленности, развернув Спасителя к нему лицом: Христос Дюрера тоже не видит зрителя, но по другой причине. Линия горизонта проходит около лика Христа, склоненного к человеку в бездне. Тем самым зритель помещается не только за спинами всех праведников, но и выше адских нагромождений, и выше этого взгляда. Так он оказывается одновременно и в аду, и вне внимания Спасителя. Не выражает ли этот прием размышлений художника о том, что мы не только отделены от Христа адской бездной греха, но своей гордыней и возношением не даем Ему даже заметить, даже увидеть себя, чтобы получить спасение?

В этом произведении драматизм, присущий и двум предыдущим дюреровским гравюрам «Сошествия», граничит с трагизмом. Страшная тварь на самом верху изображения, обвившая арку адских врат, прячась за камни, будто незаметна для склоненного Христа. Она нападает со спины, целясь в Его творение. Острые ее гарпуна касается беззащитного темени только что спасенного из бездны Адама. Но при этом немигающий глаз чудовищной рептилии, будто увидев новую жертву, смотрит

на зрителя – это единственное существо на гравюре, с которым можно пересечься взглядом.

Характерно, что на копии Ламберта Хопфера¹¹, созданной до 1535 г., при абсолютно точном следовании оригиналу эффект пристального взгляда отсутствует: Хопфер сдвинул зрачок чудовища, показав белок его глаза, и чудовище здесь смотрит на Адама.



Эту же композицию (вероятнее всего, вслед за Дюрером) использует в своей гравюре «Сошествие во ад» (также из цикла «Страсти», 1506–1538) Альбрехт Альтдорфер¹² (см. ил.). Вид гарпии наверху наводит на мысль, что гравюры Дюрера к этому времени были уже созданы и известны Альтдорферу. Но здесь мы в очередной раз наблюдаем новое авторское решение. Ева уже вышла из подземелья; Спаситель склонился, чтобы освободить Адама. При всей

лаконичности (что, возможно, продиктовано и размером гравюры: 42 x 78 мм), перед нами одно из самых безнадежных произведений на этот сюжет.

¹¹ Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва. Инв. № 2869.

¹² Характерно, что среди восьми сцен Страстей, созданных Альтдорфером для алтаря святого Себастьяна (1506–1508), «Сошествие во ад» отсутствует. В рисунке «Сошествие во ад», сделанном в 1512 г., Альтдорфер использует аналогичную композицию, но следует гравюре Маркантонио Раймонди. См.: [Mielke, 1988: 140. Tab. 66].

Здесь нет ни динамичности битвы Шонгауэра, ни титанизма гравюр Дюрера, ни даже какой-либо риторической дидактики. Острый хвост отвратительного чудовища, нацеленный на согбенного Христа, распростертые наверху крылья создают ощущение скорее адской ловушки, западни, куда попал Господь, нежели борьбы с возможностью Его победы.



В 1521 г., в год встречи в Антверпене с Дюрером, по мотивам его произведений создает гравюру «Сошествие во ад» Лукас ван Лейден¹³ (см. ил.). Из трех работ великого мастера он безошибочно выбирает наиболее эффектные детали, совмещает их в одной, – и они нейтрализуют друг друга. На его гравюре Адам, обращаясь к Еве, безмятежно указывает на беса, возвышающегося над ним, а тот не страшен даже пухленькому дитяти, который, приподнимаясь на цыпочках, стоит рядом с прародителями и весело поглядывает по сторонам. Христос изображен фронтально. Он наклоняется вперед – будто к зрителю, на которого вот-вот взглянет, и чудище, едва заметное сбоку за головами спасаемых, не пугает.

В своем восхищении ван Лейден не был одинок – отныне за редким исключением все гравюры на эту тему, созданные на Севере Европы, восходят к работам великого Дюрера.

В своем восхищении ван Лейден не был одинок – отныне за редким исключением все гравюры на эту тему, созданные на Севере Европы, восходят к работам великого Дюрера.

¹³ Рейксмузеум. RP-P-OB-1632.

При всех рассмотренных выше модификациях образа, схема его одинакова. Действие совершается в аду; из подземелья, обозначающего определенное отделение преисподней, показываются люди, идущие навстречу Спасителю; демоны из всех сил устраивают оборону. Собственно из визуального повествования исход развития сюжета остается неясным. Один из постоянных элементов всех изображений – то, что сверху его композиция замыкается адским чудовищем.

«Христос в преисподней» П. Брейгеля Старшего

В рисунке Питера Брейгеля Старшего, хотя и выполненном значительно позднее рассмотренных произведений (1559–1560) [Pieter Bruegel, 2001: 211], использованы наиболее архаические черты «Сошествия» (см. ил.). Этот рисунок широко известен в том числе благодаря тому, что почти сразу по нему была создана гравюра (1561, Питер ван дер Хейс), где, правда, изображение передано зеркально.

Чудовищная голова в центре – при всей ее неузнаваемости – самый традиционный элемент образа, фигурирующий еще на старых манускриптах и храмовых росписях на эту тему. Это адская пасть,



прежде воплощавшая весь ужас, здесь – лишь одно из его отделений; изображены другие разнообразные адские состояния и мучения, которые не прекращаются с появлением Христа в преисподней. Художники уже заглядывали в преддверия ада, где изображали Сошествие Христа, однако никто прежде еще не дерзал изобразить Спасителя в самом чреве преисподней, к тому же так исправно, безостановочно и бесперебойно функционирующей.

Если сравнить это произведение с картиной Яна Мандейна¹⁴ на этот же сюжет, созданной чуть раньше или же почти одновременно (до 1560 г.), с которой на первый взгляд есть легкое сходство, мы не обнаружим ничего общего, кроме отдаленно похожей композиции. Христос Яна Мандейна спускается в полуразрушенный город, где ждут Его появления и где Ему рады: люди приветствуют своего избавителя – кто стоя на коленях, кто еще едва выползая из какой-то норы справа – но в радости воздевая руки. Лишь за грядой, в отдалении, на заднем плане располагается долина с фантастическими сооружениями, куда по всей видимости весть о Сошествии не дошла. В рисунке Брейгеля появление Христа не затрагивает даже самое ближайшее к Нему окружение.

Образы этого произведения, напоминающие образы Босха, а также отдельные характерные детали, свойственные более раннему творчеству Брейгеля, заставляли исследователей предполагать, что рисунок был создан вместе с серией «Семь смертных грехов» (1556–1557). Однако трактовка удлиненной фигуры Христа представлена в том же стиле, что и фигуры в цикле «Семь добродетелей» (1559–1560). В пользу более поздней датировки исследователи относят тот факт, что в описи 1601 г. гравюр издателя Иеронима Кока в серии «Семь добродетелей» указа-

¹⁴ Сейчас в Национальной галерее Ирландии, Дублин.

но восемь оттисков¹⁵, одним из которых мог бы быть оттиск «Сошествия».

В поддержку этой версии мы можем привести то соотношение сюжетов, которое имеет место в искусстве Северной Европы. Прежде всего это немецкий триптих XII в. из музея Виктории и Альберта (Alton-Towers tryptich), где Воскресение и Сошествие показываются в контексте божьих добродетелей: вверху – олицетворение Любви, внизу – Справедливости.

В более близкие к Брейгелю времена Сошествие представлено, например, в работе Якоба Корнелиса ван Остсанена (1528–1532)¹⁶. На гравюре, обозначенной в описи как «Лист с двумя сивиллами и двумя библейскими сценами» в верхнем регистре представлена седьмая из цикла и главнейшая добродетель – Caritas. Ее олицетворяет женщина с двумя младенцами и рогом изобилия в руке. Слева от нее изображена Дева Мария в рост, увенчанная короной и окруженная молящимися¹⁷. Справа от нее рас-



положено «Сошествие во ад» (см. ил.). Это позволяет говорить о понимании этого сюжета в связи с западнохристианским учением о добродетелях, как наивысшим проявлением божественной любви – и объясняет внимание к нему Брейгеля в процессе работы над циклом «Семь добродетелей».

¹⁵ Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints. Op. cit. P. 212.

¹⁶ Рейксмузеум. RP-P-BI-6279.

¹⁷ Западный вариант иконографии, известной в православии как «Всех скорбящих радость».

8. Апостольский Символ веры в первопечатных книгах XV века

С появлением книгопечания начинается новый этап в репрезентации Апостоликума. Авторские новации не затронули образ Сошествия, помещенный в ряду иллюстраций Апостольского кредо, – однако его коснулись другие, не менее кардинальные изменения. Хотя, казалось бы, изображения здесь подчинены одной идее – дать наиболее полное представление каждой формулы этого текста, отныне появляется четкая тенденция, определившая его дальнейшее развитие: иллюстрация каждой формулы Символа веры теперь занимает строго один лист.

Первые печатные иллюстрации Кредо мы видим в *Хайдельбергском блокбухе* (Хайдельберг, Университетская библиотека, Cod. Pal. Germ. 438 / IV. Германия, 1455–1458. Л. 142 v – 146 r) – уникальном старопечатном издании. Блокбух с Кредо включен в кодекс, собравший под своей обложкой как рукописи, так и старопечатные ксилографические издания. Различные части этого кодекса были введены в научный оборот – такие как «Иллюстрированный катехизис» (*Bilderkathechismus*), «Библия бедных» (*Biblia pauperum*), «Пляски смерти» (*Oberdeutscher vierzeiliger Totentanz*). Специального внимания листы с Кредо не привлекали, хотя в 1907 г. П. Кристеллером (P. Kristeller) в Берлине было издано его факсимиле (вместе с двумя другими произведениями, включенными в кодекс). Лист с Сошествием здесь утрачен; несмотря на это иллюстрации блокбуха многое проясняют в бытовании этого образа.

Апостоликум представлен на восьми оттисках, от руки раскрашенных акварелью; листы со вторую по пятую формулу отсутствуют. Иллюстрация занимает целый лист. Текст Кредо не приведен, но каждое изображение можно соотнести с определенной формулой, поскольку под иллюстрацией догмата помещен образ того апостола, который, согласно пре-



данию, его произнес (см. ил.). Напротив апостола – образ ветхозаветного пророка: так привносятся библейские параллели. При всей лаконичности, иллюстрации указывают на параллели между Ветхим и Новым Заветами.

В отличие от всей предыдущей традиции иллюстрирования внимание теперь фокусируется не на отдельных событиях, перечисленных в Символе; визуальное повествование делится по формальному признаку, сообразно с членением текста.

Поэтому одной формуле (независимо от числа догматов) соответствует один образ. В листах блокбуха при иллюстрации формулы, называющей два и больше события евангельской истории, избирается один догмат, который ее репрезентирует.

В дальнейшем в изданиях иллюстраций Апостольского кредо принцип следования именно одной формуле становится доминирующим: все последующие книжные иллюстрации этого текста используют именно его – при этом по-разному относясь к отдельным догматам.

Непосредственно с Хайдельбергским блокбухом связана появившаяся через тридцать лет другая печатная иллюстрация Апостоликума. Это инкунабула *Erklärung der zwölf Artickel des Cristenlichen gelaubens* («Изъяснение двенадцати членов христианской веры»), изданная в 1485 г. немецким печатником Конрадом Динкмутом (Konrad Dinckmut) в городе Ульме (Германия).

Преемственность между Хайдельбергским блокбухом и изданием Динкмута выражена довольно отчетливо. Она проявляется как в выборе композиций

иллюстраций, так и в общем принципе расположения определенных для каждой формулы образов апостола и ветхозаветного пророка в нижнем регистре. Сохранены характерные детали гравюр блокбуха (сфера с изображением неба и земли на руках Бога Отца в первой гравюре, меч у главы Христа – в седьмой; особенности репрезентации воскресения мертвых), а также иконография образов в целом.

Однако преемственность не исключает новаторства, и новые иллюстрации, вернее, принцип, по которому они представлены, являются еще одним этапом в репрезентации Символа и, несмотря на все соответствие с предшествующей традицией, в издании Динкмута мы видим новый этап, изменивший способ иллюстрирования Апостоликума. В гравюрах появляется характерная черта в изображении формул, которая отныне станет определяющей для печатных изданий Символа веры: сохраняя принцип репрезентации одной формулы в одной гравюре, художник стремится показать все перечисленные в формуле положения.

Особенность таких новых композиций обусловлена тем, что в нескольких формулах называется более одного догмата, т. е. в рамках одного изображения иллюстратору приходится помещать по крайней мере два образа. Так, в иллюстрации нескольких формул два образа расположены в одной общей рамке.



Это Благовещение и Рождество – третья формула (см. ил.); Распятие и Положение во гроб – четвертая формула; Сошествие во ад и Воскресение – пятая формула. В иллюстрации шестой формулы также два

изображения: кроме Вознесения дана иллюстрация слов *sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis*.

Пятой формуле Апостольского кредо соответствует гравюра, разделенная рамкой на две части: первая часть изображает Сошествие во ад, вторая – Воскресение (как «Восстание от гроба») (см. ил.). И в том и другом случае перед нами наиболее сокращенный вариант иконографии; цель художника – лишь напомнить слова Кредо, зато напомнить со всей обстоя-



тельностью, поэтому приведены два образа, соответствующие двум названным событиям. При этом они никак не связаны между собой композиционно: это два разных изображения, расположенных рядом.

В дальнейшем в печатной книге воспроизводится принцип расположения иллюстраций, определенный репрезентацией и комментарием не отдельных догматов, а каждой отдельной формулы, на которые Символ веры разделен. Отметим, что аналогичные тенденции проявились приблизительно в это же время и в монументальной росписи – фрески Сиенского баптистерия были созданы не по принципу соотношения с догматом, а по принципу соотношения с формулой.

«Изъяснение...» стоит на рубеже нового этапа иллюстрирования Апостольского кредо, начавшегося с появлением книгоиздательства. Своеобразие книжных иллюстраций Символа, начиная с XVI в., напрямую связано с особенностями графического изображения, значением линии, и как следствие – возможностью заполнять даже небольшое пространство дополнительными деталями и подробностями. Кроме того, большое значение имеют авторское решение и индивидуальный стиль гравера.

9. Апостольский Символ веры в нидерландских гравюрах XVI–XVII веков

Приблизительно через четверть века, в 1512 г., в Нидерландах появляются художественные модификации работ Конрада Динкмута – новые иллюстрации Апостольского Символа веры, гравюры Якоба Корнелиса ван Остсанена (Jacob Cornelisz van Oostsanen). Видимо, ван Остсанену было известно немецкое издание 1485 г. – оно несомненно повлияло на то решение, которое он использовал. При этом он сделал акцент на художественной составляющей.

Иллюстрации ван Остсанена также построены на соответствии в целом формуле исповедания, а не отдельному догмату: две отдельные части иллюстрации объединяются художником в раме одного *тондо*. К форме *тондо* с диагональной композицией, позволяющей разместить один сюжет на переднем плане, а другой – на заднем в своем творчестве он обращается не раз. Так решены многие его гравюры на евангельские сюжеты («Возвращение блудного сына», «Моление на Масличной горе», «Поцелуй Иуды»).

В отличие от оттисков из издания Динкмута, где мы видим лишь механическое соединение двух самостоятельных изображений, сюжеты гравюр ван Остсанена композиционно объединены, сплавлены в художественное единство, будто представляя единое целое; разделение внутри рамы весьма условное.



Один сюжет становится частью композиции другого: Рождество представлено за колонной композиции Благовещения, и их можно принять за части единой картины, показывающей события, совершающиеся одновременно и в одном пространстве (см. ил.). Колонны сцены

Благовещения незаметно переходят в грубые подпорки навеса в сцене Рождества. Чтобы понять роль фигур на втором плане, нужно знать, какой текст иллюстрируется, – иначе можно принять эти два события за совершающиеся одновременно. Мария из сцены Благовещения обернулась к ангелу; в этом же ракурсе, будто также с удивлением наблюдая явление ангела, Дева рядом с колыбелью продолжает смотреть на него, находясь чуть выше, за колонной.

В гравюре к шестой формуле (*Ascendit ad coelos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis*) непонятно, почему же в сцене Вознесения апостолы так напряженно вглядываются, наклоняясь вниз, в то время как Христос изображен прямо над ними, но, по замыслу художника, Его образ относится уже



к следующему догмату, названному в этой формуле. Точно так же положение во гроб мы видим у подножия Распятия; Сошествие во ад происходит рядом с Воскресением (см. ил.).

Следующие авторские решения будто соревнуются в художественном совершенстве, оставляя без внимания внятность повествования. В иллюстрациях Апостолику-

ма по произведениям Мартина де Воса композиция решена сложнее. Например, если у ван Остсанена Благовещение и Рождество могут быть прочитаны как последовательный ряд сцен, то у де Воса Рождество оказывается внутри сцены Благовещения. Мы видим его в проеме двери, расположенной в



центре, между образами архангела и Богоматери, – и может создаться ощущение, будто в тот момент, когда Мария получала благовестие от Ангела, в другой комнате кто-то уже радовался своему ребенку (см. ил.). Конечно, такая интерпретация была бы невозможна в то время, когда Апостольский Символ веры был известен и его иллюстрации легко узнаваемы, но если не знать, к какому

тексту относится изображение и описывать его только как художественную картину, легко интерпретировать его совершенно неправильно.

Точно так же слиты воедино еще несколько событий. Положение во гроб вписано в рельеф пейзажа вокруг Распятия, и можно понять, что пока Спаситель находится на кресте, все заняты погребением какого-то другого человека. Конечно, эта интерпретация абсурдна, но не менее абсурдна, чем предположение, что на следующей гравюре, иллюстрирующей пятую формулу Апостольского кредо, показаны два одновременных события: Сошествие во ад отделено лишь небольшой грядой от Воскресения.

Иллюстрации, относящиеся к разным догматам одной формулы, переплетаются, образуя еще большее единство, чем в иллюстрациях Якоба Остсана, создавая цельную композицию, воспринимающуюся как единый образ.

Похожий прием использован Мартином де Восом в его гравюрных образцах для иллюстраций Апостоликума. Они не сохранились; судя по характерным

особенностям, это могли быть рисунки, созданные на заказ для печатных Библий, в которые входило Апостольское кредо. Об изначальном виде рисунка к пятой формуле можно говорить лишь приблизительно: две гравюры, согласно подписи, созданные по произведению де Воса, значительно отличаются друг от друга.

Прежде всего это *гравюра Яна Саделера Старшего*¹, датируемая 1579 г. (см. ил.). Она решена го-



ризонтально; весь ближний план занят огромной пещерой и грядой за нею, откуда несколько демонов ведут оборону. Христос наклоняется к подземелью, наполненному людьми, и протягивает руку одному из них; Адам и Ева уже стоят рядом с Ним, наблюдая происходящее. За грядой справа показано другое событие – из второй части пятой формулы – Воскресение: фигура Христа воспаряет над гробницей, около которой поверженные ниц солдаты готовятся обороняться, поднимая свои щиты и заслоняя лица.

¹ Рейксмузеум. RP-P-OB-5915.

Сверху и снизу изображение обрамляют цитаты из Писания на латыни. Вверху помещена строка из Евангелия от Матфея: «ибо как Иона был во чреве кита три дня и три ночи, так и Сын Человеческий будет в сердце земли три дня и три ночи» (Матф. 12: 40). Внизу подписи разделены на три группы: в центре дана собственно пятая формула Апостольского кредо. Слева от нее – строфа 10 из псалма 16 (в синодальном переводе 15), комментирующая Сошествие во ад, изображенное непосредственно над нею: «Ты не оставишь души моей во аде и не дашь святому Твоему увидеть тление». Справа приведен стих из Послания апостола Павла Коринфянам, относящийся к Воскресению, которое расположено в этой части гравюры: «Христос воскрес из мертвых, первенец из умерших» (1 Кор. 15: 20). То есть разделение образного повествования внутри рамы подкреплено подписями под конкретными сюжетами – Сошествием и Воскресением.

Другая гравюра по образцу Мартина де Воса выполнена резчиками *Иоанном и Адрианом Колларт*; она вошла в состав иллюстрированной Библии издателя Никласа Пискатора (Claes Jansz Visscher-Piscator). В составе этой Библии она печаталась в течение XVII в. неоднократно². И эта гравюра знаменует собой еще один шаг в усложнении понимания того, что на ней должно быть изображено.

Адриан Колларт (1560–1618) изменил то горизонтальное расположение, которое мы видели у Саделера, на вертикальное. Две ее части как бы сжаты, стиснуты с двух сторон и на гравюре теперь располагаются не просто слева и справа, а одна над другой: Сошествие во ад, вынесенное на первый план, оказывается чуть ниже Воскресения, слегка приподнятого вверх, чтобы уменьшить ширину изображения.

² Подробнее см.: [Гамлицкий, 1995: 19–22; Гамлицкий, 1998].

Именно эта гравюра будет не раз перепечатана в составе Библии Пискаatora – в изданиях 1639, 1643, 1646, 1650 (дважды) и 1674 гг.

Как мы видим, первая иллюстрация Апостольского Символа веры была создана как одна многофигурная композиция, вмещающая много сюжетов; следующий этап иллюстрирования связан с репрезентацией отдельных догматов, названных в исповедании. Постепенно иллюстрация Кredo пришла к той форме, когда образ (иногда представляющий несколько догматов) стал соотноситься с формулой. Именно в таком виде иллюстрации Апостольского Символа веры стали известны русским иконописцам. Их копирование в качестве образцов для икон имело серьезные последствия.

В дальнейшем тема Сошествия уже не будет столь важна для религиозного искусства Западной Европы. Можно предположить, что это связано не столько с утратой внимания к Апостольскому Символу веры. Образ «Сошествие во ад» в своих модификациях в авторской гравюре, превратившись в развернутую картину отчаяния, достиг максимальной точки своего развития. С другой стороны, в качестве иллюстрации текста Кredo этот образ фактически утратил свою самостоятельность, став лишь деталью визуального повествования – одной из частей развернутого изображения, комментирующего формулу исповедания.

Утрата актуальности образа Сошествия в западноевропейском искусстве совпала с началом другого процесса. Гравюра «Сошествие во ад – Восстание от гроба» в составе иллюстрированных Библий в конце XVI – начале XVII в. становится известной на Руси и начинает использоваться в качестве иконного образца. Дальнейшее ее взаимодействие с пасхальной иконографией в творчестве русских иконописцев имело решающее влияние на понимание православной иконы Воскресения.

ЧАСТЬ III. ОБРАЗ ВОСКРЕСЕНИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ: ИСТОРИЯ ТРАНСФОРМАЦИИ

1. Икона «Символ веры» в русском искусстве

Дальнейшие изменения образа Воскресения в русском искусстве связаны с заимствованием из западноевропейской традиции новой иконографии – иллюстраций Символа веры.

Икона «Символ веры», или «Верую», как она называется в дореволюционной литературе, состоит из различного количества клейм, последовательно иллюстрирующих догматы вероисповедания. Один из наиболее ранних дошедших до нас образов этой иконографии происходит из московской церкви святителя Григория Неокесарийского¹. Храм, напрямую связанный с царским домом (здесь венчался царь Алексей Михайлович с Натальей Кирилловной Нарышкиной, здесь же крестили его сына, младенца Петра, будущего императора России), украшался с особым тщанием. Для этого храма были созданы два образа новой на Руси иконографии – «Отче наш» и «Верую», выполненные царскими изографами мастерской Оружейной палаты в 1668–1669 гг. Икона «Верую» принадлежит школе Симона Ушакова; некоторые ее клейма выполнены Гурием Никитиным.

Впервые подобные образы появились на Руси в XV в. – сохранились сведения о существовании нескольких икон, созданных в это время (сами иконы утрачены). Н. П. Кондаков упоминает о новго-

¹ В настоящее время хранится в Государственном Русском музее. Дерево, левкас, темпера. 130 x 77 см.

родской иконе «Верую», состоящей из пяти рядов клейм, датируя ее XV в., но подробно каждое клеймо не описывает [Кондаков: 273]. О двух иконах, вложенных в 1489 г. Василием Ивановичем Мамыревым в Благовещенский собор Московского Кремля, говорит Висковатый [Розыск: 23]². Появление иконографии «Верую» Н. П. Кондаков рассматривает в контексте распространения «мистико-дидактических тем» [Кондаков, 2004: 269], что, по его наблюдению, было свойственно как греко-восточному искусству, так и западноевропейскому после XV в. [Там же: 270, 272]. При этом он отмечает, что такие образа, подробно изображая схоластические построения или богословские тексты, не только не способствуют ясности представления догматов, но могут затруднять их понимание [Там же: 273]. Многофигурные композиции зачастую оказываются трудны для восприятия и требуют пояснения, что определяет многочисленные включения текста в само поле таких икон.

В XVI в. иконография «Верую» все еще осознается новой: о ней говорит в «Списке», поданном Церковному собору 1553 г., глава посольского приказа дьяк Иван Михайлович Висковатый. Он выступает против изображения на ней «невидимаго Божества», предлагая начало Символа давать надписью [Розыск: 2]. Тогда же иконография «Символ веры» появляется и в монументальной живописи, в росписях Благовещенского собора Московского Кремля. Е. С. Сизов объясняет ее использование, с одной стороны, стремлением Ивана Грозного упрочить власть, с другой – борьбой с ересями, появившимися в это время [Сизов, 2002: 83–85].

В XVII в. в процессе поновления Благовещенского собора на его западной стене создается новая

² См. также: [Андреев, 1993], [Успенский, 1993].

роспись, также содержащая композицию «Символ веры». Н. В. Квливидзе, говоря о своеобразии в ее решении, указывает на связь отдельных образов с гравюрами издания Курта Динкмута, опубликованными в Ульме в 1485 г. [Квливидзе, 2011] (не настаивая на преемственности между ними, допуская, что они перекликаются лишь отчасти).

Еще одна монументальная роспись, содержащая Символ веры, – Введенского собора Толгского монастыря в Ярославле – также относится к XVII в. Е. А. Шумилина, исследуя ее, показывает связь программы декорации храма и каждого отдельного сюжета с новыми образцами в русском искусстве – гравюрами «Лицевой Библии» нидерландского издателя Никласа Пискатора (Claes Jansz Visscher-Piscator). Также в соответствии с ними были созданы вероучительные циклы в росписи этого храма – «Отче наш» и «Символ веры» [Шумилина: 181–190].

Это справедливо и для рассматриваемой иконы – ее клейма последовательно воспроизводят гравюры Символа веры из Библии Пискатора. Любая отдельная гравюра является именно иллюстрацией – слова Апостольского кредо даны рядом с изображением. В некоторых экземплярах, привезенных на Русь, латинский текст переведен виршами. Они вписаны от руки на нижнем поле страницы и в целом отражают смысл латинской формулы Кредо (см. Приложение).

Двенадцать клейм расположены по три в горизонтальном ряду. В верхнем регистре их композиционно объединяет изображение Господа во славе в окружении Сил небесных. Отличия в репрезентации гравюр незначительные, и лишь одно изображение заменено полностью: второе клеймо не копирует соответствующую гравюру, «Преображение», а представляет «Сотворение мужчины и женщины». При этом даже в традиционную иконографию двенадцатых праздников внесены изменения, обусловленные копированием гравюр Кредо. Например, шестое



клеймо представляет иконографию Вознесения, но над возносящимся Христом иконописец изобразил новозаветную Троицу, что объясняется копированием образца. Так в гравюре проиллюстрированы обе части шестой формулы «Ascendit in coelos» (Вознесение), «sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis» (сидит одесную Бога Всемогущего) (см. ил.). Изображение восстающих из гробов мертвецов на

седьмом клейме (скелеты в «Видении пророка Иезекииля» на одиннадцатом клейме и иконография «Нового Иерусалима» в виде окруженного прямоугольной стеной сада, до этого времени еще не характерные для русской иконописи) объясняется именно таким скрупулезным копированием. Лишь однажды иконописец отступил от этого принципа – в десятом клейме, в православном Символе веры, относящемся к формуле «Во едино крещение во оставление грехов», – иконописец изобразил Крещение, которого нет на гравюре (так как в Апостольском Символе веры оно не упоминается).

Как было уже отмечено, в репрезентации догматов на гравюрах Библии Пискатора существует важная закономерность: каждой формуле символа соответствует одна гравюра. В нескольких случаях это обязывает художника изображать сразу по два названных в соответствующих формулах Апостольского кредо события, т. е. иллюстрировать в рамках од-

ной гравюры два разных догмата, если они названы в одной формуле. Благовещение и Рождество названы в третьем члене Символа веры, и третья гравюра представляет оба события: Рождество показано в проеме двери, в центре, комнатой со сценой Благовещения. Гравюра, иллюстрирующая четвертую формулу, в которой говорится о Распятии и Погребении, представляет в левой части сцену Положения во гроб, а в правой части, на переднем плане, – Марию Магдалину перед распятым Христом. Пятая формула называет Сошествие во ад и Воскресение, что находит отражение в соответствующей гравюре. В данном случае художник исходит из логической связи гравюры с конкретной формулой, независимо от того, сколько догматов в ней названо.

Характерно, что сам принцип расположения двух сюжетов в одном изображении, делая визуальное повествование плотным и насыщенным и тем самым отвечая вкусам времени, был с легкостью воспринят русскими иконописцами. Даже то изменение в десятом клейме, на котором изображена сцена крещения, сделано по аналогии с композицией других гравюр: поле поделено диагональю, в одной части скопирована гравюра³, в другой – добавлена новая сцена.

В XIX в. не возникало предположения, что икона может быть связана с каким-либо иным, кроме собственно православного, Символом веры. Говоря об иконах «Верую», Кондаков высказывает мнение, что «перечень тем мистико-дидактического отдела предлагается в обычной богословской системе, независимо от их значения и распространения, и поэтому не всегда требует даже описания» [Кондаков, 2004: 273]. Современные исследователи, зачастую

³ Иллюстрация догмата *Remissionem peccatorum* («Оставление грехов»).

считая различия между Апостольским и Православным символами веры незначительными, не ожидают найти кардинальных различий и в изображении. Или же наоборот, «исправляют» это изображение в связи с православным исповеданием: Е. А. Шумилина предполагает, что «толгские художники при иллюстрировании Символа веры должны были исходить из Никео-Константинопольской редакции текста и соотносить предложенные Мартином де Восом иконографии с богословскими установками Православной церкви» [Шумилина, 2010: 181–182]. Однако было ли это сделано? И если все же было сделано, то насколько последовательно⁴?

В текстах Никео-Константинопольского исповедания (православного Символа веры) и Апостольского кредо, при их огромном богословском различии, не так много мест, которые могут принципиально по-разному повлиять на изображения, относящиеся к ним. Здесь нет еще знаменитого *Filioque*, и, на первый взгляд, Апостольское кредо отличается лишь краткостью в перечислении общехристианских догматов. Но при сравнении текстов можно выделить формулы, которые могут быть проиллюстрированы по-разному.

Четвертая формула Апостольского кредо, содержащая слово «умер», предполагает изображение умершего Христа на кресте (*Passus sub Pontio Pilato; crucifixus, mortuus et sepultus*). Важно, что страдания здесь называются до распятия (**Passus** sub Pontio Pilato...). Возможно, это вместе с другими факторами повлияло на столь подробное иллюстрирование Страстей (страданий Господа до Распятия), которое характерно для средневекового западно-

⁴ Исследование изобразительных различий, которые проявились в монументальных росписях, выходит за рамки данной монографии. Однако параллели между репрезентацией Символа веры на иконе «Верую» и в стенописи очевидны и их особенности совпадают.

европейского искусства. (В православном Символе веры называется прежде Распятие: «Распятого же за ны при Понтийском Пилате, и **страдавша**, и погребенна»).

Шестая формула, при близости текстов, проиллюстрирована двумя изображениями. Это не только Вознесение, но и изображение Новозаветной Троицы над ним – иллюстрация к словам *sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis* («сидящего справа от Бога Отца всемогущего»). Клеймо иконы копирует эту деталь; в дальнейшем изображение Новозаветной Троицы на многих русских иконах Символа веры будет вынесено в центр композиции.

Расхождение есть в девятой формуле Апостольского кредо, называющей причастие, и оно отражено в гравюре, на которой изображено здание церкви и апостолы, раздающие хлеб и вино людям (некоторые из них коленопреклоненны, другие показаны как «страждущие и жаждущие»). Иконописец, видимо, понял эту сцену как раздачу милостыни, превратив получающих Причастие в сидящих у порога храма (сохранив изображение калеки, стоящего рядом с причащающимися).

Но основное место расхождения этих двух текстов – упоминание в Апостольском Символе догмата, который православный Символ веры не содержит. Пятая формула Апостольского кредо называет не только Воскресение, как в православном Символе, но и предшествующее ему Сошествие во ад.

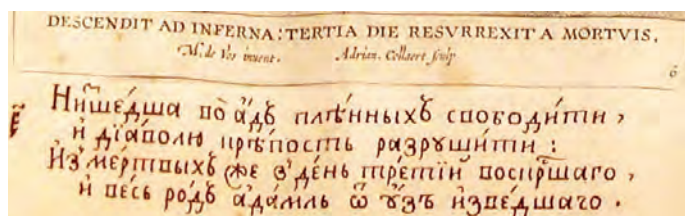
Гравюры Апостольского Символа веры, включенные в Библию Пискатора, выполнены резчиками Иоанном и Адрианом Колларт. Выше мы уже упоминали⁵ гравюру Адриана Колларта к пятой формуле Апостольского Символа – в отличие от Саделера, опиравшегося на тот же образец М. де Веса, Кол-

⁵ См. часть II, раздел 9.

ларт изменил горизонтальную композицию на вертикальную. Трудно сказать, связано ли это с его эстетическими предпочтениями или же с заказом издателя. Такое решение могло быть продиктовано элементарным требованием экономии бумаги и удешевления издания: возможно, издатель стремился разместить на одном листе сразу две гравюры, и поэтому оказалась необходимой вертикальная композиция сюжетов.

Как мы помним, пятая гравюра разделена по диагонали лишь композиционно: нижняя (левая) часть иллюстрирует догмат *descendit ad inferna* (Сошествие), верхняя (правая) часть – *tertia die resurrexit a mortuis* (Воскресение).

Внизу, под изображением, дается формула из Апостольского кредо по латыни. В некоторых экземплярах в России ниже нее делается рукописная вставка-перевод (например, Библия из РГБ, Библия из Главной библиотеки Троице-Сергиевой Лавры) (см. ил.). Латинская строчка, дословно означающая



«Сошел во ад. В третий день воскрес из мертвых» передана виршами:

Низшедша во ад пленных свободити
И диаволю крепость разрушити.
Из мертвых же в день третий воскресшаго
И весь род адамль от уз изведшаго.

Первые две строки переводят слова «Сошел во ад» и относятся к первой – нижней части гравюры; две следующие переводят догмат «Воскрес в третий

день» и соответственно должны пояснять вторую, верхнюю, часть.

Несмотря на перевод, два разных изображения – Сошествие и Воскресение – были прочитаны русскими иконописцами как один образ. Пятый член православного Символа веры говорит только о Воскресении, и вся композиция была понята именно так: Сошествие в том варианте, какой использован на гравюре, оказалось, как ни странно, соотнесено с православным образом Воскресения (Анастасис) и в процессе копирования сближено с ним (см. ил.).



Это не единственный случай. Подобный подход к копированию гравюр отражен, например, в иконе «Символ веры» 1792 г. из Вологодского музея-заповедника; в соловецкой иконе из собрания музея Коломенское. Клеймо, воспроизводящее пятую гравюру, также представляет собой двухчастную композицию. Она надписана «И воскресшаго в третий день» (как видим, сошествие не упоминается: при копировании визуального ряда сам Символ веры остается неизменным).

Узел проблемы заключается в том, что русскими иконописцами не было осознано, что они копируют

Кредо, отличное от православного Символа веры. Хотя в православии Сошествие во ад принимается как имеющее подтверждение в Писании и множество богослужебных текстов говорят о нем, оно не упоминается в Символе веры. Напомним, что церковной традиции свойственно предельно внимательное отношение к этому тексту: не только ни один догмат не может быть убран или добавлен, но и слово не может быть изменено. Однако в результате механического копирования «Сошествие во ад» вошло в визуальное повествование, став частью иконы этого текста. Оказавшись на клейме, относящемся к Воскресению (см. ил.), оно стало соотноситься с образом



Воскресения и оказалось реальностью православной культуры. Хотя название это бытовало исключительно в устном обиходе и не попадало как надпись на православную икону, оно сильно повлияло на ее трактовку.

Дальнейшее развитие иконографии образа «Символ веры» происходит по двум основным путям. Во-первых, это списки с уже созданных образов и добавление клейм, связанных с православным Символом. Во-вторых, это другой тип копирования гравюр Библии Пискатора, которую демонстрирует, например, «Сборный Строгановский подлинник» [Кондаков: 273]. Последовательность сюжетов, представленная в нем, также демонстрирует

полное соответствие очередности гравюр в цикле Апостольского кредо. При этом «Сошествие во ад» не упоминается и, соответственно, оно не изображается на иконах «Верую» (где в клейме представлена одночастная композиция, состоящая только из православной иконы Воскресения, как, например, на иконе XIX в. из Государственного музея истории религии, Санкт-Петербург). Но уже в середине XVII в. получает распространение новая икона – «Сошествие во ад – Восстание от гроба», возникшая под влиянием гравюры из Апостольского кредо. Несомненно, наличие аналогичного клейма в иконе «Символ веры» стало предельно важным для появления такой иконы.

Как видим, хотя изобразительное различие двух разных Символов веры отражается лишь в одном клейме, связанном с Воскресением, оно оказалось довольно важным для всего православного искусства. Оно повлияло на восприятие иконы Пасхи, а в более далекой перспективе стало фактором, повлиявшим на возникновение новых верований: в существование в православии иконы «Сошествия во ад», в отсутствие в православии иконы Воскресения и в саму невозможность изобразить это событие.

2. Изменение иконографии Воскресения в России: гравюры Апостольского кредо и появление нового образа

В Библии Пискатора в хронологическом изображении евангельских событий нет такой гравюры, которую можно было бы соотнести с Воскресением. После «Тайной Вечери» шестнадцать гравюр репрезентируют Страстную цикл, вплоть до «Распятия» и «Снятия с креста». Следующее изображение – «Явление Христа Марии Магдалине»¹. Оно не соотносилось для русских иконописцев с Воскресением, и не только в силу разницы сюжетов. Его трудность для восприятия обусловлена характерными деталями, связанными с манерой их репрезентации в западноевропейском искусстве. Хотя представлен тот момент, когда Мария Магдалина уже узнает Господа и поклоняется Ему, Христос изображен в помятой широкополой шляпе садовника, с заступом в руке; всё действие происходит в огороженном и тщательно прибранном саду, на фоне клумб и ровных ухоженных грядок; на заднем плане с одной стороны виднеется город с возвышающейся колокольней, с другой – аккуратный садовый сарай, запертый на щеколду.

Следующие гравюры показывают события, еще более отстоящие по времени от Воскресения, – это «Явление по пути в Еммаус» и «Уверение Фомы». Поэтому, обращаясь к Библии Пискатора как собранию иконных образцов, иконописцы должны были продолжить свои поиски для изображения Воскресения вне иллюстраций евангельских событий.

После Евангелия идет раздел – «Acta Apostolorum», в котором представлены не только иллюстрации

¹ Гравюра И. Н. Пискатора (подпись: I. Vißher) по образцу М. де Веса.

Деяний: завершается он двенадцатью гравюрами, каждая из которых посвящена определенному апостолу². Вслед за таким чествованием апостолов начинается следующий раздел, иллюстрации Апостольского Символа веры: «XII fidei apostolicae simbola, iconibus artificiosissimis, a Nicolao Ioannis Piscatore in lucem edita».

Как мы уже показали, русскими художниками гравюра с Воскресением была воспринята как единое целое, как одна не делимая на сюжеты картина, связанная с одной определенной формулой Символа веры. В порядке расположения в Символах – и Апостольском, и православном – эти формулы совпадают, т. е. гравюра соответствует также пятому члену в православном исповедании. Буквенное обозначение «5» рядом с виршами, возможно, оказалось гарантом благонадежности, связывая новый визуальный ряд с известным содержанием. В результате две разные иллюстрации были прочитаны как один развернутый образ.

По отношению к гравюре соотношение частей изменено лишь незначительно: «Восстание от гроба» вынесено на передний план и дано крупнее. Изменены и отдельные детали: нагота людей прикрыта; Адам и Ева еще в пещере. Но последовательность событий представлена, как в Апостольском Кредо; сохранены облачка вокруг Христа, даже копье стражника все так же нацелено вверх. То, что соотносится в этом изображении со знакомой традици-

² В них показываются казнь или мучения, которые претерпел апостол, но рядом изображается его фигура еще раз, в другом масштабе и с нимбом. Тем самым акцент с повествования о муках переносится на идею торжества мучеников. Представлены апостолы, начиная от Петра и Андрея Первозванного, до Матфия (избранного вместо Иуды Искариота), но не включено изображение Иуды Иаковлева; двенадцатая гравюра посвящена св. Павлу.

ей и поэтому узнается, принимается иконописцем и копируется. Те же элементы, которые не вписываются в привычную схему, игнорируются и не переносятся на новую икону.

Так, остались не замечены, например, пологий спуск под ногами Христа на гравюре: топос действия – различные отделения преисподней³, и здесь показано, что происходит в ней. Христос еще не вышел из ада, над Ним – отвратительные бесы, старающиеся помешать Ему выйти (напомним, что на православной иконе Воскресения ад – небольшая расселина под ногами Христа и праведников). Рядом со Христом, ожидая освобождения из преисподней, на гравюре изображены обнаженные мужчина и женщина (Адам и Ева, причем Адам с яблоком в руке). Они наблюдают, как Христос выводит людей из пещеры, обозначающей следующее, более глубокое отделение ада. Наконец, также оставлены без внимания бесы, возвышающиеся над головой Христа, которые корчатся и целятся в Него и людей, – обычные персонажи «Сошествия во ад», замыкающие композицию сверху, – еще одно напоминание о топосе изображенного события.



Три обнаженные фигуры, протягивающие Христу руки и еще только собирающиеся выйти из ада, соотносятся на иконах с тремя фигурами – иногда это Адам и две женщины перед ним; иногда – три женщины в одеждах разного цвета (в этом случае Адам изображен за ними) (см. ил.). Аскетическая худо-

³ Что связано с католическим учением о частях ада. По представлениям, сформировавшимся в Европе в Средние века, Христос вошел лишь в первые из них. Подробнее см. выше.

ба сменила атлетическую мощь фигур, но ракурсы сохранены. Художники охотно используют новые решения, придавая им иконописную стилистику. Нагота людей, традиционная для данного сюжета, прикрыта; скалы, нависающие сверху, превращаются в иконные горки – сделано все, чтобы максимально адаптировать этот образ, привести его в привычный иконописный вид.

В качестве образа Воскресения эта гравюра воспроизводится и в монументальном искусстве. Ее мы видим в росписи артели Гурия Никитина Спасо-Преображенского собора Свято-Евфимиева монастыря в Суздале (1689): вслед за образом Сошествия помещено западноевропейское «Восстание от гроба».

Во Введенском соборе Толгского монастыря (1690-е гг., Ярославская обл.) эта композиция



представлена дважды. Один раз – на западном своде центрального нефа обе части гравюры копируются рядом [17: 68–69], как и в росписи Гурия Никитина. Второй раз – на откосе окна, и здесь показана только нижняя часть всей композиции (Сошествие), где всему изображению придается более привычный вид (см. ил.). Например, обнаженные фигуры Адама и Евы, стоящие на гравюре рядом с Христом, заменяются фигурами Иоанна Предтечи и Моисея, облаченными в античные одежды. При этом сохранены ракурсы: Моисей дан в трехчетвертном развороте, как Адам на гравюре, рука так же приподнята. В росписи Адам и Ева оказываются у ног Христа (что не характерно и для традиционных православных икон Воскресе-

ния), но сохраняется «захват запястья» – тот жест, которым Христос поднимает праотца. Образ «Восстание от гроба» с гравюры Колларта не копируется: его место здесь занимают деревья.

Дальнейшее развитие иконографии идет по линии усложнения и добавления сюжетов: появляются сюжеты «Чудесный улов на Генисаретском озере», «Жены мироносицы у гроба», «Шествие праведных в рай»; история Благоразумного разбойника и др. Все они, наполняя пространство вокруг «Сошествия во ад – Восстания от гроба», способствуют окончательной адаптации этой композиции в русском искусстве, но одновременно еще более затемняют основной смысл изображаемого.

На этом этапе мы можем увидеть влияние апокрифа, «Евангелия от Никодима», как в отдельных сценах, так и в инскриптах, относящихся к некоторым частям композиции. В такую иконографию включаются и персонажи апокрифа с соответствующими цитатами из него.

В левой нижней части иконы появляются сцены пленения демона ангелами; симметрично им в правой верхней части все более подробно изображается небесный Иерусалим со стенами и башнями. Основное движение на иконе теперь происходит между этими двумя противоположными друг другу топосами, преисподней и небесным градом: праведники исходят из ада и длинной чередой движутся в рай. Это нечто совершенно иное, чем то, что показывает традиционная икона Воскресения. В образе Анастасис Христос поднимает прародителей к Себе, являясь центром всей композиции (вспомним хотя бы фреску монастыря Спасителя в Константинополе, с ее сильным центростремительным движением). В новых же композициях изображается нечто совершенно не характерное для древней традиции: указывая куда-то наверх, Христос ведет за со-

бой вереницу праведников из ада и является лишь проводником людей в рай, к «лучшей жизни».

В целом все это множество сюжетов, расположенных на иконном поле, создает образ, весьма далекий от древней иконы Воскресения, изначально весьма лаконичной, с небольшим количеством изображенных лиц. Включение каждого праведника не могло быть произвольным, а означало внимание к определенной богословской мысли, изъясняющей событие новозаветной Пасхи.

Как видим, то обстоятельство, что образ Воскресения не представлен в евангельском цикле Библии Пискатора, заставило мастеров-иконописцев обратиться к другому разделу, содержащему его. Но этим мнимым образом Воскресения оказалась гравюра Апостольского Символа веры, отличного от православного, где кроме самого Воскресения (как Восстание из гроба) изображен и другой догмат.

Именно под влиянием гравюр «Сошествие во ад – Восстание от гроба», иллюстрирующих формулу Апостольского Символа веры, и возникает новая икона в русском искусстве. Расположение сюжетов здесь повторяет авторское решение, использованное в иллюстрации Апостолика, которое продиктовано принципом соответствия каждой отдельной гравюры одной формуле и стремлением представить ее максимально полно (даже если формула включает в себя не один, а два догмата). Вверху – западноевропейское «Восстание от гроба», внизу – изображение, иногда почти повторяющее традиционное Воскресение (Анастасис), а иногда копирующее черты «Сошествия во ад».

В результате механического копирования образ, связанный с другой культурой и другой конфессией, был адаптирован и стал восприниматься как икона Воскресения. Иконографические черты гравюры «Сошествие во ад – Восстание от гроба» были слегка видоизменены в соответствии с привычной тради-

цией, и смысловой комментарий оказался утрачен – а именно, что это совмещение двух изображений, связанных с тем Кредо, которое не принято в православии. Копирование этой гравюры стало поворотным моментом для всей русской традиции, кардинально изменившей пасхальную иконографию. Ее копирование также позволяет объяснить использование названия «Сошествие во ад» применительно к древней православной иконе Воскресения. При этом сама иконография Воскресения в восточнохристианском искусстве чужда процессам, связанным с иллюстрированными Библиями. С использованием западноевропейских образцов в России возникает смысловая трансформация, которая повлияла на дальнейшее восприятие этой иконы.

3. Образ Воскресения в новой иконографии (как «Сошествие во ад») в русском искусстве на рубеже XIX–XX веков

Новое отношение к образу Воскресения (Анастасис) совпадает по времени с изменениями в русском обществе, связанными с реформами Петра и внутриполитическими событиями XVIII века. Влияние западноевропейской культуры сказывается и в том, что в это время всё более распространяется ранее не свойственный древнерусскому искусству образ Воскресения как «Восстания от гроба». Именно в это время складывается ситуация, когда в одной культуре одновременно сосуществуют три разных образа, связанных с Воскресением: древний православный Анастасис, католический образ «Восстание от гроба» и, наконец, созданный русскими иконописцами в процессе копирования западных гравюр образ «Сошествие во ад – Восстание от гроба».

Вполне естественно, что можно увидеть некоторое разделение в их бытовании – но не конфессиональное, связанное с православием или католичеством, а скорее сословное. Образ Анастасис осознается не только как старый, но и как крестьянский, сохраняющийся в деревенских храмах. Новый образ «Сошествие во ад – Восстание от гроба», напоминающий Анастасис, тоже принимается в крестьянской среде, и даже среди старообрядцев. Он начинает считаться не только древним, но и глубоко таинственным – что отражено в произведении Н. С. Лескова «Сошествие во ад», где повествуется о некоей особой иконе, которую сберегли лишь старообрядцы [Лесков, 1991: 504–522] – излагается апокрифическое сказание о Сошествии и описывается образ «Сошествие во ад – Восстание от гроба».

Напротив, для строящихся столичных соборов иконы создаются именно по западноевропейскому типу, как «Восстание от гроба». Так пишется образ для иконостаса первой церкви Санкт-Петербурга,

новой столицы империи, – Троице-Петровского собора на Петербургской стороне (первая половина XVIII в., художник И. Я. Вишняков). Так же представлено Воскресение и в других петербургских храмах, например в Николаевском Богоявленском соборе Елизаветинского времени, на живописном образе для Казанского собора (1810 г., Л. А. Шустов), на картине В. А. Боровиковского для Троицкой церкви на Смоленском кладбище (1824–1825; ныне – в собрании ГРМ). С образом «Восстание от гроба» соседствуют иконы «Сошествие во ад – Восстание от гроба» как более древние и более полные.

Можно констатировать, что уже в первой половине XIX в. обращение к древней иконографии, т. е. к собственно православному образу, было необычно, и не только в «европейском» Санкт-Петербурге, но и в Москве. В этом смысле показателен эпизод, связанный с художественным оформлением храма Христа Спасителя. Согласно первоначальному плану, заалтарным образом должно было стать именно «Воскресение». Эскизы независимо друг от друга создавали А. А. Иванов и К. П. Брюллов; их эскизы были отвергнуты К. А. Тоном [Климов, 1996: 91–93]. В итоге вместо «Воскресения», с трактовкой которого в это время уже обнаруживались трудности, предпочтение было отдано «Рождеству», написанному гораздо позднее В. П. Верещагиным.

Александр Иванов во время создания эскизов (1845 г.) находился в Италии. В письмах он обращается к своим адресатам в России с просьбой найти иконописные подлинники и древние иконы Воскресения (чрезвычайно важно, что лишь такое название употребляется в переписке и художником, и его корреспондентами, что лишний раз свидетельствует о том, что в первой половине XIX в. эту икону еще не начали именовать «Сошествие во ад»). Характерно само замешательство Иванова в процессе выбора иконографии и его просьбы о розыске неких *древ-*

них образов – при том, что в палехских мастерских еще в середине века пишутся иконы Анастасис.

После тщательного изучения темы Иванов предпринимает попытку воссоздать изначальный образ Воскресения, правда, с художественными модификациями, несколько изменяя его решение. Всего в собрании Третьяковской галереи шесть эскизов [Степанова, 2012], при варьировании отдельных выразительных деталей они в общих чертах повторяют единый тип иконографии. Хотя в целом в них отражены победа и триумф, пространство, отведенное для преисподней, занимает почти треть всей композиции. Фигуры праведников кажутся такими же бесплотными, как и силуэты ангелов; они напоминают скорее тени, нежели обычные для православного искусства изображения святых. Здесь нет касания рук Христа и прародителей – в этом данные произведения также стоят особняком¹. Независимо от того, усиливается ли победное звучание образа выделением фигуры Господа и ликующих праведников ореолом, на всех работах доминирует ощущение страха и ужаса, что вполне объяснимо. Несмотря на старания Иванова создать образ «как нам передали греки» (что он пишет знакомым в Москве), его эскизы больше напоминают западноевропейскую иконографию Страшного суда, с той разницей, что на Страшном суде люди оживают на земле, а на эскизах Иванова – в аду. Сама попытка воссоздания и трактовки Анастасис является симптоматичной для русского искусства этого времени.

Композиция Карла Брюллова иная. Сохранился акварельный эскиз: с красной орифламмой в руках Христос взмывает над поднятой ангелом темной гробовой доской, рядом с которой в смятении пали

¹ Как мы отмечали выше, в классификации М.-О. Лорке эскиз А. Иванова выделен как отдельный новый вариант иконографии.

ниц стражники; над головой Христа – голубь в золотом сиянии. Как видим, здесь предпочтение отдано западноевропейскому образу Воскресения («Восстание от гроба»).

В Исаакиевском соборе Воскресение представлено именно в западноевропейском образе «Восстание от гроба». Это не только картина К. А. Штейбена (1843–1854), но и скульптурная композиция «Восстание от гроба» (скульптор Н. С. Пименов), которая венчает малый иконостас в приделе св. Екатерины. Образ «Восстание от гроба» избран и для главного алтаря – витража, выполняющего роль запрестольной иконы (1841–1843; по эскизу Г. М. фон Гесса). На витраже Христос изображен в красном одеянии и с красным флагом в руках; Он идет по облаку, словно выступая из царских врат навстречу стоящим в храме. Так же Воскресение представлено и снаружи, на северном фронте Исаакиевского собора (1839–1843, скульптор Ф. Лемер): Христос с флагом в руке поднимается от гробовой плиты, с двух сторон от Него – благовествующие ангелы, обращенные к женам мироносицам и стражникам.

И позже, уже в XX в., образ «Восстание от гроба» избирается для внешнего убранства другого столичного храма Воскресения Христова – на набережной Обводного канала, возле Варшавского вокзала (1909, художник Т. С. Щелков).

Ситуация несколько меняется в конце XIX в. В 1894 г., год восшествия на престол императора Николая II, в Санкт-Петербурге началось создание мозаичного убранства собора Воскресения Христова, известного также как «Спас на крови». Этот храм-памятник, построенный на месте смертельного ранения императора Александра II, был посвящен Воскресению – победе над смертью. Вполне естественно, что в его художественном оформлении образ этого праздника имеет особое значение. Различные подходы к его трактовке русскими художниками позволяют сделать не только выводы

о соотношении на рубеже веков иконографических традиций, но и о новой интерпретации древнего образа Воскресения. При тщательно выверенной программе мозаик, образ Воскресения среди других сюжетов представлен пять раз: три мозаики во внутреннем и две – во внешнем убранстве собора.

Это, во-первых, престольный образ Воскресения, расположенный у Царских врат, созданный по эскизу Васнецова. Во-вторых, мозаика в южном приделе собора, обрамленная киотом, расположенная симметрично образу св. Александра Невского, небесного покровителя убиенного императора, что создает особые смысловые коннотации. Еще один образ Воскресения мы видим на западной стене: его решено было расположить рядом с сенью, воздвигнутой над местом взрыва (по эскизу В. Беляева).

Во внешнем декоре основной образ Воскресения расположен в тимпане на северном фасаде храма, обращенном в сторону Марсова поля. А вот на южном фасаде, обращенном к Невскому проспекту, возвышается сияющая мозаика «Христос во славе». Такое решение удивляет: казалось бы, престольный образ «праздников Праздника, Торжества торжеств»² должен находиться на самом заметном месте, быть хорошо видным со стороны центрального проспекта города. Но если мы внимательно рассмотрим композицию, в которой представлен этот образ, причины такого решения станут понятнее.

В декорацию храма Воскресения Христова включен не только ставший к тому времени уже привычным западноевропейский образ; художники обратились и к древнему православному канону. Нельзя с уверенностью утверждать, что такой выбор мог быть связан с их личной увлеченностью древнерусским искусством; представляется более вероятным,

² Из Пасхального канона Иоанна Дамаскина.

что он был продиктован изначальной установкой создателей храма и пожеланием Александра III воздвигнуть храм именно «в русском стиле». И это частное, на фоне общей тенденции, обращение к древнему канону повлияло на всю русскую иконографию Воскресения конца XIX – начала XX в.: образы столпного храма-памятника становятся в некотором смысле эталоном.

Художники, привлеченные для создания убранства храма Воскресения, продолжают использовать новооткрытую ими древнюю иконографию в других работах. Казалось бы, происходит обращение к истокам, но при сравнении новонаписанных икон с изначальной иконографией мы видим, что допускаются существенные нововведения.

Из пяти образов Воскресения в оформлении храма два представляют композицию западноевропейского образа «Восстание от гроба» и три созданы под влиянием Анастасис. Над местом смертельного ранения Александра II помещен образ «Воскресение» (на западной стене храма, над сенью), а затем по два образа – «Воскресение» и «Восстание от гроба» – размещены во внутреннем и внешнем убранстве храма, будто дополняя друг друга.

Уже в мозаике над сенью, выполненной по эскизу В. В. Беляева, обращает на себя внимание особое скорбное настроение – оно ощущается в глубоком поклоне Евы, в печальных ликах, потупленных взглядах праведников. В двух других мозаиках это настроение еще более акцентируется. При внимательном взгляде на эти изображения, казалось бы, следующие традиционной иконографии, можно констатировать, что они идут скорее вразрез с традицией – как в композиционных деталях, так и в трактовке персонажей. И не случайно этот сюжет обозначается уже как «Сошествие во ад» – тем новым названием, под влиянием которого изменяется и содержание иконографии.



Главная храмовая икона праздника, в иконостасе у Царских врат (см. ил.), – мозаичная, выполненная В. В. Беляевым по оригиналу М. В. Нестерова. В центре – «фигура Господа, в задумчивости держащего свиток» [Храм Воскресения, 2004: 124]. Христос стоит на безжизненной, растрескавшейся земле зловещего красноватого оттенка, будто отражающей отсветы адского огня. На переднем плане – Адам и Ева, бессильно протягивающие к Нему руки. «Захват запястья», канонический жест Христа на традиционном образе Воскресения, сменяется на слабое соприкосновение пальцев Христа и Адама – жест, смысла которого в данном контексте непонятен. Пространство иконы

заполняют многочисленные фигуры праведников, томящихся в преисподней; они обступили Христа в скорбном молчании, их головы склонены. Слева от Христа, возможно, Давид и Соломон, однако они изображены совершенно иначе, нежели на каноническом образе. Это выражается не в манере письма или попытке реалистично воссоздать их одежды. Самое главное здесь – смена торжества на скорбь: они стоят, опустив взоры, будто объятые величественной печалью. Справа от Христа стоит Моисей; он изображен в профиль, в руках его священные скрижали; от его лица исходят лучи, но глаза кажутся закрытыми, голова также скорбно наклонена. На заднем плане виднеются скалы, за которыми угадываются крылья херувимов, – так у итальянских художников в аду над Христом парят

демоны; вспомним хотя бы картину Бронзино. Вся сцена проникнута глубокой грустью. Исходя из данной композиции, невозможно сказать, произойдет ли дальнейшее развитие действия: фигура Христа статична. Гиматий Его уже не развевается над Ним, а плавно опускается вниз; нисхождение завершено, и скорбные ветхозаветные пророки встречают измученного страданиями и убитого людьми Мессию.

Наружная мозаика «Воскресение» – также в трактовке «Сошествие во ад» – в тимпане фронтона южного крыльца создана по эскизу В. М. Васнецова. Христос держит за руку не только Адама, но и Еву, и она будто в отчаянии повисает на Его руке, закрывая лицо. Адам стоит на коленях, скорбно склонив голову и моля о помиловании. Со всех сторон поднимается лес рук. В расщелинах между камнями, на которых стоят прародители, виднеется зловещее пламя. Характерно, что даже фон образа оказывается темным. Все действительно воспринимается как некое сошествие во ад и встреча в аду – как новый тип образа, созданного под воздействием нового названия.



Васнецов использует эту иконографию и в последующей работе при создании эскиза для мозаики храма св. Георгия в городе Гусь-Хрустальный (1896–1904)³ и огромного живописного полотна, видимо, предназначавшегося для того же храма [Басова, 2013: 85] (см. ил.). Этот образ еще более впечатляет своей скорбной силой. В полной тьме Христос стоит

³ См.: Пастон Э. Виктор Васнецов. М., 2004. С. 36

под крестом, на возвышении скрещенных врат, под которыми полыхает готовое вырваться адское пламя. Вокруг напряженные суровые лица и протянутые к Христу руки, которые остаются без ответного жеста. Снизу, из-под пламени, показываются фигуры людей, и скелет между ними кажется одним из оживающих людей, но никак не олицетворением поверженной смерти. Справа от Христа можно узнать образ Моисея; рядом с ним, возможно, Соломон. К беспомощной деснице Христа припал Адам, с другой стороны склонилась Ева. Даже в восторженной рецензии на выставку религиозных картин В. М. Васнецова (1910) автор – протоиерей Иоанн Соловьев – озадачен скорбностью композиции. Ее действие, как это видно, совершается в аду, но «она важна как воспроизводящая собою древнее изображение воскресения Христова» [Соловьев, 1993: 186]. «По другую сторону Спасителя пала ниц перед Ним – не распростерлась как в беде сущая и молящаяся, а именно творит глубокий-преглубокий поклон до земли – поклон благодарности, праматерь Ева. <...> Вот очевидно скорбный Иеремия <...>» Пророки,



по замечанию отца Иоанна, «истомлены ожиданием» [Там же: 184]. Действительно, это встреча, но встреча в аду, и всё изображенное больше похоже на скорбную тризну, нежели на радость исхода и освобождения.

Н. А. Кошелев, также работавший над эскизами мозаик храма Воскресения Христова, в 1900 г. создает образ Воскресения для Александровской церкви (в честь князя Александра Невского) при Русском Императорском Иерусалиме (см. ил.).

При сравнении с мозаиками Санкт-Петербурга картина Кошелева в целом воспринимается более радостной: на ней показан момент исхода из ада. Здесь нет победного жеста Христа, спасающего прародителей, но радость надежды выражается целованием десницы Спасителя – старец Адам в порыве благодарности наклоняется к Его руке. Христос, склонив голову к припавшим к Его ногам праведникам, воздевает руку, как бы указывая направление пути. Движение в древнем образе – лишь в сторону Христа, к Нему: Воскресение уже совершилось, и люди получают возможность стать причастными этой радости. В росписи же Кошелева Воскресение еще только подразумевается и избавление еще где-то за пределами изображенного.

Как видим, на рубеже XIX–XX вв. начался поиск изобразительного канона образа Пасхи. Поиск происходил и в теоретическом русле – появлялись разрозненные публикации с размышлением, какой должна быть эта икона, и возможна ли она вообще (об этом речь далее). Нужно признать, что художники, с их интуицией, оказались более верными традиции, чем авторы подобных работ – по крайней мере, они не отвергали тот факт, что иконография Воскресения существовала как в Византии, так и на Руси.

Действительно, в конце XIX в., в царствование Николая II, начался поиск истоков. Однако трагизм заключался в том, что этот поиск шел уже сквозь призму новых истолкований, которые затемняли и затрудняли его. Художники пытались обратиться к изначальному образу Пасхи, но его творческое воссоздание оказалось искаженным из-за распространившегося в XIX в. иного понимания главного образа христианства – уже как Сошествия во ад, а не как Воскресения.

При сравнении с канонической иконой особенно контрастно проявляется различие в замыс-

ле древних иконописцев и подходе художников XIX в., находившихся под влиянием нового названия и понимавших этот образ уже иначе. Контраст в художественном воплощении настолько велик, что может служить дополнительным аргументом в пользу того, что название «Сошествие во ад» – новое для образа Анастасис и совершенно чуждое ему.

ЧАСТЬ IV. ОБРАЗЫ ИКОНЫ ВОСКРЕСЕНИЯ

Слава

Весть о Воскресении дана в иконографии Анастасис преизобилием света. Для нее характерен золотой фон, означающий присутствие Святого Духа, в котором изображены праведники, но и на золотом фоне фигура Христа выделяется сиянием. Он окружен *славой*, мандорлой, – концентрическими кругами, имеющими цветовую градацию от темного, иногда черного, центрального круга к почти белому



внешнему ободку. Эта темнота в середине показывает свет, который рядом с Господом, – мрак (см. ил.).

Кроме иконы Воскресения *слава* является постоянным атрибутом икон еще трех праздников: Преображения, Вознесения; в *славе* показан Христос в более поздней иконографии Успения Богородицы. На них явлено богочеловечество Христа; оно показано не как статическое состояние, а как переход из мира видимого в мир духовный, скрытый от человеческого взора.

Одна из важнейших особенностей иконы Воскресения – изображение движения Христа¹. Дру-

¹ По наблюдению П. Трубецкого, движение на иконе не свойственно святым: как достигшие определенного состояния благодати и покоя, они изображаются статично.

гая праздничная иконография, в которой Христос изображен в движении, – Вознесение (праздник, завершающий земной путь Христа после Воскресения, через сорок дней)². В обоих случаях подчеркивается иное пространство, в которое переходит Христос: окружая Христа, оно появляется в иконах, в которых момент «перехода» особенно важен, и характерно для иконы Анастасис.

Это дает возможность говорить о том, что *слава* – не только явление *нетварного Света*, но и «вход в небесный мир», сияние, обозначающее грань между миром видимым и миром невидимым. Анализируя псковские иконы и значение *славы* в контексте образа Анастасис, И. А. Шалина пишет: «Христос на псковских иконах, в порывистом стремительном движении распростерший Себя для “принятия многих”, есть дверь, через которую входят, приобщаясь иному миру, Адам, Ева, цари, все души праведников: “Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется” (Ин. 10: 9)» [Шалина, 1994: 234] (см. также описание сандорлы на псковских иконах [Шалина, 1994: 238–240]).

Тональная градация *славы* указывает на динамику, движение, «на определенную открытость для мира и человека Божественных энергий» – объясняет ее структуру современный иконописец В. С. Кутковой. «Если это движение центростремительно, то оно есть нарастание Небесного, если же – центробежное, то оно представляет собой исхождение от Первообраза божественных энергий» [Кутковой, 2008]. Черная в центре, она являет «божественный свет неприступный» (Дионисий Ареопагит) и через несколько градаций становится максимально свет-

² Что характерно даже для образа Вознесения, изображенного в куполе (например, роспись церкви Рождества Богородицы Снетогорского монастыря); см. в связи с этим: [Мэтьюз, 1994].

лой или даже белой по краю. *Слава* может быть различной формы – круглой, овальной, в виде звезды, как на синайской иконе (А. Н. Овчинников приводит примеры икон, на которых *слава* имеет одинаковый вид [Овчинников, 1988]). На некоторых иконах ее наполняют образы сил небесных – будто у входа в рай, серафимы расположены по краям *славы* на псковской иконе (см.: [Шалина, 1994: 238–240]). Продолжая тему духовной брани, иконописцы изображают в сиянии вокруг Христа ангелов, копьями поражающих адских демонов³.

В древнерусском искусстве появляется тенденция украшать ореол вокруг Христа (как пример приведем икону из музея А. Рублева).

Свидетельствуя о божестве и обозначая грань между миром телесным и духовным, *слава* становится одним из постоянных элементов иконы Воскресения: «Христос воскрес! В этих словах, как мистическом центре, сходятся все “радиусы” Ветхого Завета, все его образы и обетования. Христос воскрес! Из глубины этих слов, как из световой бездны, лучи расходятся по всей Вселенной» [Рафаил, архим., 2010].

Адам и Ева

Одна из главных особенностей иконографии Анастасис в том, что Христос здесь никогда не изображается один, но всегда обязательно с прародителями – первыми людьми, Адамом и Евой. Постоянная обращенность Христа к Адаму включает его в смысловой центр иконы; в композиции иконы Воскресения он является, если так можно сказать, «целью» для Христа. На образах «Восстание от Гроба» живописцы стараются передать переживания

³ К этому вопросу обращались: [Лаурина, 1966], [Смирнова, 2005].

воскресающего Христа, для чего оказывается необходима подчас экзальтированная жестикуляция (то с воздетыми руками, благословляющим; иногда прижимающим руку к груди); чаще всего взгляд Его устремлен к небу. На иконе Анастасис Христос смотрит на Адама. Воскресение явлено не изолировано, а в его связи с сотериологией, Божьим планом спасения: цель Воскресения, согласно этой иконе, – вывести Адама из «сени смертной». Это зримо показано в том, что Господь касается человека, причем это не легкое, эфемерное прикосновение: Христос держит руку Адама, будто поднимая тяжесть, с усилием, в котором на древних образах показаны напряжение и мощь.

Взаимоотношение образов Христа и Адама имеет глубокую смысловую насыщенность. Иногда это проявляется в изобразительном приеме: одежды Христа и Адама могут быть одинаковых цветов⁴. Напомним, что в памятниках древнего искусства образы Спасителя и прародителя соотносятся по принципу антитезы (так, на горельефах колонн кивория Адам показан старцем – Христос изображен в типе «юный»), в более позднее время (например, в мозаиках Македонского ренессанса) художники акцентируют общие черты Адама и Христа. Тема Сыновства и Отцовства в этой иконе очень важна, она по-разному переживается и усиливается в определенные эпохи. По словам св. Киприана Карфагенского, «Христос захотел быть тем, чем есть человек, чтобы и человек мог быть тем, что есть Христос». С особенной силой такое взаимоотношение образов

⁴ Например, синий хитон и зеленый гиматий. В зависимости от дополнительного акцента, который делает художник, одежды Христа могут быть белыми, бело-золотыми, золотыми, багряными, красными с синим. См. также обозначение цветовой гаммы одежд Христа: [Овчинников, 1988]; [Шалина, 1994].

проявляется в XI в., когда Адам изображается похожим на Христа, и это сходство акцентируется всей композицией.

В церковных песнопениях Христос называется новым Адамом: в Его образе «вос-создалось» падшее творение. Родившись от Марии, Он принял человеческую природу; Адам является прародителем Спасителя – Бога, ставшего из любви к людям Человеком. В иконографии Воскресения показано восстановление изначального достоинства, данного человеку в творении. У древа познания грехопадение, повреждение человеческой природы – на иконе Воскресения показан момент уничтожения его последствий. Икона буквально являет исполнение слов псалма: «Послал Слово Свое, и исцелил их, и избавил их от могил их» (Пс. 106: 20). Напомним, что образ Воскресения иллюстрирует эти слова в псалтирях.

Спасение человека, по выражению другого отца церкви, Афанасия Великого, это «воссоздание» и «обновление» в нем образа Божия. Оно не могло совершиться «через людей, потому что они сами сотворены по образу; не могло и через ангелов, потому что они не образы. Посему-то Божие Слово пришло самолично, чтобы Ему, как Отчему Образу, можно было *воссоздать* по образу сотворенного человека». Спасение здесь изъясняется как «воссоздание», т. е. как акт творения. Этот момент спасения – нового творения – показан на иконе во взаимоотношении образов Христа и Адама. Изобразительно он обозначен через символику жеста Христа, держащего Адама, «захват запястья».

На византийских мозаиках всегда изображаются раны от распятия: Христос поднимает Адама раненой рукой. В этом есть соотношение с пророчеством Исаии: «Ранами его мы исцелились» (Исаия, 53: 5). Жест «захват запястья» на иконе Воскресения является предельно важным для понимания ее смысла: именно так Христос поднимает Адама и делает его причастником Своей славы.

Кроме Адама на иконе Анастасис постоянно присутствует Ева. В монументальной живописи и иконах до XIV в. она всегда находится рядом с Адамом. Адам на иконе Воскресения всегда коленопреклонен, Ева чаще всего изображается стоящей. Сотворенная из его ребра, она располагается сбоку от Адама, радостно воздевая руки навстречу Христу. С XIV в., с началом влияния учения исихастов, усилилось внимание к обоженью человека – в образном ряду оно отразилось в изменении композиции. Изменяются акценты: нераздельное единство Адама и Евы сменяется новой доминантой. На фреске иконописца Калиергиса в Верии (1314–1315) и в приделе монастыря константинопольского монастыря Спасителя (монастырь Хора, 1314–1316) они расположены по разные стороны от Христа, поднимающего за запястье каждого из них (см. ил.).

В расположении Адама и Евы по обе стороны от Христа также сказалось влияние иконы Преоб-



ражения. Здесь образно показано новое состояние человечества. Но в образе Преображения сияние фаворского света невыносимо даже для избранных апостолов: закрыв лица, они падают ниц. После Воскресения Адам и Ева призваны войти в этот свет: Христос тянет их к Себе, внутрь *славы*, и это

зрительно являет возможность преображения для человека. Люди возвращаются в рай – и Сам Бог выходит навстречу Адаму и Еве: показано обретение потерянного богообщения. Так этот образ приобретает евхаристические черты.

При довольно свободных цветовых вариациях одежд Христа и Адама одеяние Евы неизменно красное⁵. Руки ее почти всегда покрыты. Данный элемент этикета византийского двора встречается на множестве других древних образов: так несут дары или держат Евангелие; покрытые руки могут выражать благоговение, благодарение, готовность принять святыню. На мозаиках мавзолея Галлы Плацидии (Равенна, V в.) апостолы Петр и Павел у Престола покрытыми руками держат свиток Благовестия и ключи от рая. На мозаике базилики Евфрасия в Порече (VII в.), покрыв руки, епископ Евфрасий несет модель храма [Лазарев, 1986: I. Табл. 63]. На мозаике Софии Киевской св. Василий Великий и св. Иоанн Златоуст так держат Евангелие; слева от них св. Лаврентий держит ковчежец, накрыв руку платом.

В сцене Евхаристии на фреске Софии Охридской (середина XI в.) апостол Павел протягивает обе руки, накрытые платом [Лидов, 1994: Табл. 3]. С покрытыми руками покланяются Младенцу ангелы на иконе «Рождество Христово» [Образ Богоматери. Табл. 16, 17], волхвы (например, на мозаике Санта Мария Маджиоре; на миниатюре Евангелия апракос (Антониево-Сийский монастырь, 1340 г., БАН). Так могут быть изображены ангелы на иконе «Крещение». Так несут жертвы в Храм (на иконах Сретения, покрыв руки, несет горлиц Иосиф Обручник); покрыв руки, принимает Младенца св. Симеон. Архидиакон

⁵ О значении красного цвета на иконе Анастасис размышляет И. А. Шалина [Шалина, 1994].

Стефан держит дароносицу, покрыв руку красным евхаристическим платом (церковь Спаса Преображения на Ковалеве) [Лифшиц, 1987. Табл. 182].

Покрытые руки обозначают не только благоговение, но и деятельное служение: покрыв руки, несет блюдо Сарра на фреске Феофана Грека в церкви Спаса на Ильине в Новгороде. Так прислуживают Авраам и Сарра на псковской иконе св. Троицы (конец XV – начало XVI в.) (ГТГ. Инв. 28597). Так выражается благодарение: в сцене «Воскрешение Лазаря» Мария и Марфа падают ниц, спрятав руки.

Если руки Евы изображаются непокрытыми, это может быть связано с дополнительными смыслами. Например, на синайской иконе из монастыря св. Екатерины Ева возлагает руку на десницу Адама, лежащую в руке Христа, как бы показывая свое нынешнее согласие с ним (см. ил.).



В миниатюре псалтири Феодора показано деятельное соучастие в деле спасения: Христос держит за запястье Адама, Адам – Еву, а Ева – Авеля.

В православном богослужении образ Евы противопоставляется образу Богородицы: через Еву вошла в мир смерть, через Богородицу – жизнь вечная. На иконе Воскресения сопоставление становится шире. Здесь, получая прощение, Ева оказывается в ряду других соответствий: актуализируется, что в биографическом аспекте она – мать, увидевшая насильственную смерть своего невинного сына, Авеля; его образ включается в иконографию и изображается всегда рядом с нею.

Образы Адама и Евы кроме иконографии Анастасис появляются в сценах, связанных с Творением или же концом времен. В иконографии Страшного

Суда они поклоняются Этимасии, Престолу Уготованному – здесь их фигуры располагаются всегда с двух сторон, повторяя Деисис Богоматери и Иоанна Предтечи в верхнем регистре. На их расположение с обеих сторон вокруг Христа в иконе Анастасис было отмечено влияние иконы Преображения; можно также предположить влияние деисусного чина. В сходной схематической композиции оказываются Авраам и Сарра на иконе «Троица» («Гостеприимство Авраама»).

Значение иконы Воскресения тесно связано с эсхатологией, поэтому эта икона оказывается связанной с темой Страшного Суда. В Хлудовской псалтири (IX в.) помещаются изображения Анастасис в качестве иллюстраций слов псалма, относящихся к Страшному Суду: «Восстани, Господи, суди землю» (Пс. 81: 8). Дальше осознание этой связи только усиливалось. В мозаиках храма Санта Мария Ассунта в Торчелло Страшный Суд изображается под образом Анастасис, составляя с ним единое композиционное целое. Иконография Страшного Суда развивалась под несомненным сильным влиянием этого образа.

Цари Давид и Соломон

Кроме Адама и Евы на образах Анастасис обязательно присутствуют царь Давид и царь Соломон. Они всегда изображаются с нимбами – и этим противопоставляются прародителям Адаму и Еве, которые чаще всего без нимбов. В отличие от прародителей цари всегда представлены сдержанно и величественно. В монументальной мозаике в люнете кафоликона Осиос Лукас Адам и Ева находятся справа от Христа, Давид и Соломон – слева, и образ завершен гармоничной симметрией фигур. Зрительное равновесие создает впечатление целостного высказывания, идеальной смысловой законченности.

На многих древних памятниках цари Давид и Соломон композиционно выделены и даже могут



быть изображены изолированно и в другом масштабе, как, например, на мощевике Фиески-Моргана, на фреске церкви св. Варвары (Соганлы, Каппадокия), византийской эмали X в. из Музея искусств Грузии (см. ил.). На мозаике церкви Санта Мария Ассунта (Торчелло, Венеция) Давид и Со-

ломон обособленно возвышаются над всем происходящим.

Образы Давида и Соломона, по признанию Картсонис, «неотъемлемая часть Анастасис» [Kartsonis: 186] – войдя в канон иконографии, они присутствуют в самых лаконичных вариантах иконы, даже в том случае, если она располагается на миниатюрном предмете – таком, как нательный крест-мощевик (например, на кресте из Плиски, 4,2 см в высоту, на котором Анастасис занимает лишь нижнюю треть).

Естественно возникает вопрос, с чем связано их обязательное присутствие. Высказывалось предположение, что царь Давид представлен как прародитель Христа по плоти (Theopator) [Kartsonis: 187]: Мессия должен был прийти из колена Давидова; Христос рождается в Вифлееме, городе Давидовом, куда приходят для переписи Дева Мария и Иосиф Обручник из Назарета. Ставя целью объяснить значение образов Давида и Соломона на иконе Анастасис, А. Картсонис обращается к иллюстрациям псалма 71, в котором сильна христологическая проблематика, и делает вывод, что их основная тема – воплощение Логоса. Наиболее повторяемые сюжеты

миниатюр (и поэтому наиболее важные для анализа) связаны с указанием не только на Соломона как на сына Давида, но и на Христа (миниатюры «Соломон и Христос») и с общим пророчеством Давида и пророка Гедеоны о Боговоплощении (миниатюры «Руно Гедеоново», «Благовещение»). В Штутгартской псалтири надписание псалма иллюстрируется не только миниатюрой «Соломон и Христос» – к ней добавляется миниатюра «Суд Соломона»: Соломон изображается и как сын Давида, которому посвящен псалом, и как образец праведного судии. А. Картсонис выстраивает следующую цепочку: Давид посвящает псалом своему сыну Соломону, но указывает не только на Соломона, но и на Христа, своего Потомка; Соломон же свидетельствует, что Христос – действительно Сын Давида, о Котором говорится в псалме [Kartsonis: 191–195].

Такая интерпретация подтверждается и тем, как описывает образ епископ Иоанн Евхайт (XI в.): «Встречайте собственного родоначальника, Адам, Давид и мудрый Соломон, <...> *отцы Давшего Воскресение*» (курсив мой. – С. И.).

Включение царственных праотцев Христа в композицию, по наблюдению А. Картсонис, произошло в начале VIII в., в период борьбы с иконоборчеством. В это время тема Боговоплощения актуализируется, так как становится основным аргументом иконопочитателей. Бог родился во плоти, и если Христос был видим и осязаем, то изображение Его возможно – вот один из основных аргументов на Седьмом Вселенском соборе (787 г.), утвердившем иконопочитание. С этим связано и указание родословной Христа – родословие Его Матери, происходящей из колена Давидова. А. Картсонис высказывает предположение, что именно это объясняет включение царственных отца и сына в композицию иконы «Анастасис».

Полностью принимая этот вывод, отметим дополнительные значения репрезентации Давида и Соло-

мона. На иконе Анастасис Давид не изображается один, он всегда с Соломоном. Соломон – его любимый сын, строитель Храма, создатель Книг Премудрости, Притч и Песни Песней, образ *праведного судии*. Однако необходимо прокомментировать именно совместное их присутствие так же, как их характерную «безучастность» по отношению к происходящему.

В композиции иконы они выделены. Приведем также наблюдение А. Грабара: «В самом деле, внимательно рассматривая обычные изображения Сошествия во ад (т. е. Анастасис. – С. И.), замечаешь, что эта умело уравновешенная сцена, в сущности, лишена внутреннего единства. Не говоря уже о пророках (т. е. о царях Давиде и Соломоне. – С. И.), введенных в нее в качестве зрителей <...>» [Грабар, 2000: 248-249]. Как уже отмечалось, на нескольких памятниках до X в. Давид и Соломон действительно изображаются изолированно, будто вне действия, которым наполнен образ; более того, их лица могут быть обращены друг к другу, т. е. лик одного из них (чаще всего Соломона) повернут *от* Христа. Такая особенность нуждается в дополнительном объяснении. Действительно, все ветхозаветные праведники устремляются к Господу, получая избавление, но цари Давид и Соломон представлены в сторо-



не как «наблюдающие», а не «участники»: они будто обсуждают между собой происходящее, отвернувшись от воскресающего Спасителя (см. ил.).

Для истинного суда и свидетельства Библия признает необходимым показания двух человек (см.: Вт. 17.6; Ис. Нав. 2: 1, 2; Исаия 8: 2, Мф. 18: 16).

В Новом завете двое – это тот минимум, который может обозначать полноту церкви: «где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18: 20; ср. также: Мф. 18: 19). В иконографии Анастасис Давид и Соломон рядом с воскресающим Христом могут быть рассмотрены как те двое свидетелей, которые в Библии признаны необходимыми для подтверждения истинности события; они являют символическую полноту Ветхозаветной церкви.

Возможно, уже эта особая роль объясняет, почему они представлены именно в своей царской ипостаси. В христианской иконографии Давид изображается по-разному: он автор псалмов, пророк, царь, в юности бывший пастухом, прославившийся своей верой в помощь Божью и решимостью сразиться с Голиафом. До начала VIII в., т. е. до того времени, когда его образ включается в иконографию Анастасис, он в основном изображается как псалмопевец: юный, безбородый, играющий на псалтири; можно назвать буквально несколько памятников, где он представлен как царь или пророк (например, это Россанский и Синопский кодексы). В царской ипостаси он показан на мозаике монастыря св. Екатерины на Синае, над композицией Преображения, над Христом во славе. Но на иконе Анастасис именно цари свидетельствуют о «Царе Славы» (Пс. 23: 10).

В дополнение к этому значению отметим еще один важный аспект. Царское служение Давида и Соломона связано со строительством Храма. Давид вернул ковчег Завета и начал строить для него Храм; Соломон достроил и украсил его – Храм⁶, о котором, как считали, были произнесены слова «разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его» (Ин. 2: 19). Здесь они свидетели исполнения пророчества, сви-

⁶ Восстановленный после Вавилонского пленения Храм продолжал осознаваться как Храм Соломона.

детели Воскресения Того, кто сказал это, ибо «Он говорил о храме тела Своего» (Ин. 2: 21).

Одновременно нужно помнить об особом значении царской власти в Ветхом Завете. Первые цари Израиля – Саул, Давид и Соломон; правление Давида и Соломона стало золотым веком ветхозаветной истории. Цари помазывались на царство пророками, и этим отмечалась богоизбранность царя. Царская власть осознавалась как всецело богоданная, она могла быть отобрана Богом и передана Им другому избраннику (пророк Самуил, по особому велению Божью, помазал Давида на царство еще при жизни предыдущего царя, Саула). Хотя Давид был одновременно и пророком, на иконе Анастасис его царская ипостась более важна. Возможно, это также связано с помазанием на царство. Давид и Соломон – помазанники Божии, и на этой иконе они являются прообразами Помазанника Божия, Мессии.

Авель и Иоанн Креститель

Позже по времени в иконографию Воскресения включаются еще два образа: Авеля, первого ветхозаветного праведника, и святого Иоанна, последнего Ветхозаветного пророка.

Наиболее древнее из сохранившихся до нашего времени свидетельств включения образа св. Иоанна в сцену Воскресения – фреска в Каппадокии, Токали (сама фреска утрачена, но можно реконструировать расположение фигур по нимбам). Высказывалось предположение, что этот образ в иконографии Анастасис (трактованной как Сошествие во ад) связан с легендой о проповеди св. Иоанна в преисподней. Вполне естественно, такое объяснение не может быть признано удовлетворительным. В составе иконографии Анастасис Иоанна чаще всего обозначают как Предтечу, но это представляется неточным. Его образ включается и становится постоянным в иконографии Анастасис не как образ Предтечи Господня (что описывает его земное служение) или же

как убитого прежде Христа, опередившего в смерти (проповедь мертвым – излюбленный сюжет апокрифов). Христос в Воскресении – Первенец из умерших, и поэтому относительно иконы Воскресения всякий вопрос о предварении, предшествовании, «подготовлении пути» совершенно неуместен. Св. Иоанн появляется в иконографии как Креститель: сопоставление крещения с Воскресением не раз имеет место как в Писании, так и в церковных песнопениях. Крещение осознается как смерть для греха и одновременно начало новой жизни – умирание и воскресение, поэтому этот параллелизм начинает всемерно актуализироваться в иконографии.

Эта связь отражена в расположении сюжетов в общей программе декорации храма (когда образы Воскресения и Крещения располагаются симметрично или друг напротив друга) и во влиянии композиции икон этих двух праздников друг на друга. В иконографии Крещения Господь показан в Иордане, между двух берегов; на иконе Воскресения Он – уже после «крещения смертью», над бездной, из которой вышел и вывел праведников вместе с Собой⁷.

Включение образа св. Иоанна в саму иконографию Анастасис реализует связь Воскресения с таинством крещения как началом новой жизни. Обычай древней Церкви совершать крещение в течение Пасхальной Седмицы⁸ «расширял мистическое значение этой иконы» (А. Картсонис). Сама связь выражена и в крещальной молитве, в которой есть слова

⁷ После IX в. щель под ногами Христа становится вертикальной расселиной: Он стоит над бездной, расступившейся меж двух гор, на которых «утверждаются праведники».

⁸ Этот обычай отражен также в «Апостольских постановлениях» [Желтов, 2009]. В III в. он зафиксирован в традициях Рима и Северной Африки; сохранились письменные свидетельства, что в IV в. распространен и в Антиохийской, и в Константинопольской церкви.

о том, что крещаемые «спогреблись» Христу, и надеются с Ним «совоскреснуть». Воскресение и Крещение сопоставляются апостолом Павлом в послании к римлянам: «... в смерть Его крестились, дабы, как Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновленной жизни. Ибо если мы соединены с Ним подобием смерти Его, то должны быть соединены и подобием воскресения» (Рим. 6: 1–11).

В древней иконографии Иоанн чаще всего расположен напротив царей Давида и Соломона, но может быть и рядом с ними – здесь нет неизменной повторяемости. Напротив, место Авеля строго определено: он стоит за своей матерью Евой.

Авель – первый человек, чье служение Господу описано в Библии (Быт. 4: 2–12), он же – первый умерший из людей. При этом он не просто тот, в чьей гибели смерть впервые коснулась человечества, – он и первый убитый, причем во время своего жертвоприношения Богу. Как считает А. Картсонис, этот образ привносит дополнительные связи с ветхозаветной историей Исаака и жертвоприношением его отцом Авраамом.



Характерно, что и на византийских, и на древнерусских иконах Авель часто изображается в одежде из овечьих шкур (музей Рублева) (см. ил.), что имеет символическое значение. Это не только одежды пастуха, но аллюзия к жертве Авеля, которую тот принес Господу – «от первородных стада своего» (Быт. 4: 4), а также к тому, что и сам Авель был убит, как агнец. Его

появление в иконографии Анастасис привносит тему жертвы⁹. Все смыслы, связанные с образом Авеля, напоминают о служении Христа: по словам Евангелия, Христос – «пастырь овцам» (Ин. 10:1); «Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец» (Ин. 10: 11) – в церковной экзегезе Христос называется Агнцем, закланным за грехи мира. Характерно, что далее в продолжение этой притчи Евангелия от Иоанна произносится пророчество о смерти и Воскресении: «Я отдаю жизнь мою, чтоб опять принять ее» (Ин. 10: 17).

В руках у Авеля – загнутый пастушеский посох. Вполне естественный в руках пастуха, в контексте этой иконы он вступает в новые смысловые соотношения. Он является исполнением пасхального ритуала, о котором было сказано Богом Моисею: «пусть будут чресла ваши препоясаны, обувь ваша на ногах ваших и посохи ваши в руках ваших... это – Пасха Господня» (Исход 12:11). Будто собираясь отмечать ветхозаветную Пасху, праведник здесь оказывается соучастником новозаветной Пасхи, Воскресения.

Образы Иоанна Крестителя и Авеля связаны с деятельным служением Господу. Оба они – невинноубиенные мученики; их образы актуализируют сыновство Христа и жертвенность Его служения. Одновременно в иконографию привносится тема братства, братских отношений: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15: 13); «Кто Мать моя? Кто братья мои?.. кто будет исполнять волю Отца Моего Небесного, тот мне брат, и сестра, и мать» (Мф. 12: 50). Тема братства, столь связанная с образом Авеля, для Иоанна Крестителя проявляется в его родстве с Иисусом

⁹ Авель принес в жертву Господу агнца, Каин – плоды его земледелия.

(согласно преданию, их матери Мария и Елизавета были двоюродными сестрами).

Образ Авеля, излюбленный в византийской иконописи, не становится постоянным для русской традиции Анастасис. Он еще присутствует на иконах XV в., хотя зачастую без пастушеского посоха, обычного для него, т. е. не выделяясь среди других праведников. После XV в. в иконах московской школы за спиной Евы появляются новые образы праведных мужей, среди которых трудно с уверенностью идентифицировать конкретного святого. Если в древних иконах с образом Авеля прослеживается соотношение с предстоянием и деисусным чином, то в новом варианте с рядами праведных мужей создается тесная связь с темой Страшного Суда, как она представлена в древнерусском искусстве того времени.

* * *

Основные участники иконы Воскресения – Христос, Адам и Ева, Давид и Соломон, Авель и Иоанн Предтеча – оказываются связаны между собой в том



числе и естественными родственными узами (см. ил.). Прародители Адам и Ева встречают Господа, воплотившегося через их потомка – родившегося у Марии из рода Давидова, и Давид с сыном своим Соломоном присутствуют тут же. Рядом с Адамом и Евой их сын Авель. Иоанн Креститель, троюродный брат Христа, указывает на Него. Каждый из них акту-

ализирует определенную грань отношений внутри семьи – отцовство, сыновство, материнство, братскую любовь. Христос на этой иконе окружен родственниками по плоти: именно так, в образах родства и семьи, на иконе Воскресения изъясняются отношения Бога с человеком.

Это вполне соответствует тексту Евангелия: в молитве Господней («Отче наш» – молитва, которую дал своим ученикам Христос в ответ на просьбу научить их молиться) человек получает возможность назвать Господа Бога своим Отцом. Так определяются отношения Бога и праведника в Откровении: «Побеждающий наследует все, и буду ему Богом, и он будет Мне сыном» (Откр. 21: 7).

Пророк Моисей

Раскрытие смысла и значения Воскресения на иконе дополняется переживанием ветхозаветной Пасхи. Это икона *перехода*, возвращения в рай, из рабства греху – к благодати, что выражено и композиционно, и образно. Переход символизируется ярким контрастом черной расселины внизу и сияния вокруг Христа и праведников и тем, что земля внизу разделена, как некогда было разделено море для исхода в Землю Обетованную. По словам А. Картсонис, крест в контексте этого образа становится новым «путеводным посохом Моисея».

Однако сам образ Моисея не входит в изначальный канон иконографии Воскресения. В творениях святых отцов и богослужебных текстах множество раз проводится сравнение между Воскресением Иисуса и исходом из Египта, и Моисей, избавивший свой народ от египетского рабства, осознается как прообраз Христа, избавившего людей от рабства греха и смерти. Вполне вероятно, что именно вследствие этого параллелизма образ Моисея не появляется в иконографии Анастасис вплоть до XIII в., когда мы впервые видим его на синайской иконе.



Необходимо объяснить появление этого образа – при том, что иконография Анастасис уже существовала несколько столетий без него. Как мы видели, каждый новый образ включался в иконографию совсем не ради того, чтобы показать количество встречающих Господа, а привносил с собою новые акценты и значения – в противоположность более поздней тенденции изображать как можно больше святых рядом с воскресшим Христом. Моисей изображен в правой части

иконы, как и на образе Преображения; но если в Преображении в руках у него скрижали, здесь он торжественно держит длинный изогнутый рог, украшенный несколькими полосками резьбы (см. ил.).

Этот предмет не привлекал специального внимания исследователей, и при общем описании иконы может быть обозначен как «рог для помазания». Такая атрибуция неоднозначна. Моисей действительно был первым в Священной истории, кто совершил помазание – своего брата Аарона и его сыновей на служение (Исх. 40: 12–15), а также совершил освящение помазанием скинии и жертвенника (Исх. 40: 9–11). Однако в книге Исход нет указаний на то, что елей должен обязательно находиться в роге, говорится только о «сосуде». То, как этот рог изображается на других образах Анастасис, вариация его размеров и особенности его декорирования несомненно свидетельствуют о другой его функции. Иное предназначение подтверждается также тем, в каких еще сюжетах христианского искусства он появляется.

Это *шофар йовел*¹⁰, сакральный инструмент, который имеет огромное значение во всем Ветхом Завете (см.: [Gesenius, 1857], [Gesenius, 1910]). Он возвещал начало *юбилейного года* – священного времени, когда работа прекращалась, прощались долги, и рабы получали свободу (само слово *юбилей* происходит от названия этого рога¹¹). В Библии он впервые называется как раз в связи с Моисеем, в описании восхождения на гору Синай; его функция связана прежде всего с ритуалом¹².

Кроме провозглашения юбилея в Библии *шофар* имеет еще ряд функций, обозначая особо важные события¹³. Как было уже сказано, прежде всего его

¹⁰ *Шофар* оказался не отражен в переводах Библии на другие языки. В русскоязычных комментариях и толкованиях на Библию *шофар* не упоминается; это связано с тем, что в переводах Библии на старославянский, а затем на русский это слово не употреблено: *шофар* оказался объединен с другим музыкальным инструментом под общим названием «труба». В старославянском переводе встречается «*труба рожана*» (т. е. труба из рога), но такое название не отражает своеобразия шофара и его принципиального отличия от просто музыкальных инструментов. В русскоязычном инструментоведении внимание к шофару было обращено сравнительно недавно, см.: [Коляда, 2003], [Хаздан, 2011].

¹¹ *Шофар* представляет собой трубу, изготовленную из рога парнокопытного животного диких и домашних баранов, козлов, антилоп, газелей [Хаздан, 2011: 331].

¹² Из *шофара* можно извлечь лишь несколько тонов: «Такое отношение к звуковысотной стороне трубления связано в первую очередь с тем, что в библейской культуре шофар не рассматривается как *музыкальный* инструмент. Он – некое звуковое орудие, имеющее исключительно ритуальную, сигнальную функцию. Более того, в шофар трубят именно в те дни, во время которых *строго запрещается* играть на каких-либо музыкальных инструментах» [Хаздан, 2011: 334].

¹³ Некоторые примеры приводятся с опорой на указатели: [Gesenius, 1857]; [Gesenius, 1910]. Также приводим примеры из статьи [Хаздан, 2010] в синодальном переводе.

звук сопровождает Богообщение: «Гора же Синай вся дымилась оттого, что Господь сошел на нее в огне; и восходил от нее дым, как дым из печи, и вся гора сильно колебалась; и звук трубный *шофара* (קול השופר) становился сильнее и сильнее. Моисей говорил, и Бог отвечал ему голосом» (Исх. 19: 18–19)¹⁴.

Шофар не раз упоминается в Ветхом Завете при описании войны – и всегда это упоминание связано с победой над врагом. Он не только возглашает победу, но является *орудием победы* – сама победа дается Богом благодаря его звукам: знаменитые иерихонские трубы – как раз *шофары*, это от их звука разрушились укрепления вражеского города – крепости Иерихон¹⁵. Не менее удивительна победа Гедеона, которая также была ниспослана при трублении в *шофар*. Гедеон выступил с тремястами воинами на полчище врагов «в таком множестве, как саранча» (Судей, 7: 12). Трубление в *шофар* используется как знак *провозглашения победы* (Царств I, 13: 3) и как знак *прекращения битвы* (Царств II, 2: 26–28). Звуки *шофара* могут быть сигналом о свержении прежнего (Судей 3: 27) и *воцарении нового правителя* (Царств II, 15: 10). При помазании нового царя – сына своего Соломона – царь Давид призывает затрубить в *шофар* (Царств III, 1: 34)¹⁶.

¹⁴ Септуагинта: «ἐγίνοντο δὲ αἱ φωναὶ τῆς σάλπιγγος προβαίνουσαι ἰσχυρότεραι σφόδρα· Μωϋσῆς ἐλάλει, ὁ δὲ θεὸς ἀπεκρίνατο αὐτῷ φωνῇ». Вульгата: «et sonitus bucinae paulatim crescebat in maius et prolixius tendebatur Moses loquebatur et Dominus respondebat ei».

¹⁵ «И семь священников пусть несут семь труб юбилейных (שופרות היובלים) – шофары йовели – пред ковчегом; а в седьмой день обойдите вокруг города семь раз, и священники пусть трубят трубами (שופרות – шофарами)» (Навин 6: 4).

¹⁶ Примерно так же описано воцарение Ииуйя, сына Иосафата (Царств IV, 9: 13).

Наконец, именно *шофар* возвещает приход Предвечного Царя, Мессии – и последний *Судный день*: «Все вы, населяющие вселенную и живущие на земле! смотрите, когда знамя поднимется на горах, и, когда загремит труба <*шофар*>, слушайте!» (Исаия 18: 3); «И будет в тот день: вострубит великая труба <*шофар*>, и придут затерявшиеся в Ассирийской земле и изгнанные в землю Египетскую и поклонятся Господу на горе святой в Иерусалиме» (Исаия 27: 13, см. также Исаия 58: 1). В псалмах звук шофара также возвещает приход Небесного Царя, его победу и Последний суд:

Восшел Бог при восклицаниях, восшел при звуке трубнем <*шофара*> ... воцарился над народами, Бог воссел на святом престоле Своем (Пс. 46: 6–9); Восклицайте Господу, вся земля; торжествуйте, веселитесь и пойте <...> при звуке труб и рога <*шофара*> торжествуйте пред Царем Господом <...> ибо Он идет судить землю (Пс. 97: 4–9).

Начиная с XI в. *шофар* появляется в христианской иконографии – как византийской, так и западноевропейской. Прежде всего это сцены Второго Пришествия – на порталах храмов в иконографии богоявления (назовем, например, барельеф храма Никорцминда в Грузии, начало XI в., и тимпан собора Св. Веры в Конке, Франция). Затем он включается в сцены Страшного Суда, где связан уже не с теофанией, а пробуждает мертвых и созывает живых на Суд. Чуть позже его можно обнаружить в изображениях «Падение Иерихона» (октатевх XII в.) и в сценах богообщения Моисея (например, пластина Клостернойбургского алтаря мастера Никласа из Вердена, XIV в.).

Появление *шофара* в иконографии христианских сюжетов является отдельной темой, тем более что ни в Септуагинте, ни в Вульгате (переводах на греческий и латынь), он не упоминается: его на-

звание не сохранено и он не выделен как отдельный инструмент, его отличие от обычных военных, сигнальных или храмовых труб не обозначено. Тем не менее в определенное время шофар последовательно изображается в тех сюжетах, где упоминается в Библии; более того, он изображается в строгом соответствии с теми предписаниями, которые существуют для него в средневековой еврейской традиции.

В памятниках, представляющих богообщение Моисея, разрушение Иерихона или Страшный Суд, появление *шофара* можно назвать закономерным. Действительно, хотя в переводах, доступных византийским и западноевропейским художникам, он не переведен, но в описании этих событий *шофар* присутствует в повествовании в древнееврейском первоисточнике. Он назван в тексте – и появляется в изображении.

Появление *шофара* на иконе Воскресения – это скорее метафорическое изъяснение События, содержащее многочисленные отсылки к библейским текстам, столь разным на первый взгляд: напоминание о священном юбилее, о разрушении вражеских крепостей, о славной победе и о воцарении нового царя.

Кроме синайской иконы другой ранний пример изображения Моисея с *шофаром* – фреска церкви Воскресения в Верии (Греческая Македония, Греция, 1314–1315), созданная иконописцем Георгием Каллиергисом.

На синайской иконе Моисей возвышается за царями Давидом и Соломоном, напротив Иоанна Крестителя. Одежда его и поручи украшены драгоценными камнями – светлыми, прозрачно-белыми, красными и синими; такие же камни изображены на царских коронах и одеждах Давида и Соломона; драгоценные камни покрывают крест в руках Христа. Однако при изобилии разноцветных украшений *шофар* на этой иконе выдержан в одном цвете. Это

небольшой¹⁷, слегка изогнутый рог, скупо декорированный несколькими полосками простой резьбы. После разрушения Второго Храма (70 г.) запрещалось расписывать и раскрашивать *шофар* разноцветными красками, но допускалось украшение инструмента декоративной резьбой, резными надписями или же инкрустация его неширокими полосками золота или серебра.

На фреске Каллиергиса *шофар* как раз богато инкрустирован широкими пластинами золота, хотя в целом украшения (например, одежд и царских корон) изображены здесь более сдержанно. Вся фреска наполнена сияющими цветами – золотисто-желтые, темно-зеленые, пурпурно-красные и насыщенные синие тона соседствуют друг с другом. Но *шофар* из светлого рога почти однотонный, он украшен тремя одноцветными золотыми полосами с линиями чеканки: в его изображение не привнесено ни малейшего элемента, который можно было бы отнести к фантазии художника, не добавлено ни одной цветной детали или «неположенного» украшения. Обратим внимание, что в обоих случаях рог почти прямой, т. е. изображается праздничный *шофар*, которым возвещают радость.

В иконографии Воскресения *шофар* появляется в XIII – начале XIV в., в период его наиболее частого изображения в христианском искусстве (как мы отметили, в основном это эсхатологическая иконография, хотя именно в XIII в. мы видим его и в сценах разрушения Иерихона, и в сценах Богообщения).

¹⁷ *Шофар* не может быть слишком коротким (он должен быть по крайней мере как две ширины ладоней трубящего), – но при этом пределы увеличения длины не обозначены, и при изготовлении его из рога длиннорогой антилопы он может достигать значительных размеров. Найденный в Тель Мегидо старинный *шофар* декорирован тремя золотыми полосками [Stiebel: 31].

Именно понимание значения *шофара* объясняет включение Моисея в состав иконы Воскресения Христова: усиливая радость и триумфальное звучание праздника, *шофар* вносит дополнительные значения окончания битвы и наступления всеобщего торжества.

И на синайской иконе, и на фреске Каллиергиса Моисей изображен в правой части композиции; как уже было отмечено, с другой стороны от Христа находится Иоанн Креститель. В дальнейшем это становится устойчивой закономерностью, что подкрепляется взаимодействием с иконографией Преображения. На горе Фавор Христу предстоят Илия и Моисей; в иконографии Воскресения Моисей оказывается напротив «второго Илии», пророка и Крестителя Иоанна.

Соотношение между двумя событиями – Преображением и Воскресением – рассматривалось отцами Церкви и богословами начиная с Иоанна Златоуста; оно нашло отражение и в литургических текстах. В хронологии евангельских событий Преображение выпадает на время Четыредесятницы, так как совершилось за сорок дней до Крестной смерти Спасителя. Его место в церковном календаре было перенесено за пределы скорбного времени Великого поста и стало праздноваться за сорок дней до Крстовоздвижения. Это выделило праздник Преображения и поэтому создало еще больше возможностей для соотнесения его с Пасхой.

Учение исихастов о фаворском свете и обожении актуализировало поиски художников в русле иконографии и Воскресения, и Преображения; с XIV в. как в византийском, так и древнерусском искусстве происходит активное взаимовлияние между иконографией этих двух праздников. Воскресение понимается как возможность для человека прикоснуться

к нетварному свету – что получило яркое выражение на фреске церкви Феодора Статилата с Волотова поля.

В древнерусской иконописи Моисей становится постоянным участником иконы Воскресения начиная с XV в., когда после разгрома Византии на Руси оказались многие византийские мастера. В связи с этим интересен пример новгородской иконы XIII в. (из собрания банка Интеза в Виченце, Италия). Изначально Моисей не был изображен на ней, его образ был написан позже, в процессе поновления, на месте Евы, сверху по ее силуэту со скрижалями в руках; от фигуры Евы остались лишь руки, протянутые к Христу в молении¹⁸.

Поскольку в составе иконографии Воскресения на Руси образ Моисея осознавался под влиянием



смысловых параллелей с образом Преображения, в древнерусской традиции в руках Моисея, как и на иконе Преображения, – скрижали. Одновременно это создает дополнительную связь с Ветхим Заветом: держа скрижали, пророк обращается к ветхозаветным праведникам (см. ил.). Тем самым переосмысляются акценты, связанные с этим образом. Включением в состав иконы образа Моисея с *шофаром* подчеркивается по-

¹⁸ Руки Евы обнажены, что достаточно редко для иконы Анастасис.

бедная радость, празднество юбилея, усиливается триумфальное осмысление праздника. Скрижали с заповедями переносят смысловой акцент на само служение пророка, которое означало не только богообщение, но и попечение о вверенном ему народе: когда люди отступили от Бога, поклонившись тельцу, Моисей молит Господа о них (Исх. 32: 32). Его заступничество вспоминается в псалмах: «И хотел истребить их, если бы Моисей, избранный Его, не стал пред Ним... да не погубит их» (Пс. 105: 23). В византийских иконах с *шофаром* иконописцы изображают предстояние Моисея; на древнерусских иконах за Моисеем появляется группа людей, к которым он обращается, оборачиваясь от Христа.

На некоторых иконах фигуры Моисея и Иоанна Предтечи могут быть показаны в одинаковом ра-



курсе, симметрично друг другу. Обращаясь к стоящим за ними праведниками, оба пророка будто изъясняют им происходящее (см. ил.).

В праздничных рядах иконостасов можно проследить общность трактовки образа Моисея на иконах Преображения и Воскресения. Один из ярких примеров – иконы праздничного ряда Волотовской церкви (хранится в

Новгородском музее-заповеднике).

На обеих иконах Моисей предстоит в одних и тех же одеждах и фактически в одном и том же ракурсе; изменен только поворот головы.

Существует и другой вариант репрезентации образа Моисея в общей композиции, который представлен одной из местных традиций – несколькими псковскими иконами XV–XVI вв. Высказывается предположение [Шалина, 1994], что Моисей здесь находится не в ряду пророков за Адамом и Евой, а внизу, в раскрытой бездне под ногами Христа. Взывая к ветхозаветным праведникам, он выводит еще одну группу людей из ада.

Как мы видим, позднее в древнерусском искусстве на иконе Воскресения Моисей изображается только со скрижалями Завета. Но для понимания значения иконографии остается предельно важным, что наиболее древние памятники, на которых впервые появляется образ Моисея, связаны с рогом юбилея – *шофаром*. Это объясняет включение образа пророка в состав иконографии, актуализирует праздничное, победное значение иконы Воскресения и показывает Праздник как восшествие Небесного Царя на царство – прощение людей, освобождение их из рабства: священный юбилей.

Победа

В торжественном шествии Христа с крестом в руке¹⁹ исследователи видят влияние античных триумфальных праздничных процессий.

¹⁹ Принципиально важно, что икона соотносится с триумфальной иконографией с копьем, а не с лабарумом. При этом в памятниках нумизматики христианское знамя появляется уже со времен Константина I (325 г.); на монетах может быть изображен лабарум императора, стоящий на извивающемся змее, с хрисограммой над ним [Абрамзон, 1995: 272]. При почитании знамени, принятом в античности, знамя не появлялось на иконе Воскресения (и лишь под влиянием нового значения флага в искусстве Средневековья орифламма попадает в западноевропейский образ «Восстание от гроба»).

Ракурс, в котором изображена фигура Господа с крестом, соотносится с триумфальной репрезентацией императора. На типе «Triumphator» император «предстает в виде Ромула, идущего вправо, держа копьё наперевес в правой руке и трофеей на левом плече» [Абрамзон, 1995: 246–247].

Другие нумизматические модели – *Gloria Romanum* или *Salus Republica*, эмиссия которых была связана с пропагандой побед императора, – где он показан как победитель, опирающийся на копьё [Грабар, 2000: 32–34]. Подобные монеты выпускались еще в V в. (что может учитываться в спорах о времени происхождения иконографии). Уравновешенность и величественность, контрапост, в котором изображен Христос на древних образах Анастасис²⁰, напрямую соотносится с такой репрезентацией. На реверсе монеты Льва I – изображение императора, стоящего в рост, торжественно опирающегося на копьё, держащего его правой рукой чуть выше своего плеча (милиарисий, серебро 4,7 гр, 457–474 гг., Константинополь)²¹. На реверсе другой монеты император изображен в том же развороте, также держащим копьё поднятой рукой, но при этом еще попирающим вражеский шлем (квадранс, бронза 3,09 гр, 457–474 гг., Константинополь)²².

Говоря о двух триумфальных типах, объединенных здесь²³, А. Грабар выделяет фактически эти же основные составляющие. Правда, исследование

²⁰ Как более поздний пример можно вспомнить мозаику Осиос Лукас, выдержанную в архаическом лаконизме.

²¹ Аверс – Лев I, DN LEO PERPET AVG, реверс – стоящий император, GLORIA ROMANORVM, CON (Константинополь).

²² Аверс – Лев I, DN LEO PERPET AVG, реверс – стоящий император, SALVS REPUBLICA, CON (Константинополь).

²³ Стремясь выделить универсальные типы репрезентации триумфа императора, А. Грабар опирается на данные памятников нумизматики.

первого типа монет, на которых показан победитель, «привлекающий к себе коленопреклоненные фигуры», показывает, что он никак не может быть соотнесен с иконографией Анастасис. Среди приведенных Грабаром примеров – оттиски на монетах, где император волочит пленника за волосы или держит за горло (не стоит идеализировать обращение античных триумфаторов с побежденными – никакого содержательного отличия от попирания здесь нет). Смысловой центр иконографии Анастасис связан с совсем другим жестом, исполненным властью и одновременно достоинством, с милосердием и даже заботой (захват запястья). Что же касается второго триумфального типа, репрезентирующего поппание, то именно о нем и его уничижительном смысле чаще всего забывали в XIX–XX вв. при исследовании этого образа.

Торжество после битвы знаменуется не только триумфальным входом, возвращением в столицу со знаменем победы, но и демонстрацией поверженных вражеских знамен. В иконе Воскресения также заключена не только радость встречи Адама с Богом и возвращение в рай. Она показывает, после чего эта встреча стала возможна: свершившуюся победу над врагом рода человеческого и разорение ада.

В христианской интерпретации поппание сатаны и адских врат соотносится со словами псалмов: «...положу врагов Твоих в подножие ног Твоих» (Пс. 109); «На аспида и василиска наступиши и попереши льва и змия» (Пс. 50). Но поппание также соотносится с конкретными примерами обозначения триумфа в поздней античности и в древней Византии; оно напрямую связано с позднеантичным типом репрезентации триумфа императора; существует ряд памятников и свидетельств историков, фиксирующих вовсе не аллегорический жест, а буквальное поппание поверженных пленников, оружия, доспехов и вражеской амуниции как знак победы.

Воплощение этой же идеи можно увидеть на рельефах триумфальных колонн. На пьедестале колонны императора Аркадия (401–403 гг., Константинополь, по рис. XVIII в.) в нижнем регистре демонстрируются разбросанные в беспорядке трофеи: вражеские доспехи, щиты, вексиллумы, а также стоящие на коленях пленники, их держащие. Регистром выше солдаты ведут пленных. И уже только в верхнем регистре показана сама триумфальная процессия церемониально выступающих воинов в праздничных плащах, с украшенными драгоценными щитами и копьями: в таком расположении еще раз утверждается победа над поверженными врагами, находящимися у них под ногами.

Мотив покаяния репрезентируют также памятники нумизматики. Монеты, имевшие роль активной политической пропаганды, тиражировали его в выпусках, связанных с триумфом и победой, например в выпусках, объединенных в типологии как *Debellator* (Покоритель, победитель) и *Триумфатор* [Абрамзон, 1995].

На монете из Эрмитажа (аквилей, 71 г. до н. э.) победитель рукой опирается на пленника, не давая ему подняться; надпись: «Доблесть триумвиров». (Эмиссия монеты связана с подавлением восстания на Сицилии.)

На солиде Константина (425–455 гг., ГЭ), заменившем римский ауреус, на аверсе представлен профиль императора; на реверсе император в короне и с многочисленными знаками власти; изображен фронтально, правой рукой держит посох с крестообразным навершием; ногой попирает голову, обращенную к нам анфас. Надпись: «Победа августов».

На золотом медальоне Константина I (Сисция, 306–337 гг. Париж, ПНБ) победитель волочит одного пленника за собой (держит его за горло), прижимая к себе вражеский шлем; ногой он наступает на другого побежденного, со связанными за спиной руками.

На миниатюре папируса из собрания В. Голенищева (V в.) Александрийский патриарх Феофил попирает идола Сераписа (F. 6v) – так показана победа христианства в Египте [Elsner, 2016: 132].

Мотив попрания, связанный с обозначением духовной победы, характерен для репрезентации Христа, победившего ад и смерть. Он присущ как раннехристианскому искусству, так и памятникам более позднего времени. Приведем в качестве примера изображение на светильнике (Италия, V в., ГЭ), где Христос попирает льва и дракона.

На мозаике 470 г. в капелле архиепископа в Равенне Спаситель держит в руках Евангелие, открытое на словах: «Ego sum via, veritas et vita» («Аз есмь путь, истина и жизнь»). Чтобы показать не только



вероучительное, но именно победное значение этого образа, включен мотив попрания (см. ил.): Христос стоит, наступая на льва и змия, как триумфатор.

На среднике оклада богослужебной книги (на полях – клейма с праздниками) изображен Господь, несущий крест и попирающий четырех чудовищ (Аахен, рубеж VIII–IX вв. Оксфорд, Бодлеанская библиотека. Резьба по кости). Вполне вероятно, что центральное расположение относительно всей праздничной иконографии подразумевает отсылку к образу Воскресения.

Еще в VI в. этот жест был не только понятным, но и вполне живым: именно попранием Юстиниан обозначил свой триумф над зачинщиками восстания Ника (532 г.). После подавления восстания, по свидетельству Евсевия Кессарийского, чтобы

продемонстрировать свою полную и окончательную победу, Юстиниан появился перед народом на ипподроме (т. е. там, где его могло увидеть наибольшее количество людей), наступив на шеи двух поверженных врагов – главных зачинщиков бунта.

В ранних памятниках иконографии Анастасис под ногами Христа оказывался побежденный сатана – как аллюзия триумфальных изображений императоров, попирающих поверженных пленников, что обозначало победу над терзавшими империю варварами. Когда истоки этой иконографии перестали осознаваться, появились протесты против такого персонажа, пусть скованного и попираемого, на иконе. По наблюдению А. Картсонис, это произошло в VIII в., в начале эпохи иконоборчества [Kartsonis, 1986: 134–152]. Побежденный ад начинает обозначаться небольшой щелью перед ногами Христа, открытой, чтобы показать, что ад пуст и бессилен, все его замки и засовы сломаны, и люди выведены из него. После восстановления иконопочитания используются оба варианта.

Еще раз подчеркнем: присутствие демонов в нижнем регистре образа совершенно не означает, что топос происходящего – ад.

Во многих случаях враги не связаны. Например, на изображении победы Архангела Михаила над сатаной в Менологии Василия II (см.: [Grabar, 1953: 174]). Архангел Михаил победно стоит над бездной; в правой руке у него штандарт со словами «Агиос, агиос, агиос»; ад изображен *тенеброй*, на фоне которой, по обе стороны от Архангела, видны летящие вниз головой демоны.

Или же миниатюра «Крещение Христово» в Балтиморской псалтири, где Левиафан, будто раздавленный изображением праздника, угрожающе поднимает несколько своих голов. Вполне естественно, предполагать, будто топос этих изображений – ад, невозможно.

В IX–X вв. можно проследить взаимодействие между образами Распятия и Воскресения. В этот период проявляется некоторое сходство очертания отверстия с разоренным адом на иконе Воскресения с очертанием Голгофы. Воскресший Спаситель с Адамом стоят позади этой щели, на тверди.

В греческих памятниках XIV–XV вв. появляется тенденция к расширению щели под ногами Христа (до этого небольшой горизонтальной расселины). На некоторых иконах кажется, что он стоит на фоне пещеры. Несколько древнерусских икон повторяют эту деталь.

Один из знаков победы над адом – поверженные врата. Они могут быть просто брошенными или же скрещенными. Тем, что створки перекрещены, нагляднее всего выражена их нынешняя бесполезность²⁴. Скрещенные створки демонстрируют, что запоры не только разбиты, а врата не только сняты с петель, но и деформированы так, что больше уже ни на что не пригодны. В аду теперь никого не удержать насильно: он открыт, и врат, запирающих пленников, больше нет.

Образ поверженных врат довольно обычен в древних литературных памятниках – он доминирует в описании триумфа Христа в проповедях святых отцов до VIII в. и в православном богослужении. И хотя он имеет истоки в Ветхом Завете, однако распространение именно этой образности, в отличие от других ветхозаветных метафор ада (например, «уст ада» – адской пасти), и ее частотность позволяет предполагать, что уже в то время она могла поддерживаться определенным изображением.

²⁴ В этом нет никакой дополнительной коннотации, никакого скрытого символизма и соотнесений с Крестом Господним; Крест возносит перед собой Христос или его, как в более поздних древнерусских памятниках, поддерживают ангелы.

Так, панегирическая греческая надпись на Лимбургской ставроотеке гласит: «Как прежде Христос, сокрушив врата ада, воскресил мертвых, так и ныне венценосные полководцы сокрушают дерзость варваров»²⁵. Победа уже свершилась, и Христос на образе Анастасис изображен как полноправный победитель, что соответствует пасхальному песнопению: «Ад был пленен, Адам восстановлен, проклятие истреблено, Ева освобождена, смерть умерщвлена, а мы оживлены»²⁶.

При всей важности дополнительных символов в иконографии Воскресения, два основных элемента, два жеста определяют главный ее смысл: захват запястья и поправление. Они обозначают два главные деяния Христа, о которых иносказательно сообщает нам древний образ – спасение человечества и уничтожение ада. Все сопутствующие смыслы важны, но получают свое значение лишь тогда, когда мы понимаем основную весть, которую несет этот образ.

Воскресение на иконе изъясняется как всеобъемлющее освободительное событие для человека. Образы иконы дают нам возможность приблизиться в своем понимании к радости этого Праздника.

Христос и Адам: «Захват запястья»

Сравнительный анализ различных композиционных вариантов образа Воскресения позволяет сделать вывод, что даже такие важные аспекты, как взаиморасположение Христа и Адама, размещение Адамы и Евы по одну или по обе стороны от Христа, а также различия в цветовой гамме, хоть и являются насыщенными символически, но их, как варьирующиеся, можно признать не главными для понимания иконы. Неизменным остается жест Христа:

²⁵ Цит. по: [Грабар, 2000: 56].

²⁶ Вс. 2. Утр. Сед. Цит. по: [Алфеев, Иларион, архиепископ, 2009: 138]. Перевод на русский архиепископа Илариона.

на всех древних изображениях независимо от того, к какому композиционному типу они относятся, Христос держит Адама за руку. Неизменно и расположение ада – внизу, под ногами Христа. Проблематика связана с двумя постоянными моментами – где происходит эта встреча и Кто встречает Адама. Необходимой составляющей ответов на эти вопросы является исследование самого жеста Христа.

Как мы уже отмечали, в поисках иконографических моделей для создания образа ученые не раз пытались связать победное изображение Христа с античной и византийской репрезентациями триумфатора. А. Грабар и другие исследователи вслед за ним видят аналогии с победными императорскими изображениями (император «привлекает к себе побежденных»), К. Вайцман приводит пример Геракла, побеждающего Цербера (и вытаскивающего его из аида). Но на всех этих примерах античные, а потом и византийские победители волочат за собой трофеи, обозначая безраздельную власть над ними. Как уже отмечалось, в этом действии нет принципиального отличия от попраения. Античному, а затем и византийскому политическому миру неизвестно то отношение к провинившимся и освобожденным со стороны триумфатора, которое мы видим на иконе Анастасис и которое определяет ее значение.

При описании иконы Воскресения упоминается, что Христос «держит за руку Адама» или что Адам и Ева «вкладывают свои руки в его ладони». Но это не совсем так. Жест на иконе другой: Христос берет за руку Адама, однако не за ладонь, а чуть выше, за запястье. На постоянство его появления в иконографии Анастасис обратил внимание В. Лёшке [Loeschke, 1964]; к сожалению, статья осталась без внимания даже в европейской науке.



Обозначение этого жеста – χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ (захват запястья) – и в древнегреческом, и в современном греческом языке является фразеологизмом²⁷ (в современном греческом оно сохранилось в обозначении элемента танца). В древнегреческом значение его восстанавливается из определенных примеров. В Илиаде, в славословии Диомеду, как один из его подвигов, говорится:

Κύπριδα μὲν πρῶτα σχεδὸν οὐτάσσε χεῖρ' ἐπὶ καρπῷ

(Прежде богиню Киприду копьем поразил он в запястье». Илиада V: 450, пер. Н. И. Гнедича).

Это одна из важных характеристик Диомеда: вслед за Гомером ее приводит Вергилий (Энеида XI: 277), затем Плутарх (Застольные беседы IX: 4, 2); она становится главным определением героя. Дело не только в том, что смертный ранил богиню; он ранил ее в запястье, лишив дееспособности. Нейрохирург доктор медицины Д. Сахлас в статье «Функциональная анатомия эры до Гиппократата: наблюдения над Илиадой Гомера», опубликованной в журнале Конгресса нейрохирургов [Sahlas, 2001: 1352–1357], делает вывод, что такой удар и во времена Гомера считался нейротравматическим и поэтому осмыслился ритуально²⁸.

На древних иконах Воскресения раны изображаются обязательно²⁹ как свидетельство Воскресения

²⁷ Уже в самом наличии фразеологизма мы видим лингвистическое свидетельство существования определенного культурного феномена.

²⁸ Как, например, в Иудее во времена Христа удар по правой щеке означал не столько силовое воздействие, сколько нанесение оскорбления (правша может с силой бить в левую щеку); в соответствии с этим читаются и строки Мф. 5: 39.

²⁹ На более поздних иконах изображения ран могут отсутствовать.

во плоти и Христос ведет Адама раненой рукой³⁰. В этом контексте жест на иконе становится отражением богословских размышлений о том, что в ранах Христа – «Адама исцеление».

Значение «захвата запястья» глубоко символично. Само выражение *χεῖρ ἐπὶ κάρπω* дословно можно перевести как «возложить руку на кисть руки»; здесь присутствует игра слов, поскольку *κάρπος* означает прежде всего «плод» (т. е. коннотация «возложить руку на плод / добычу»).

Социальная и физиологическая составляющие этого жеста связаны с тем, что он отличается от простого рукопожатия (*conjunctio manum*) неодинаковой активностью участников: один из них пассивен или буквально «предан в руки» другому. Но никакое рукопожатие не сравнится с ним по надежности; одновременно такой захват, давая доступ к нервным окончаниям кисти, является приемом рукопашного боя, что нашло отражение уже в памятниках греческой архаики.

Социокультурное значение обычного рукопожатия в общих чертах сохранилось до настоящего времени: например, нам понятен образ на монетах Диоклетиана – руки, соединенные пожатием, как знак «согласия императора с армией и флотом» (Абрамзон, 1995: 237). Символическое значение захвата запястья можно лишь реконструировать³¹.

³⁰ В римские времена ставшее мучительной казнью для рабов, в Библии распятие упоминается в отношении пленных царей (Книга Судей).

³¹ Как и значение некоторых других жестов эпохи раннего христианства, например, жест начала речи (призыв к вниманию) на Бамбергском авории – ангел, благовествуя жителям мироносицам о Воскресении, поднимает правую руку с двумя вытянутыми пальцами (что означает «он говорит»). Этот жест на иконе Спасителя иногда истолковывался как благословение; к нему апеллировали старообрядцы, доказывая правильность двуперстия, которое они видели здесь.

Особое его значение поддерживается не только физиологической составляющей, но и психосоматическим образом человека в традиционной культуре: запястье осознается как маргинальная зона человеческого тела (в народных костюмах это еще и место, с которого начинается обнажение рук, т. е. заканчивается охранительная функция одежды). Именно поэтому устойчиво представление о том, что запястье нуждается в особой защите: с ним связана традиция оберегов, функцию которых выполняют, например, ритуальные вышивки на манжетах, браслеты и пр.

Однако, несмотря на важность такого захвата как силового приема, в изобразительном искусстве он представлен не только в батальных сценах: сохранилось достаточно свидетельств, позволяющих говорить о совершенно ином универсальном его значении.

В шумерском и аккадском искусстве «захват запястья» используется в тех сценах, где жрецы и цари влекут избранных к божествам. Этот жест присутствует уже на памятниках середины III тыс. до н. э.; довольно распространен с III династии Ура в старовавилонской глиптике³². Приведем рельеф на цилиндрической печати «Жрец и женщины» (I половина III тыс. до н. э.). Так влекут Зу на суд после



победы над ним: он украл Таблицы судеб, сделав себя равным божествам, и его должны судить. На печати «Эа творит суд над Зу» человек, держащий Зу, расположен у него за спиной; можно предполо-

³² Благодарю ведущего научного сотрудника Государственного Эрмитажа доктора исторических наук В. К. Афанасьеву за консультацию.

жить, что это связано с тем, что Зу влекут силой, против его воли, а также с предрешенностью суда (Зу должен быть осужден, и его приговаривают к смерти).



С потусторонним миром «захват запястья» связан и в искусстве Древнего Египта: Анубис, приводя душу мертвого к весам, на которых взвешивается его сердце, держит его именно так. На известной фреске из усыпальницы в Долине царей фараона Рамзеса I за оба запястья держат сразу Анубис и Хор. Хор так же, как и Анубис, в древнеегипетской мифологии был связан с переходом душ умерших в царство мертвых и судом над ними.

В греческой античности этот жест получает более широкое распространение – он представлен и в картинах борьбы, спорта и танцев,



но сохраняет особую сопричастность потустороннему миру. Мы видим «захват запястья», когда изображается путешествие в царство мертвых: его используют греческие боги, отводящие души умерших в аид; так держит за руку людей Гермес, проводник душ в загробный мир. Свободный захват на рельефе «Гермес ведет Эвридику» – типично классическое претворение жесткого и сильного жеста архаики (Орфей, спустившийся в аид за возлюбленной, нарушил запрет и обернулся перед выходом; несмотря на то, что фигуры возлюбленных склонены друг к другу, Эвридика, очевидно, во власти Гермеса). Так ведут боги своих любимцев на Олимп, даруя смертным божественное бессмертие: Дионисий – Гефеста, Афина – Геракла (Британский музей).

Χειρ ἐπὶ καρπῷ появляется, когда происходит нарушение границы между «миром этим» и «миром тем»: за запястье хватается двух юношей существо потустороннее, сирена (рельеф, Берлинский музей), увлекая их на погибель.



В древнегреческой архаике жест связан с подчинением и подавлением воли. Отсутствуя на многих изображениях, связанных с войнами и сценами гибели, он появляется на похоронной вазе: так воин держит мать, убивая ее сына (Микены, Микенский археологический музей, VII в. до н. э.)

Χειρ ἐπὶ καρπῷ осознавался знаковым не только в переходе от жизни к смерти: он играл важную роль в составе античной свадьбы (по свидетельствам, сохранившимся в росписи античных ваз). Он описан в составе свадьбы в регионе Беотии (Sabetai, 1998) (по данным росписи краснофигурной пиксии) и в районе Аттики VI–IV вв. до н. э. (Oakley, Sinos, 1993). В аттическом обряде соединение рук присутствует дважды: первый раз это рукопожатие отца невесты и его будущего зятя (жениха) на помолвке – некий равноправный жест договаривающихся сторон. На заключительном этапе обряда жених берет невесту за запястье и ведет ее в свой дом (Ibidem: 32). Роспись на вазах, фиксирующая этот обычай, появ-



ляется как на чернофигурных, так и на более поздних – краснофигурных вазах изучаемого региона.

Держа за запястье, уводят Брисеиду, отнятую у Ахилла (кратер V в. до н. э., Британский музей), хотя ее брак с Агамемноном не предполагается. В краснофигурном скифосе (Лувр, инв. G 146, ок. 480–470 гг. до н. э.) так ведет Брисеиду уже сам

Агамемнон: сохраняется смысла перехода в подчинение другому человеку.

В отношении свадебного обряда высказывалось предположение, что «захват запястья» обязателен на свадьбе, так как мог быть связан с ритуальным насилием, с похищением невесты (Sabetai, 1998).

Однозначность такого предположения осложняется тем, что свадьба как маргинальный обряд, т. е. обряд перехода (*rites de passage*), соотносится с обрядом похорон. Так, в исследованиях неоднократно проводится параллель между омовением в брачном ритуале и погребальным омовением (ср. также ритуальное оплакивание невесты и оплакивание покойника). Гермес является не только проводником душ в аид, царство мертвых, он изображается во главе брачной процессии (Oakley, Sinos, 1993: 31). На рельефе с Орфеем, Эвридикой и Гермесом происходит разделение этих мотивов: невеста оказывается между женихом и вестником смерти. $\chi\epsilon\rho\ \epsilon\pi\iota\ \kappa\alpha\rho\pi\omega$ использован и в сюжете вызволения из аида, который одновременно связан с воссоединением мужа и жены: так Геракл ведет Алкесту (Foley, 2002: 310), согласившуюся умереть вместо своего супруга, и возвращает ее мужу. Как мы видим, в этих изображениях доминирует не силовой элемент, а некая нарушающая обычные физические законы мистическая составляющая, связанная с роком (Эвридика) или сверхчеловеческой жертвенностью (Алкеста).



Захват запястья сохраняет это свое значение и в христианском ритуале: он присутствует на иллюстрациях к Таинствам церкви. Благословляя брак, так священник соединяет руки невесты и жениха в Реймском миссале (Лат. Q.v. I, 78. F. 66 v). Подобную

миниатюру можно видеть в «Истории Святой Земли» Петра Комместора (РНБ, Фр. F.v. IV, 5; Vol. 2).

На листе 41 изображается бракосочетание сестры Балдуина IV Сибиллы и Ги де Лузиньяна: священник точно так же находится в середине и держит обоих за запястья.



Хεῖρ ἐπί καρπῷ оказывается кардинально важным в изображениях, иллюстрирующих благоговение и любовь. Этот захват может быть жестом спасения в сюжете «возвращение домой».

Так, на краснофигурном кратере в Британском музее (490–460 гг. до н. э.) из горящей Трои, ведя за запястье, спасают Этру ее внуки Демофон и Акамант.

Этра в центре композиции, она согбенна и беспомощна; симметрично по обе стороны от нее изображены ее внуки, доблестные воины в доспехах и шлемах; один из них, Демофон, выводя Этру из погибающего города, держит ее за запястье. В изображении подчеркивается уважение, которое оказывают Этре: Демофон, идя впереди, почтительно обращен к ней лицом; копья внуков сомкнуты у нее над головой, как при церемониальной защите.

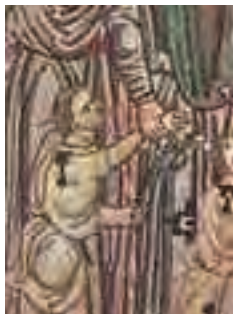


Спасая своего отца, царя Анхиса, вынося его из плененного и гибнущего города, так же держит его Эней, хотя с функциональной точки зрения этот жест кажется почти избыточным (Эней несет отца на спине). В контексте избавления от гибели «захват запястья» сохраняется вплоть до эпохи Высокого Возрождения – мы видим его у Рафаэля (Станца Пожара, 1515).



Так ведут детей – например, держа за запястье, Эней выводит своего сына Аскания, спасая его из Трои (Tabula Iliaca, Ватикан, Палаццо Нуово, I в. до н. э.). Это устойчивый элемент в

изображениях материнской или отеческой заботы, он присутствует в росписях ваз и на монетах (монета II в. до н. э., Британский музей).



«Захват запястья» мы находим и в византийском искусстве – так держат ребенка на иконе «Вход Господень в Иерусалим» (рельеф на слоновой кости, Берлин), в мозаиках Дафни. Он присутствует и на миниатюре «Исход из Египта» в рукописи Македонского ренессанса, Парижской псалтири (X в., Парижская национальная библиотека, Gr. 139).



Представляется важным, что все эти примеры связаны не только с мотивом «ребенок – взрослый», но и мотивом перехода и границы (выход из поверженной Трои; вход в Иерусалим; вход в Землю Обетованную).

В Римскую эпоху этот жест большей частью связан с верховной властью, но не с мистическим владычеством в потустороннем мире, а с властью императора; если же и актуализируется мотив перехода, то чаще всего он репрезентирует не переход в загробный мир, а перемещение из цивилизованного мира в варварские земли. Жест тиражируется на монетах, пропагандирующих преобразования в империи, завоевание варварских народов и оказываемое на них влияние³³.

³³ Монета становится наиболее эффективным инструментом политической пропаганды. «Это декларативное средство облагодавало двумя исключительными качествами, которые отличали его от остальных, – оно легко тиражировалось и было чрезвычайно широко распространено в практическом обиходе, что делало его общедоступным» [Абрамзон, 1995: 9].

Монеты можно разделить на несколько типов. Во-первых, этот жест мы видим на монетах с изображением императора и коленопреклоненной женщины, олицетворяющей город или провинцию, государство или всю ойкумену. А. Грабар указывает этот нумизматический канон как источник иконографии образа «Воскресение» (Grabar, 1961: 126). Однако, по наблюдению В. Лёшке, жест на этих монетах не всегда одинаков (Loeschke, 1964: 71. Anmerkung 10). Действительно, зачастую на них присутствует «захват запястья», означающий подчинение определенных земель Римской империи, солдаты которой вели войны под лозунгом «Расширение или гибель». Иногда же на монетах можно увидеть совершенно иное – просительный жест молящего: коленопреклоненная женщина касается локтя императора, или же коленопреклоненный молящий вкладывает свои ладони в руки императору³⁴.

Во-вторых, на римских монетах другого типа, выпускавшихся в связи с переселением на новые земли (evacuatio), изображен император, который тянет за собой согбенного человека. Здесь захват запястья связан с высшей властью и с пересечением границы обжитого прежде мира.

В византийскую эпоху наблюдается расширение этого мотива. Отметим, что само слово *χεираγωγέω* («вести за руку») в эпоху раннего христианства приобретает новое значение – «руководить» [Вейсман, 1899: ст. 1341], «направлять, возглавлять» (значение, которое находит отражение в славянской лексической кальке, сохранившейся в русском языке).

«Захват запястья» присутствовал в ритуале крещения: так священник выводил крещаемого из ку-

³⁴ Наличие/отсутствие этого жеста можно считать кардинальным для определения общности иконографии памятников.

пели – этот момент мог означать и смерть «ветхого Адама», и «рождение к новой жизни».

В единичных случаях χεῖρ ἐπί καρπῷ, как и в дохристианскую эпоху, появляется в сценах праздников и хороводов, которые, однако, трактуются иначе. Примером может служить фреска храма св. Мины в селе Монодендри (Греция, область Загория) [Σίλουανου Πεπονάκη, Αρχιμ., 2004: 15]. В этой связи можно напомнить значение ритуальных хороводов: судя по композиции рассматриваемой фрески, танец, использующий этот элемент, имеет не совсем нейтральное значение. Фреска является иллюстрацией к Апокалипсису: две группы мужчин и женщин расположены симметрично: справа мужчины рубятся на мечах, слева женщины танцуют; между ними еще одна группа мужчин и женщин, которые молятся, воздевая руки. При таком расположении танцующие и воюющие оказываются объединены и обе группы противопоставлены молящимся.

Собственно в христианском искусстве до XIV в. символика «захвата запястья» осознается весьма ясно: этот жест появляется именно в тех изображениях, где речь идет о взаимоотношении Бога и человека. Он использован на фреске «Сотворение человека» (XII в., Прадо,); на мозаике «Господь ведет Адама в рай» (XII в., Сан Марко)³⁵.

Этот жест присутствует на изображениях чудес: «Христос воскрешает дочь Иаира» (рельеф на реликварии, IV в. Брешия, липсанотека), «Христос исцеляет слепорожденного» (Синопское Евангелие, VI в. BNF, Gr. 1286. Fol. 10 v), «Христос исцеляет тещу Петра» (миниатюра, Дармштадт) – и на мозаике ка-

³⁵ В. Лёшке указывает также: рельеф Джотто «Сотворение Евы» (Флоренция, Кампанилле), мозаику «Господь приводит Еву к Адаму» (Монреаль). См.: [Loeschke: 66].



фоликона монастыря Хора в Константинополе. Так Христос держит апостола Петра, когда тот начинает тонуть («Хож-
дение по водам», баптистерий в комплексе Дура-Европос, Сирия, III в.³⁶, ампула Монца, VI в., мозаика в Монреале, 1174–

1182). За запястье воскресший Христос берет Фому, спасая его от неверия (сцена «Уверение Фомы», ампула Монца, VI в.)³⁷.

В средневековых рукописях такой жест продолжает осознаваться как глубоко символический. Он присутствует в сцене Вознесения в Сакраментарии Дрогона (850–855 гг.) [Нессельштраус, 2000: 289]. Так Христос поднимает единственного спасенного человека, выводя его из чистилища в Царство Небесное в миниатюре Апокалипсиса Беатуса (975 г.).

В «Схоластической истории» Петра Коместора (РНБ, Лат. Q.v.I.229, Франция, 1270–1285) в инициале S (*Surrexit*) в книге Исход показан Моисей, выводящий народ из Египта; Моисей идет по диагонали вверх, будто в гору, и ведет за собой группу людей; первого из них он держит за запястье.

В Библии Холкхэм (Лондон (?), 1337–1340, Британская библиотека) из двухсот тридцати одной миниатюры захват запястья появляется лишь в четырех. В данном манускрипте «захват запястья» не появляется в миниатюрах, связанных с исцеле-

³⁶ Welles, Bradford C. The Excavations at Dura-Europos, Final Report. New York, 1967. Vol. 8. P. 209.

³⁷ Другие примеры см.: [Loeschke: 66–67].

нием: он используется лишь в кардинально важные моменты, ключевые как для жизни изображенных людей, так и для евангельской истории. Во-первых, это сцена призвания апостола Петра (когда простой рыбак призывается стать «ловцом человеков», становится учеником Христа) (верхняя миниатюра на F. 22 r). Подпись к ней построена на противопоставлении слов «ловец» и «грешник» во французском диалекте, на котором написана эта Библия: «Как Христос, после того, как Он сказал, что св. Петр будет *ловцом* людей и что Он хочет взять его с собой, св. Петр сказал: “Но Господь, я *грешник*”», и таким образом актуализирует момент изменения, перехода в новое состояние. Второй раз «захват запястья» мы находим на этом же развороте, в сцене Нагорной проповеди и избрания двенадцати апостолов (F. 23 v). Еще раз он использован на листе 34, в сцене спасения. В верхнем регистре здесь изображено Сошествие во ад (Descensus ad inferos), а в нижнем регистре – избавление из заключения Иосифа и Никодима (первое деяние воскресшего Христа в этой рукописи).



В сцене Сошествия во ад Христос лишь протягивает руку прародителям, дотрагиваясь до ладони Адама (и все люди еще находятся в аду), а в изображении спасения Иосифа и Никодима берет одного из них за запястье, выводя из темницы на свободу.

В. Лёшке высказывает предположение, что в христианскую эпоху «захват запястья» связан с иконографией *Dextera Dei* (десница Божия) –

образом-символом, появившимся, возможно, под влиянием поэтики Ветхого Завета [Loeschke: 63–64].

Довольно распространен этот символ как обозначение гласа Божия, становясь своеобразным «иероглифом» слов «Сказал Господь». Лёшке указывает также его вариант, известный в иудейском эллинистическом искусстве как *Griff in den Haarschopf* [Loeschke: 64, 73].

Чаще всего *Dextera Dei* расположена вверху иконы (как в образе «Крещение») или в угловой сегментной мандорле, сиянии света.



Как было отмечено, на иконе «Воскресение» («Анастасис»), жест $\chi\epsilon\rho\ \epsilon\pi\iota\ \kappa\alpha\rho\pi\omega$ является обязательным. Напротив, на изображениях «Сошествие во ад» этот жест может иногда отсутствовать (фреска храма в Эструплунде, деталь).

Победа над адом на этих изображениях еще не одержана, Христос только протягивает руку Адаму, спасение еще не произошло. В качестве отдельных примеров приведем рельеф капители храма Херефорд, XI–XII вв., рельеф на пластине Магдебургских врат Софии Новгородской, XII в., миниатюру гомилий Иакова Коккиновафского, XII в., фрески храмов в Герлев, 1425 г., в Эструплунде 1542 г. (Дания), рельеф алтаря Штосса в Кракове, картины Хайме Серра и др. Напротив, на иконе Воскресения «захват запястья» является обязательным.

Можно сделать вывод, что «захват запястья» прочитывается как текст с определенной направленностью. При самой наглядности, значение его поддерживается как физиологической составляющей, так и фольклорными представлениями. Изначально захват запястья связан с миром иным: так приводят души на суд в памятниках искусства Месопотамии и Древнего Египта. Он также означает переход

из одного состояния в другое: от смерти – к жизни, от болезни – к здоровью; присутствует в сценах спасения (маргинальные ситуации, связанные с переходом из опасного пространства). В отличие от образа «Сошествие во ад», где еще не происходит спасения человечества, он является центральным и смыслообразующим на иконе Воскресения: Христос одержал победу над смертью и адом и бе-



рет Адама за руку как власть имеющий, выводя его из «сени смертной» в жизнь вечную.

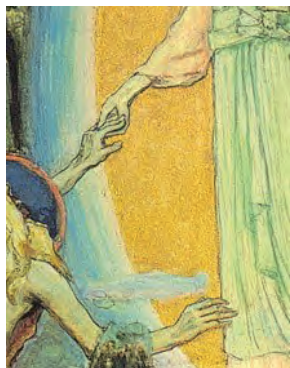
С начала эпохи Возрождения наблюдается тенденция к исчезновению жеста *χειρ ἐπί καρπῳ* из образного языка искусства; на фреске «Сотворение Адама» (1511) Микеланджело обозначает отношения Бога и человека иначе.

Приблизительно с XVII в. этот элемент утрачивается из круга сюжетов, где он являл свое символическое значение. Например, Филипп де Шампань (1602–1674) изображает «Доброго пастыря» еще вполне традиционно, однако опуская этот захват: Христос левой рукой опирается на посох, правой придерживая связанного (!) агнца, лежащего у Него на плечах. Хотя «захват запястья» сохраняет Э. Коро в картине «Орфей и Эвридика», другие западноевропейские художники уже не используют его при воплощении этого древнегреческого сюжета, столь популярного в Новое время. «Захват запястья» утрачивается и в других изображениях на античные сюжеты – например, «Эней спасает отца».

В понимании иконографии Воскресения происходят сложные процессы. В России в течение XVII–XIX вв. распространяется образ «Восстание

от гроба»; параллельно с этим происходит замена названия иконы на «Сошествие во ад». Во второй половине XIX в. можно констатировать перемены и в самом понимании иконы, что в первую очередь отразилось в изменении жеста Христа.

Создается ряд образов, в которых икона переосмысливается в соответствии со своим новым наименованием (и, согласно называнию, все происходит в преисподней). На эскизе А. Иванова (1845) вообще нет касания рук Христа и прародителей – и это единственный подобный образ в русском искусстве.



На эскизе М. Нестерова к мозаике храма Спаса на Крови жест «захват запястья» заменяется на слабое рукопожатие встречи в аду.

Радость надежды на исход в росписи Н. А. Кошелева выражается приветственным целованием: в порыве благодарности Адам наклоняется к руке Христа (1900 г., роспись церкви св. Александра Невского Императорского Палестинского общества в Иерусалиме). На эскизе В. М. Васнецова (1896) Адам также припадает к Христу, но его фигура скорее выражает отчаяние: двумя руками обхватив Его руку, он стоит на коленях, прижавшись виском к Его локтю, что создает не свойственный иконе ракурс, когда Адам не смотрит на Спасителя и, возможно, впервые сам держит Его за запястье.

Исчезновение жеста «захват запястья» из образного языка светского искусства было компенсировано иными средствами выразительности; в иконописи забвение значения этого жеста сделало понимание образа и прочтение его исконного смысла невозможным.

**ЧАСТЬ V. АНАСТАСИС:
К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОКАХ
И ВИЗУАЛЬНЫХ СООТВЕТСТВИЯХ ОБРАЗА**

**1. К вопросу об апокрифическом
«Евангелии Никодима» как литературном
источнике иконы Воскресения**

Название образа налагает печать не только на его истолкование, но и на его предполагаемый генезис. Икона Воскресения вследствие своей ассоциации с образом Сошествия оказалась ассоциирована и со сказанием о Сошествии – частью апокрифического «Евангелия от Никодима». При этом связь иконы и апокрифа никогда не была проверена, так как казалась бесспорной. Как пишет А. Картсонис, «историками искусства это допущение казалось настолько самоочевидным, что даже не обсуждалось и не оспаривалось, а альтернативные предложения не воспринимались всерьез» [Kartsonis, 1986: 10]. К сожалению, Карстонис не изложила свои аргументы против мнения об их гипотетической связи систематически, считая различия иконы и апокрифа столь несомненными, что они не нуждаются в опровержении. Однако она возвращается к этой проблеме на протяжении всей своей книги, высказывая возражения по разным аспектам (см.: [Kartsonis, 1986: 10, 14–16, 30, 65]).

Так, Карстонис считает, что «в течение довольно большого периода образ полностью расходится с текстом как в букве, так и в духе» [Ibidem: 14–15]. Она отмечает, что поздняя версия образа Анастасис имеет гораздо больше общих черт с апокрифом, чем его древние памятники: «Можно предположить, что текст был ассоциирован с образом *post facto*, и от-

дельные элементы, упомянутые в нем, стали использоваться в иконографии для обогащения образа» [Ibidem: 15].

Проанализировав все композиционные составляющие иконы, Картсонис в полностью отрицает их связь с апокрифическими сочинениями: «Сохранившиеся свидетельства не дают возможности соотнести рождение этой иконографии с каким-либо известным литературным текстом, поскольку более чем один текст влиял на суть этого образа, в то время как сам образ опускал подробности корреспондирующих текстов. <...> Пространные повествования, такие как апокриф от Никодима и гомилия на Великую Субботу псевдо-Епифания, которые в настоящее время считаются произведениями VII в., гипотетически могли быть источниками этого образа, *но не являются таковыми*. С другой стороны, полемические богословские тексты (творения святых отцов. – С. И.), которые содержат суть предания Сошествия Христа в преисподнюю, являются естественной средой для создания образа триумфа Христа [Kartsonis, 1986: 229–230] (Выделено нами. – С. И.).

Однако даже в работах, содержащих ссылки на труд Картсонис, это авторитетное мнение остается без внимания¹. Остается актуальным проанализировать два произведения – икону Анастасис и апокриф о Сошествии во ад – на предмет их образного или сюжетного совпадения.

Никодим упомянут в Евангелии от Иоанна и почитается Церковью как праведник: «Между фарисеями был некто, именем Никодим, один из начальников Иудейских. Он пришел к Иисусу ночью и сказал

¹ «Литературным источником для возникновения <...> иконографии могут считаться гимны и представления сошествия во ад в апокрифах. Евангелие от Никодима, *несомненно, было определяющим*» [Loerke. 2003: 32] (Выделено нами. – С. И.).

Ему: Равви! мы знаем, что Ты – учитель, пришедший от Бога; ибо таких чудес, какие Ты творишь, никто не может творить, если не будет с ним Бог» (Ин. 3: 1,2); другой раз он упоминается при описании собрания первосвященников и фарисеев: «Никодим, приходивший к Нему ночью, будучи один из них, говорит им: судит ли закон наш человека, если прежде не выслушают его и не узнают, что он делает?» (Ин. 7: 50,51). Вместе с Иосифом из Аримафеи он участвует в погребении Христа: «Пришел также и Никодим, – приходивший прежде к Иисусу ночью, – и принес состав из смирны и алая, литр около ста» (Ин. 19: 39). Никодим является одним из действующих лиц апокрифа «Акты Пилата»; вместе с первосвященниками Анной и Каиафой он допрашивает Иосифа Аримафейского в сказании о Сошествии во ад – ему и приписывается создание этого апокрифа. Однако Евангелие Никодима – а именно, его наиболее древняя первая часть – в современной науке датируется не ранее V в., поэтому авторство Никодима представляется невозможным (хотя не существует традиция называть это произведение «Евангелие псевдо-Никодима»).

Евангелие от Никодима состоит из двух частей: «Акты Пилата» и «Сказание о Сошествии Иисуса Христа во ад» (в некоторых списках есть также третья часть, «Послание Пилата», в котором от лица Понтия Пилата ведется повествование, как он уверовал). Вторая часть этого произведения уже более века считается литературным источником православной иконы Воскресения Христова.

Впервые Евангелие от Никодима было издано в составе других апокрифов К. де Тишендорфом [Tischendorf. Bd. 1, 2] в середине XIX в. Уже вскоре после его публикации этот текст оказался ассоциирован с иконой Анастасис (трактованной как «Сошествие во ад»): такое предположение высказано в отечественной науке Н. В. Покровским в 1893 г. (см. [Покровский, 2001: 512]), в Европе – Г. Милле

[Millet, 1895: 204]. В настоящее время мнение о влиянии этого апокрифа и связанных с ним текстов на возникновение образа Пасхи общепринято². Более того, оно считается настолько бесспорным, что оказывает влияние на датировку памятников: временная атрибуция возникновения апокрифа считается тем рубежом, ранее которого иконография Анастасис невозможна. Так, Томас Вайгель [Weigel, 1997]

² В русском искусствоведении вслед за Н. В. Покровским этого мнения придерживаются Д. В. Айналов и Е. К. Редин [Айналов, Редин, 1899: 33], затем оно принимается как бесспорное. Оно оказывается общепринятым в советском и русском искусствоведении, однако нет исследования, где оно было бы систематически обосновано, и апокриф от Никодима всегда называется в утвердительной форме. «В древнерусской живописи вплоть до конца XVI века тема “Воскресение Христово” изображается только под видом “Сошествия во ад”. Иконография “Сошествия во ад” сложилась на основе текстов “Псалтири”, “Послания апостола Петра” и главным образом под влиянием апокрифических сочинений – “Евангелия от Никодима” и “Слова Евсевия”» [Антонова, Мнева, 1963: I, 119]. На него ссылается В. Н. Лазарев [Лазарев, 1978: 76] и затем А. Н. Овчинников [Овчинников, 1976: 198, также примеч. 7–15], «согласно тексту Никодимового Евангелия, которое, как известно, послужило основным литературным источником для рассматриваемых изображений» [Шалина: 240]. В качестве единственного это мнение указывается Н. Квливидзе в статье об этом образе в «Православной энциклопедии»: «Литературной основой композиции “Сошествие во ад” являются апокрифические тексты, наиболее полное отражение в иконографии получили “Евангелие Никодима” и “Слово Евсевия о сошествии во ад св. Иоанна Предтечи”. <...> В конце XIV в. иконография Воскресения Иисуса Христа, основанная на апокрифических повествованиях, обогащается мотивами, почерпнутыми из аскетической литературы, количество персонажей увеличивается» [Православная энциклопедия, IX: 420–423]. Через описания апокрифа дается истолкование иконы в книге свящ. В. Синельникова [Синельников, 2001].

при датировке колонн кивория св. Марка не ранее VI в. ориентируется именно на датировку второй части апокрифа; посвящая отдельную главу своего исследования датировке сказания о Сошествии, он изыскивает все возможности, чтобы отодвинуть ее к более позднему времени.

Кроме предположения, что образ Анастасис появился под воздействием апокрифа от Никодима, в конце XIX в. была также высказана гипотеза, что он появился в качестве иллюстрации к этому произведению. Такое предположение связано лишь с тем, что миниатюра, напоминающая Анастасис, обнаружена в рукописи XIV в.³ из Мадридской национальной библиотеки, содержащей иллюстрированный латинский текст апокрифа [Erbach-Fürstenau, 1896]. При существовании древних памятников Анастасис данная гипотеза не может считаться хоть сколько-нибудь обоснованной и принята не была, т. к. исследования образа Анастасис сразу же опровергли ее. Но главное, что миниатюра в этой рукопи-



си не имеет отношения к Анастасис: это образ «Decensus ad inferos»⁴, Сошествие во ад, созданный итальянскими художниками, в стилистике которого можно отметить отдаленное влияние византийской иконографии⁵ (см. ил.).

³ Эта рукопись датировалась XIII в.

⁴ В позднее время образ Descensus ad inferos мог испытывать влияние пасхальных театральных постановок на эту тему (которые были приняты в английской традиции), а также влияние сказания о Сошествии.

⁵ Напомним, что образ Сошествия не связан со сказанием Никодима.

Евангелие от Никодима дошло до нас в составе греческих и латинских рукописей. Их принято разделять на две группы – в зависимости от того, содержат ли они сказание о Сошествии во ад⁶.

Латинский текст «А» первоначально не содержит сказание о Сошествии; он является наиболее древним и найден в палимпсесте V в. из Вены (Австрийская национальная библиотека, Ms. 563). Однако лишь в списках XII в. к этой версии прибавляется сказание о Сошествии во ад; исследователи предполагают, что, возможно, оно было добавлено до X в., но рукописи не сохранились.

Латинский текст «В», содержащий сказание о Сошествии во ад, представлен в рукописях XII–XV вв.

Греческий вариант «А» содержит лишь Акты Пилата – сказание о Сошествии в нем отсутствует. Он дошел до нас в пятнадцати манускриптах, самый древний из которых относится к XII в.

Греческий вариант «В» представлен в тридцати рукописях, самая древняя из которых восходит к XIV в. Несмотря на то, что латинский вариант сказания о Сошествии дошел до нас в более ранних рукописях, греческий текст считается первоначальным, с него затем был сделан перевод на латынь⁷.

При существующей тенденции относить создание этого произведения все к более раннему времени (в русскоязычной литературе высказывается мнение, что апокриф создан в IV в.), архиепископ Иларион (Алфеев) отмечает: «Поскольку в Евангелии Никодима шесть раз встречается термин Θεοτόκος (Богородица), оно не может быть написано ранее

⁶ Такое разделение проводится в исследовании [Ceallaigh O', 1963]. См. также: [Kim, 1973]; [Izydorczyk, 1997].

⁷ Соотношение латинской и греческой редакций проанализировано А. Косташ-Бабсинши [Costache-Babcsinschi, 2006: Tab. 1].

Ефесского Собора 431 г. (III Вселенского)» [Иларион, архиепископ, 2009: 19; там же указана дополнительная литература].

Обратимся к анализу образного ряда сказания о Сошествии в сравнении с иконой.

Евангелие от Никодима строится как рассказ двух братьев, согласно тексту апокрифа, сыновей Симеона Богоприимца (в латинской версии их имена звучат как Карин и Левкий, в греческом варианте они безымянны) [Neutestamentliche Apokryphen. Bd. 1, 1959: 348–349]. Появлению Христа в аду предшествует громовое возгласение стихов псалма 23; Христос, войдя в ад, берет сатану за голову и отдает его ангелам, приказывая заковать ему «руки, ноги, горло и рот». Затем Христос берет за руку Адама и обращается ко всем, кто находится в аду; Христос начертывает изображение креста на лбу Адама и других людей, после чего выводит их из ада в рай, где к ним навстречу выходят архангел Михаил, Енох и пророк Илия.

Приведем краткое содержание апокрифа по греческому варианту [Neutestamentliche Apokryphen. Bd. 1, 1959: 348–353]⁸:

1 (17) Рассказ Иосифа Аримафейского первосвященникам Анне и Каиафе о воскресении Симеона Богоприимца и его двух сыновей; все идут в Аримафею, чтоб увидеть их. Никодим и Гамалиил сопутствуют им.

2 (18) Под присягой в храме воскресшие пишут свою историю. Далее идет пересказ этой истории: как они, умерев, находятся в аду, где внезапно воссиял яркий свет. Авраам с патриархами и пророками исполняются радостью; прор. Исайя произносит свои пророчества.

⁸ Цифрами обозначены главы апокрифа о Сошествии, в скобках – главы этого произведения в составе сводного варианта («В»), где ему предшествуют «Акты Пилата». В этом мы следуем за разделением на части в издании апокрифа, сделанном К. Тишендорфом.

Иоанн Предтеча проповедует. *Ис. 8:23, Ис. 9:1; Ио. 1: 29; Мф. 3: 16⁹.*

3 (19) Адам просит Сифа рассказать о том, как он пытался добыть лекарство от смертельной болезни; Сиф рассказывает о встрече с Ангелом и его пророчестве. Названы «лекарства от смертельной болезни»: «елей и Древо, дающее этот елей».

4 (20) Диалог Сстаны и Аида. *Мф. 26: 38.*

5 (21) Дважды Христос возглашает, чтоб Его впустили, затем разрушает запоры и входит в ад. Аид и сатана ссорятся друг с другом; Аид прогоняет сатану и отдает приказ об обороне. Прор. Исаия и Давид произносят свои пророчества; освобождение мертвых; весь ад осветился светом. *Пс. 23:7.*

6 (22) Иисус берет сатану за голову, приказывает ангелам заковать ему ноги, руки, шею и рот, а затем отдает его Аиду.

7 (23) Речь Аида сатане.

8 (24) Христос берет за руку Адама, затем зовет всех, «кто из-за древа умерли». Христос начертывает знак креста на лбу у Адама и других. Все поднимаются из ада; люди поют. *Авв 3.13 (неточная цитата); Пс. 118: 20.*

9 (25) Христос вводит Адама за руку в рай, передает его и праведных архангелу Михаилу. Встреча освобожденных с Енохом и прор. Илией.

10 (26) Встреча освобожденных с раскаявшимся разбойником, несущим на плече крест.

11 (27) Рассказчики повествуют о том, как после воскрешения их послал архангел Михаил для свидетельства; как они приняли крещение в Иордане и отпраздновали «Пасху воскресения» в Иерусалиме. Написав, отдали свитки первосвященникам, другие – Иосифу и Никодиму – и исчезли. *2 Кор. 13: 13.*

Сравнивая содержание апокрифа и изображение на иконе Анастасис, можно указать лишь на одно несомненное совпадение: Адам встречается Христа. Но в апокрифе Адам без Евы, а в греческих

⁹ Курсивом выделены цитаты из Писания, если они встречаются в данной главе.

версиях Ева вообще не упоминается. На иконе же прародители всегда изображаются вместе и Адам не появляется без Евы¹⁰. Христос берет Адама за руку – это описывается дважды. Правда, первый раз речь идет о встрече в аду, и сама встреча не является исцелительной и всеобъемлющей: Христу придется совершить некоторые ритуальные действия, чтобы вывести праведников из преисподней; лишь после начертания креста они выходят из ада. Второй раз Христос берет Адама за руку, когда вводит его в рай, – но не оставляет его с Собой, а передает архангелу Михаилу.

Образы апокрифа и иконы совершенно различны. На древней иконографии не встречается образов ни Симеона Богоприимца, ни его сыновей, нет Авраама, пророка Аввакума, Исаяи, нет Еноха и Илии, нет Благоразумного разбойника¹¹. Из всех действующих лиц (кроме Христа и Адама) есть только два мнимых совпадения. Это образ царя Давида. Но, во-первых, его нет на ранних памятниках Анастасис. Во-вторых, Давид в апокрифе представлен в своей пророческой ипостаси, в то время как на иконе он изображается только как царь. В-третьих, Давид никогда не появляется на иконе один, и то, что цари Давид и Соломон представлены всегда вместе, предельно важно (см. выше); семантика их изображения вместе, в собеседовании, исключает их появление на иконе отдельно друг от друга.

Другое мнимое совпадение образов – появление Аида (персонификации ада) и сатаны. В апокрифе

¹⁰ Кроме курьезного случая поновленной иконы из собрания банка Интеза, где поверх образа Евы был написан образ Моисея (см. выше). Принципиально, что изначально образ Евы был написан и на этой иконе.

¹¹ Его образ появится лишь на иконе «Сошествие во ад – Восстание от гроба», т. е. в совершенно другой иконографии и не ранее XVII в.

это комические персонажи; они ведут между собой длинные беседы, спорят, бранятся, пытаются обороняться; диалоги их растянуты, будто для того чтобы больше рассмешить публику. На иконе Анастасис (в том случае, если он изображен) демон под ногами Христа лишен дееспособности, связан и повержен.

Поэтому, сравнивая образы апокрифа и иконы, можно сделать следующие выводы:

цитаты из Писания, ключевые для апокрифа, не отражены ни в образности иконы, ни в ее надписях; аналогий «начертанию креста», о котором говорится в апокрифе, на иконе нет;

важный образ в апокрифе – древо жизни: по просьбе Адама, его ищет Сиф; о нем пророчествует Сифу ангел; наконец, о нем говорится в описании схождения Христа во ад. В Анастасис этот образ не отражен;

в апокрифе большое место занимает описание борьбы ангелов с сатаной, но этот мотив отсутствует в ранних памятниках иконографии; ангелы, связывающие демона, появляются лишь в поздневизантийский период;

в греческой версии ни разу не упомянута Ева, постоянно вместе с Адамом присутствующая на иконах;

Соломон не упомянут ни в одной из трех сохранившихся редакций апокрифа, однако его образ – один из главных на иконе Анастасис;

наоборот, постоянные действующие лица повествования Никодима – Исаия и Сиф – отсутствуют на изображении;

образ Иоанна Предтечи, столь важный в сюжете Никодима, отсутствует на ранних иконах Анастасис;

святой Давид, появляющийся в апокрифе, на иконе изображается только со своим сыном, царем Соломоном;

святой Давид в апокрифе присутствует как пророк, на иконе он выступает в царской, а не пророческой ипостаси;

образ Авраама отсутствует на иконе;

безымянные пророки и праведники отсутствуют в ранних вариантах Анастасис;

образ архангела Михаила отсутствует на иконе;

согласно Евангелию от Никодима, Христос входит во ад, держа в руках крест, что не характерно для наиболее ранней иконографии Анастасис; в более древних вариантах иконы в руках Христа свиток;

по греческой версии, Христос отдает сатану ангелам, чтобы они заковали его, а затем передает Аиду для соблюдения до Судного дня; о поспирании его не говорится ни разу. В латинской версии Христос пронзает владыку преисподней, но не попирает его;

Аид выступает в роли палача; на иконе такого образа нет;

в апокрифе Аид остается неразрушенным. На иконе показано полное разрушение ада;

согласно тексту, связывают сатану. В ранней иконографии образа не уточняется, что за связанная фигура лежит под ногами Христа; в IX в. на образах появляется надпись «Гадес» (ад), противоречащая тексту апокрифа;

элементы, важные у Никодима, – разломанные врата, сломанные ключи, запоры и разорванные цепи – не появляются в ранних образах; они используются как обозначение ада только после периода иконоборчества;

в апокрифе описан свет в аду: «весь ад осветился светом» при появлении Христа. На иконе ад обозначает темная расселина под ногами Христа.

Подытоживая сказанное, можно подтвердить, что из всех персонажей апокрифа совпадают с образами Анастасис только два действующих лица,

причем взятых вне связи с сюжетом и вне соотнесения с тем, что с ними происходит, – образы Христа и Адама. Несомненно, этого совершенно недостаточно для того, чтобы считать данное произведение источником возникновения иконографии.

Можно предположить влияние самого образа Анастасис на апокриф (например, упоминание, что Христос взял Адама за руку). Существующие различия не позволяют говорить о создании иконы под влиянием этого произведения.

Необходимо отметить и сам характер литературного повествования. Например, описание появления Христа в аду. Спасителю приходится повторить требование открыть врата ада, дважды; Он стоит, ожидая, а тем временем ад и сатана обсуждают оборону и ругаются между собой, хотя пророки Давид и Исаия цитируют свои пророчества, стараясь остановить их бессмысленную ссору, увещевая послушаться. Лишь после второго возглашения (требования пустить Его), когда врата все же не были отперты изнутри, Христос открывает их сам. Этот отрывок вполне подходит для средневековой театральной постановки, где ад и сатана выставлены комическими персонажами и делается все, чтобы развлечь публику их перепалкой.

Видимо, в постановке эта часть имела успех, так как можно наблюдать увеличение ее размера в более поздних списках. В позднем варианте латинской версии «А» Христос возглашает три раза, и лишь тогда может войти; в латинской версии «В» появление Христа около врат ада описано в главе 18, и лишь в главе 24 запоры сломаны. В шести главах ведется повествование о том, что в это время происходит в аду – люди просят сатану, чтобы он открыл – подразумевается, что все это время Спаситель стоит в ожидании перед вратами. Есть ли здесь совпадения с образом Анастасис, где нет не только переговоров, но и борьба закончена, где есть лишь триумф и торжество?

Хотя Христос выступает в сказании о Сошествии освободителем, Его появление в преисподней дает возможность людям лишь выйти из ада и наконец попасть в рай, в котором они готовы остаться и на попечении ангелов – в апокрифе Христу отводится роль проводника к лучшей жизни; о спасении как богообщении и теофании, отраженных в иконе Пасхи здесь речи нет.

Апокрифы, хотя и повествуют о предметах, содержащихся в Священном Писании, не признаются Церковью за боговдохновенные. Довольно странно предполагать, что образ главного праздника Церкви – Пасхи, Воскресения Христова, – основывается на том литературном произведении, которое эта же Церковь не считает каноническим, т. е. отвергает, не признает священным.

Представление о сходстве между апокрифом и иконой можно объяснить исключительно мнимым тождеством названий, но никак не сюжетом или хотя бы составом участников: в них нет ни сюжетного, ни образного совпадения, которое позволило бы говорить о влиянии сказания о Сошествии на возникновение иконы Воскресения. Это совершенно различные произведения, контрастирующие между собой в том числе по стилистике и эмоциональному настроению. Все вышесказанное позволяет исключить данное произведение из предполагаемых литературных источников образа Воскресения.

2. Ерминия Дионисия Фурноаграфиота: К проблеме переименования иконы Воскресения

Ерминия¹² Дионисия Фурноаграфиота¹³, созданная в начале XVIII в., сыграла особую роль в понимании и именовании образа Анастасис. Этот памятник был обнаружен в середине XIX в. и вскоре был введен в научный оборот в Европе, а затем и в России – как раз незадолго до того, как появились исследования, связанные с образом Анастасис. Искусствоведы, считающие этот образ изображением события Сошествия во ад, ссылаются в том числе и на это произведение. Ерминию упоминает А. Картсонис, в целом принимая трактовку образа, но не соглашаясь с названием, под которым он упоминается здесь, – «Сошествие во ад» [Kartsonis, 1986]. В православии это сочинение оказалось тем авторитетным мнением, из-за которого икону стали считать вообще не связанной с Пасхой – именно на «Ерминию» ссылается в таком обосновании св. Никодим Святогорец (см.: [Успенский, 2008: 301]).

В научный оборот Ерминию ввел французский археолог Адольф Наполеон Дидрон, обнаруживший

¹² Полное название в первом издании перевода на русский язык: «Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701–1733 гг.».

¹³ Дионисий Фурноаграфиот (1670 – после 1744) – афонский иеромонах, иконописец. Известен как Фурноаграфиот, т. е. художник из Фурны, поскольку он родился в этом городе. В 1686 г. удалился на Афон. В сане иеромонаха жил и работал в скиту Милетия в Карее до 1734 г., имел учеников-иконописцев. По возвращении в Фурну в 1740–1741 гг. организовал иконописную школу под покровительством Константинопольской Патриархии [Православная энциклопедия, XV].

рукопись в 1839 г. в монастыре на Афоне. Открытие было провозглашено сенсационным, чему способствовало, в частности, поздравительное письмо Виктора Гюго. Первая французская публикация появилась в 1845 г.; в 1865 г. опубликован немецкий перевод. Перевод на русский язык выполнил в 1868 г. епископ Порфирий (Успенский) [Ерминия, 1868]. В 1909 г. в Санкт-Петербурге А. Пападопуло-Керамевс опубликовал Ерминию на языке оригинала [ΕΡΜΗΝΕΙΑ, 1909].

Ряд переводов и современных изданий Ерминии позволяет сделать вывод, что и по сей день это сочинение воспринимается не только как всеобъемлющий справочник православной иконописи, но и как ключ к ее пониманию, истолковывающий и разъясняющий особенности непонятных на первый взгляд образов. Английский перевод, впервые увидевший свет в 1976 г. [The Painter's Manual, 1974], за двадцать лет переиздавался четыре раза – в 1978, 1981, 1989 и 1996 гг. Однако нужно отметить, что до настоящего времени ни Ерминия, ни произведения, связанные с нею, последовательно не исследовались. Рассмотрим данное сочинение главным образом в отношении интересующего нас сюжета – иконографии Воскресения.

Ерминия (греч. ἑρμηνεία – разъяснение, истолкование) – особый род руководства по иконописи. Кроме собственно истолкования и богословия иконы, большая часть этого руководства посвящена техническим моментам и представляет собой справочник по иконографии и технологии живописи. Как отмечает А. П. Голубцов в «Чтениях по церковной археологии и литургике», подобные руководства – явление сравнительно позднее, не свойственное раннему христианству, и довольно редкое, несмотря на тенденцию в церковных кругах ссылаться на их мнимую древность [Голубцов, 1917: 250–262].

На Трулльском соборе (691 г.) церковь впервые проявила официальный интерес к защите и регу-

лированию религиозной живописи, что отразилось в 73, 82 и 100-м канонах этого собора. Канон 100 запретил использование испорченных образов, отмечая важность их и разделяя на приемлемые или неприемлемые. Канон 73 запрещал изображение креста на полу, где на него могут наступить. Канон 82 предписывал изображать Христа исторически, только как человека, в память о «Его воплощении, Его страданиях и Его победе над смертью и искуплением»; запрещал аллегорические изображения Христа в виде агнца. Эти постановления связаны с чистотой догматов и почитания, но не с собственно художественными особенностями изображений.

Самый ранний образец греческого подлинника сохранился в отрывке «из древностей церковной истории Ульпия Римлянина о наружном виде богоносных отцов» [Там же: 256].

Еще один из памятников этого ряда – минологий Василия II. Относительно подобных опытов сделано заключение, что они «не составляют руководства в иконописании, в строгом смысле слова: значительный объем и в то же время относительная неполнота содержания не позволяют лицевому минологии императора Василия встать в ряду иконописных подлинников» [Там же: 257].

Памятник иного рода, содержащий пояснения, связанные с технологией, – типикон епископа Нектария (до 1584 г.) [Православная энциклопедия XVIII: 629–631]. Это небольшое по объему произведение (28 параграфов) целиком посвящено технологии живописи (настенной, иконописи; живописи на стекле и ткани), составлению красок и золочению (без какого-либо описания или даже перечисления сюжетов).

Непосредственно «Ерминии Дионисия Фурноаграфиота» предшествуют только два памятника:

«Ерминия из 1-й Иерусалимской рукописи» и «Ерминия священника Даниила из 2-й Иерусалимской рукописи».

«Ерминия из 1-й Иерусалимской рукописи» – сочинение XVI в. (после 1566 г.), дошедшее до нас в списке XVII в.¹⁴ Оно состоит из трех парентем (частей); в первой части автор ссылается на технологии Мануила Панселина и Феофана Критского, приводит рецепты отделки нимбов и ассиста, совпадающие с техникой мастеров Западной Европы; один раздел посвящен западноевропейской живописи на холсте. Вторая часть посвящена технологии настенной живописи; в третьей части описывается система росписи храма. Воскресение не упоминается в числе описанных сюжетов [Ерминия, 1867].

«Ерминия священника Даниила из 2-й Иерусалимской рукописи» (1674) в дополнение к предыдущей посвящена иконографии праздников и святых. Полное ее название – «Книга о живописном искусстве, указывающая господские и богородичные праздники, имена пророков и их прорицания, возраст, лица и волосы апостолов и другое необходимое и полезное для живописцев» [Книга о живописном искусстве, 1868]. Иконография самих праздников здесь также еще не описывается, а приводятся лишь цитаты из Ветхого и Нового Завета, относящиеся к ним. К Воскресению отнесены следующие изречения:

Осия: Где твое, смерти, жало; где твоя, аде, победа? (13: 14)

Аввакум: На стражи моей стану, и взыду на камень, и посмотрю, и узнаю, яко идый придет и не уедит (2, 1.3).

Давид: Да воскресет Бог, и расточатся врази Его (Пс. 67: 1).

¹⁴ Переведено на русский язык и издано в 1862 г. в Трудах Киевской духовной академии епископом Порфирием (Успенским); в 1867 г. опубликован отдельный оттиск.

Давид: Сей день, его же сотвори Господь: возрадуемся и возвеселимся в онь» [Там же: 8].

Затем перечисляются евангельские сюжеты (в том числе притчи) и указывается, где должны изображаться определенные святые и пророки; в последней части описывается внешность святых. Праздники – и собственно Воскресение – больше не упоминаются ни разу.

Таким образом, можно констатировать, что «Ерминия» Дионисия – фактически один из первых опытов в своем роде. При этом она охватывает довольно значительный объем материала. Здесь впервые объединены иконографические и технические наставления, ранее бытовавшие в отдельных произведениях. После небольшого предисловия¹⁵ в первой части – «О приготовлении и употреблении материалов церковной живописи» – излагаются технические советы [Ерминия, 1868: 1–40]. Вторая часть посвящена Ветхому Завету (рассмотрено 134 сюжета; две главы представляют собой список пророчеств, «кои пишутся на изображении господских» и богородичных праздников) [Там же: 43–88]. Третья часть связана с Новым Заветом и содержит описание 110 сюжетов, 40 притч, аллегорий и образов, относящихся к литургии, Апокалипсису, Страшному суду (35 сюжетов связаны с Богородицей, 29 – со святыми, 78 – с изображением чудес). Затем дается объяснение, как пишутся мученики по месяцам года, и описываются аллегорические сюжеты (XXV – «Смерть монаха, ядущего тайно, с. 217) [Там же: 91–219]. В целом прокомментировано около 500 иконописных сюжетов.

Четвертая часть посвящена тому, как должны расписываться храмы в зависимости от их архитек-

¹⁵ «Предварительные наставления всякому, кто желает учиться живописи» [Ерминия, 1868: V].

туры. Заключительная часть содержит раздел «Откуда заимствовали мы иконы и поклонение им», главы с рекомендациями по изображению Христа и Богородицы, с надписаниями икон и цитатами из Евангелия, которые дополнительно могут быть написаны на иконах. Материал привлечен довольно большой и разнообразный, и есть установка представить максимально полный перечень всех существовавших на то время композиций включая аллегорические и символические.

В трактовке сюжетов можно отметить использование образов, связанных с античностью с ее мифологическими представлениями (например в картинах аллегорического содержания «Жизнь истинного монаха», «Изображение возрастов человеческой жизни», на которых изображается Амур; ангелы представлены как античные гении). Проявляется влияние античности и на языковом уровне: «ад называется классическим именем тартара». «В изображении притчи о зерне горчичном автор прибегает к чрезвычайно неудачному приему иллюстрации, изображая дерево из рта Спасителя выросшее, на ветвях которого сидят вместо птиц апостолы, на которых обращены взоры народа. Ввиду этих наивных иллюстраций не знаешь, чему отдать предпочтение – этим ли нескладным опытам или простому сознанию художественного бессилия в виде простого свитка со словами притчи без всяких аксессуаров» [Голубцов, 1917].

В «Притче о лицемере» предлагается нарисовать «человека, имеющего у глаза сучок; напротив него стоит фарисей, имеющий у глаза бревно, и говорит ему: брате остави, да изъиму сучец из очесе твоего» [Ерминия, 1868: 130]. Ряд подобных примеров можно продолжить, причем это касается именно евангельских притч, а не новых учительных сюжетов: «Признаюсь, что я по своему переделал изображение сей притчи <«О добрых и худых деревьях», к словам «по плодам их узнаете их». – С. И.>, потому что оно

в подлиннике – нелепо» [Ерминия, 1868: 131, примеч. 1], – пишет епископ Порфирий, переводчик рукописи на русский (выделено нами. – С. И.). По заключению А. П. Голубцова, Ерминия представляет нам «греческую живопись в позднейший период ее развития и во многом уклоняется не только от образцов древнехристианской живописи в катакомбах, на саркофагах и мозаиках, но даже отличается и от позднейших миниатюр. Составитель *часто отправляется не от готовых образцов древней живописи, но стоит на почве исторического рассказа*, дополняя его по местам апокрифическими деталями и вообще старается представить более или менее подробную картину и обстоятельства известного события» [Голубцов, 1917: 258] (выделено нами. – С. И.). Как отмечает И. Бенчев, для Дионисия Фурноаграфiota характерна «ориентация на поствизантийское искусство» [Православная энциклопедия XVIII: 629–631].

Представляется неправомерным использование Ерминии в качестве справочника сюжетов православного искусства, тем более древней византийской иконописи. Созданная в период турецкого владычества, Ерминия отражает состояние христианского искусства в данный момент времени и различные явления упадка после уничтожения Византийской империи, что можно видеть, например, в описании стиля и состава изображений, – а также разнородные влияния различных культур, в том числе западной.

В русле нашего исследования важно, что образ Воскресения не находится в центре внимания автора. Дионисий Фурноаграфiota упоминает его в числе почти полутысячи рассмотренных образов, и объем сведений о нем не превышает средний объем сведений о любом другом образе. Пасха и относящаяся к ней икона никак не выделена – она упомянута в чередѣ других образов; описание иконы, связанной с ней, не превосходит по объѣму какое-либо другое.

Во второй части Ерминии приведены надписания на иконах – «пророчества, кои пишутся на изображениях Господских праздников, чудес и страданий Господа». Для интересующих нас образов указаны следующие надписания: «О сошествии во ад: Ад доле огорчися, срет Тя. Исаии гл. 14, ст. 9. В день третий воскреснем. Осии гл. 6, ст. 3» [Ерминия 1868: II-133]. О воскресении: «Да воскреснет Бог и расточатся врази Его. Псал. 67, 1. Потерпи Мене, глаголет Господь, в день воскресения моего во свидетельство. Софонии гл. 3, ст. 8» [Ерминия 1868: II-134]. Ни одно из этих надписаний (они, видимо, относятся к свиткам в руках пророков) не является обязательным для иконы Анастасис. Но самое важное, нет упоминания собственно надписания «Ἀνάστασις» на образе Сошествия.

Описание Сошествия и Воскресения в Ерминии

Приведем описание интересующих нас событий в Ерминии:

97¹⁶. Сошествие во ад – «Ἦ εἰς τὸν Ἀδὴν καθόδος τοῦ Κυρίου» [ΕΡΜΗΝΕΙΑ, 1909: 110].

Под скалами видна мрачная пещера. Тут ангелы в светлых ризах связывают цепями вельзевула – князя тьмы, и гонят бесов копьями; а люди, нагие, связанные цепями, смотрят вверх. На дне ада видны разломанные замки и поверженные ворота его. Христос, стоя на них, держит правою рукою Адама, а левою Еву; одесную Его стоят Предтеча, Давид, другие праведные цари, в венцах и коронах, а ошуюю пророки, Иона, Исаия, Иеремия, праведный Авель и многие другие, все в венцах. Вокруг Христа сияет великий свет и стоят ангелы.

98. Воскресение Христово.

В погребальном вертепе два светозарных ангела в белых ризах сидят на краях того камня, который привален был ко гробу. А Христос является над самым вертепом в великом свете, благословляя правою рукою, а в левой

¹⁶ Параграфы 98 и 99 в греческом тексте.

держа знамя с золотым крестом. Стражи вертепа одни бегут, другие лежат на земле, как мертвые. Вдали видны мироносицы с алавастрами мира [Ерминия, 1868: 114–115].

Характерно, что в Ерминии, изданной на греческом языке А. Пападопуло-Керамевсом, параграфы 97 и 98 разделены на отдельные главы – тот образ, который здесь назван Сошествием, завершает одну часть, а «Воскресение» начинает другую. Такое деление не соблюдено в русском переводе. Но в греческом тексте «Н εἰς τὸν Ἀδὴν καθόδος τοῦ Κυρίου» (Сошествие во ад Господа) стоит до новой главы «ΤΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΝ» (После Воскресения). Новую главу открывает западноевропейский образ «Восстание от Гроба»¹⁷. То есть описывается некий образ, относящийся к событиям, связанным со Смертью, – что противоречит церковной традиции понимания Анастасис.

В качестве иконы Воскресения называется западноевропейский образ, совмещающий в своей композиции «Явление Христа над Гробом» и сюжет «Жены мироносицы». Отметим такие изобразительные детали, как знамя (орифламма) в руках Христа; прямую перспективу – мироносицы видны вдали, что тоже не характерно для византийской иконописи и является характеристикой довольно поздних, написанных под влиянием европейской живописи, образов.

¹⁷ Возможно, если бы это деление в русском тексте 1868 г. было соблюдено, оно привлекло бы внимание к данной проблеме. Однако остается неизвестным, произведено ли это деление в тексте самим Дионисием или же оно относится к редакторской правке при публикации в 1909 г. В западном искусствоведении в XX в. такое разделение привело к кардинальным выводам о том, что Христос на иконе Пасхи (если все же видеть здесь ее) изображается в момент смерти, до Своего Воскресения.

Что касается иконографии, названной «Сошествие во ад», нет никаких безоговорочных данных, чтобы увидеть в ней описание образа Анастасис. К этому побуждает лишь одно обстоятельство – отсутствие самого византийского образа Воскресения, вместо которого предлагается изображать «Восстание от гроба». В описании «Сошествия во ад» Дионисий перечисляет черты, характерные прежде всего для западноевропейского образа *Descensus*.

Особенности образа Descensus ad inferos:

изображение нагих людей характерно только для образа Сошествия;

изображение людей, связанных цепями, не свойственно иконографии Анастасис: нельзя назвать ни одного примера для иконы Анастасис, но при том, это довольно обычная деталь образа Сошествия;

как и на образе *Descensus*, Христос находится в глубине ада (поскольку в описании сказано, что Он стоит на воротах, которые видны «на дне»);

изображение ангелов вокруг Христа и рядом с Ним также характерно именно для западноевропейских образов *Descensus ad inferos*, где они изображаются как соратники Христа в битве с адом (например, у Тинторетто). На иконе Анастасис ангелы появляются в более позднее время, и находятся они или вверху композиции, над мандорлой, где держат победный крест, или внизу, связывая вельзевула в адской пещере под ногами Христа. Рядом с Христом на иконе Анастасис – Адам и Ева, цари Давид и Соломон;

отсутствие надписи «Ανάστασις», которая всегда есть на византийском образе Воскресения.

Особенности, общие для образа Descensus ad inferos и православного образа Анастасис в его поздней иконографии:

упоминание «других праведных царей» кроме Давида, а также то, что изображены «пророки, Иона,

Исаия, Иеремия, праведный Авель и многие другие», – может быть связано с поздней иконографией Анастасис, однако отметим, что вместе с Давидом не назван его сын Соломон;

нимбы на иконе Анастасис – «все в венцах» – у всех участников события появляются довольно поздно. На ранних иконах нимбы лишь у Давида и Соломона; крестчатый нимб у Христа; но, например, праведный Авель и избранные святые изображаются без нимба еще на фреске монастыря Хора (XIV в.);

указание, что Христос «держит правою рукою Адама, а левою Еву» может быть связано с иконами, написанными после XIV в. Напомним, что данный иконографический тип (четвертый по классификации А. Картсонис) появился довольно поздно; нужно отметить его сравнительно небольшую распространенность. Поэтому здесь с равной вероятностью можно предположить влияние образа *Descensus*, где зачастую Христос протягивает обе руки прародителям.

Анализируя описание, данное Дионисием Фурнографиотом, и сравнивая его с образом Воскресения, мы видим, что рассматривается не икона Анастасис, а некий образ, представляющий собой смешение двух разных иконографий, причем иконография западноевропейского образа *Descensus ad inferos* может быть названа как основная. Те характеристики, которые могут быть связаны с образом Анастасис, не свойственны для его древней иконографии и привнесены в довольно позднее время.

Представляется важным, что это описание дано именно Дионисием: оно отсутствует в более ранних рукописях. Описывается некий иконографический тип, свойственный греческому искусству XVIII в., в период турецкой оккупации, которая длилась уже более трех веков. Нет никаких безоговорочных дан-

ных, свидетельствующих о том, что этот образ можно считать связанным с Анастасис.

Описания образа Сошествие во ад и Воскресения (как Восстания от гроба), данные Дионисием Фурноаграфиотом, отражают позднее состояние греческой живописи. Они довольно далеки от древней иконографии и не соответствуют византийской иконографии. Едва ли эти описания действительно повлияли на понимание или переименование образа Анастасис, однако они могли закрепить такое переименование *post factum*, когда в XX в. в поисках решения к ним стали апеллировать.

3. Миниатюры «Победа Царя» и «Воскрешение мертвых» Пасхальных «Свитков ликования»

Для исследования соотношения образа Воскресения (Анастасис) и Сошествия во ад (*Descensus ad inferos*) в дополнение общей картины рассмотрим изображения, связанные с локальной итальянской традицией. Это *Regis Victoria* (Победа Царя) и *Resurrectio Mortuorum* (Воскрешение мертвых) – миниатюрами свитков *Exultet* – Пасхальных «Свитков ликования».

Пасхальные «Свитки ликования» – *Exsultet* (или, в современной итальянской орфографии, *Exultet*) – рукописи, предназначенные для торжественной пасхальной службы. Созданы они в южной и центральной Италии в X–XIII вв., в монастыре Монте-кассино и в других бенедиктинских аббатствах южной Италии, где преобладающее значение имела византийская школа, отодвигавшая на второй план местную традицию. Предназначались они для определенного чина латинской пасхальной литургии беневентанского обряда, который в XIII в. был вытеснен римским обрядом, и традиция этих свитков прекратилась. Свитки названы так по первым словам гимна «*Exsultet jam angelica turba caelorum*»

(«Да ликуют ангельские сонмы на небесах»)¹⁸, записанного на них, исполнявшегося в течение праздничного ночного богослужения, на литургии причине освящения пасхальной свечи – *Пасхала*.

Особенностью этих свитков является различная ориентация текста и миниатюр, предназначенных для показа верующим в процессе чтения. Диакон, совершавший песнопение, стоял на амвоне и по мере исполнения разворачивал рукопись, опуская прочитанную часть за аналой перед собою, чтобы ее могли видеть верующие. Иллюстрации по отношению к тексту находятся в перевернутом положении, так что стоящие в храме могут рассматривать их. На миниатюрах, фиксирующих обряд такого пасхального чтения, иногда изображен прислужник около аналая, внизу, держащий конец свитка и направляющий его, чтобы можно было лучше разглядеть иллюстрации.

Миниатюры в соответствии с течением церемонии представляют различные сцены из Писания – в целом их может быть до семнадцати. Кульминационный момент текста – повествование о победе над адом и о Воскресении. Повествование об этих событиях иллюстрируют два образа – *Regis Victoria* (Победа Царя) и *Resurrectio Mortuorum* (Воскрешение мертвых).

В свитке из Беневенто (991–987 гг. Библиотека Ватикана, Vat. Lat. 9820) [Avery: 31] миниатюра «*Regis Victoria*» представляет Христа в сиянии славы, Он идет в сторону ада; адские врата разрушены и видны два демона, сидящих в языках пламени; люди не изображены. Христос решительно протягивает правую руку вперед, будто повелевая что-то; длинным копьём в левой руке Он пронзает одному

¹⁸ «Да ликуют сонмы ангелов на небе, да ликуют силы небесные, и да возвестят трубы спасения победу столь славного Царя!»

из демонов горло. За Христом, по сторонам, два ангела. На миниатюре *Resurrectio Mortuorum* Христос изображен в правой части, Он держит за руку Адама; рядом с Адамом – Ева; движение совершается в противоположную сторону, чем в предыдущей сцене, – вправо; тем самым художник акцентирует, что здесь показано продолжение истории. Прародители обнажены и окружены языками пламени; за ними видны человеческие фигуры в погребальных пеленах, стоящие в гробах. Внизу лежит створка пологанных врат. На плече Христа – крест.

Свиток Exultet из Манчестерской университетской библиотеки (John Rylands University Library of Manchester) датируется 1000 г. [Avery: 21]. В первой миниатюре в сцене победы над адом в центре композиции представлен Христос, перешагивающий через лежащего сатану (движение справа налево), обнаженного и закованного в цепи. В левой руке Спасителя свиток, в правой – копьё, увенчанное крестом, которое Он вонзает в голову сатане. По сторонам от Христа – башни, соединенные сводом с зубцами; в воротах каждой из них показываются люди, ожидающие избавления. На следующей миниатюре представлено воскресение мертвых (*Resurrectio Mortuorum*). Христос несет крест и наклоняется к Адаму, держа его за запястье. Под ногами Христа поверженные адские врата и сатана. Около Адама – Ева, рядом с которой поднимаются другие освобождаемые из ада. На заднем плане крепость с пятью круглыми башнями, охваченная пламенем, откуда высовываются какие-то существа. В левой части миниатюры идут три ряда праведников в одеждах.

Миниатюра «Воскрешение мертвых» на свитке из Музея диоцеза, Бари (XI в.) изображает Христа, попирающего демона, прародители поднимаются из каменных уступов. По обеим сторонам – олицетворения солнца и луны; на полях в медальонах – образы пророков Давида и Захарии.

В свитке из Монтекассино (ок. 1075–1080 гг., Британская библиотека, Add MS 30337) лишь одна миниатюра, связанная с интересующими нас сюжетами; она изображает Христа, входящего в пылающую пещеру, где его ожидают люди; несколько праведников уже находятся за спиной у Христа, слева. Эта миниатюра соотносится с изображением Исхода из Египта – «Переходом через Красное море», расположенной на той же части свитка.

На свитке *Exultet I* из Музея диоцеза Гаэты (XI в.) [Avery: 144] представлены не две, а три миниатюры, связанные с данной темой: Разрушение ада, Победа над адом, Воскресение мертвых. Христос, изображенный здесь безбородым, входит в ад; в левой руке у Него свиток, правой он берет снятую с петель створку врат. В следующей сцене Христос в центре крепости; Он держит сатану за спину и попирает его голову. Ноги и руки сатаны закованы в цепи. На третьей иллюстрации Христос выходит из адской крепости, выводя Адама, Еву, а с ними и других. Христос оборачивается к группе людей, следующих за Ним, и благословляет их. Несколько человек находятся в нижнем отделе крепости, они протягивают Ему руки. Справа к Христу идут три епископа в полном служебном облачении.

Иллюстрации *Пасхального свитка II* из Музея диоцеза Гаэты (XI в.) [Avery: 17] близки рассмотренным миниатюрам, но более лаконичны.

Как и в свитке II, в свитке III из Музея диоцеза Гаэты (начало XII в.) [Cavallo, 1994: 363], две миниатюры: поражение ада и освобождение ветхозаветных пророков. В сцене победы над адом Христос в мандорле.

Датированный началом XII в. свиток из Беневенто: в первой части миниатюры Спаситель, сопровождаемый двумя ангелами, вонзает копьё в сидящего в аду закованного в ножные кандалы демона в левой части мандорлы нет. В сцене освобождения

Христос стоит в преисподней, правой Он держит Адама за запястье, на плече у Него крест. Слева пламя, из него вслед за Адамом поднимается Ева.

Так же представлены две сцены в *свитке из Салерно* середины XIII в. [Cavallo, 1994: 393]. В «Regis Victoria» Христос в мандорле, рядом с Ним два ангела; левой рукой Он вонзает копье в горло демону; позади виднеется другой демон. В следующей сцене Спаситель в мандорле выходит из ада, наполненного пучками пламени, и ведет прародителей за Собой.



Миниатюры Пасхальных свитков ликования – самые ранние изображения в истории христианского искусства, непосредственно связанные с воплощением победы над адом. Первая миниатюра посвящена теме борьбы, вторая показывает следующее деяние Христа в аду – спасение людей; во второй миниатюре, «Воскрешение мертвых», несомненно присутствует влияние византийского образа Анастасис (см. ил.).

Схема композиции Regis Victoria довольно далека от Descensus ad inferos, которое вскоре появится в искусстве Западной Европы. Отождествлять эти миниатюры с «Descensus ad inferos» – значит руководствоваться лишь отдаленным схематическим сходством, не вникая ни в особенности композиции и образности, ни в текст, к которому относятся эти иллюстрации. Текст Пасхальных свитков нигде не упоминает Сошествие во ад; в нем трижды говорится о том, что Христос вышел из ада победителем; исшествие из ада сравнивается с ис-

ходом из Египта и освобождением от мирских пороков и тьмы греховной. Ад в «Победе царя» – без людей, это абстрактный образ зла: он представлен как геенна огненная, языки пламени – его постоянный атрибут; нет ни одного примера, где ад представлен в виде чудовищной пасти. Христос на этих миниатюрах всегда с правой стороны (и направляется в сторону ада, влево). В изображениях «*Descensus*» противоположная композиция, справа – адская пасть. В миниатюрах пасхальных свитков движение совершается по диагонали сверху вниз: Христос наносит удар сатане, композиционно находясь выше. В изображениях «*Descensus*» движение происходит по горизонтали. Христос, направляясь в сторону ада, держит в руках не крест, а длинное копье; на копье никогда нет орифламмы. В образах «*Descensus ad inferos*» победа еще не произошла, Спаситель только отправляется на битву – в образах «*Regis Victoria*» бой уже закончен, показан последний сокрушительный удар. Ни текст, к которому относится миниатюра, ни ее название, ни иконографические особенности не дают основания связывать эти два образа между собой.

Если же говорить о генезисе, то миниатюры «*Regis Victoria*» появились до разделения Церкви, на столетие раньше, чем *Descensus ad inferos*. Принадлежат исключительно локальной традиции итальянского искусства, они не оказывали влияния на процессы, происходившие в каролингской империи. В свою очередь, и название «Сошествие во ад» – *Descensus ad inferos* – догмат, отраженный в Апостольском Символе веры, – не называется в тексте свитков и не появляется в подписи к миниатюрам.

Как уже говорилось, в миниатюре «Воскрешение мертвых» общая композиция довольно близка к Анастасис, хотя не идентична ему. Схожесть отражена в изображении Адама и Евы, на некоторых миниатюрах Иоанна Предтечи, царей Давида и Соломо-

на; в таких иконографических деталях, как разбитые врата, петли, ключи и замки, а также лежащая внизу антропоморфная фигура ада. Однако композиция Анастасис дана в несколько упрощенном виде. Вертикальная ось, с ее антитезой верх / низ, заменяется на диагональную, по которой совершается восходящее движение Христа. В руках Христа всегда крест (в Анастасис может быть свиток). Чаще всего в аду, откуда выходят праведники, пламя; изображен момент спасения людей из него. Отметим, что пламя никогда не изображается на образе Анастасис, как и анонимные мертвые в погребальных пеленах, которые присутствуют иногда в образе Resurrectio Mortuorum.

Хотя миниатюры Resurrectio Mortuorum связаны с темой Воскресения, тем не менее есть примеры, когда их связывают с «Сошествием во ад», например: «Интересен мотив сошествия, соединивший западную и византийскую традиции. Важно разделение сошествия на две сцены: освобождение праведников из ада и победа над адом» [Loerke, 2003: 49]. Происходит своего рода цепная реакция: толкование одного образа влечет интерпретацию другого. Такая интерпретация тем более неожиданна, что название – теперь латинское – Resurrectio Mortuorum, Воскрешение мертвых, – свидетельствует о другом событии. Об этом же свидетельствует традиция их размещения в пасхальных свитках (после миниатюры, изображающей победу над адом) и использования (в течение пасхальной литургии).

О Воскресении говорит не только гимн, но и подписи, относящиеся к этим иллюстрациям. Миниатюра на «Свитке ликования» из Монтекассино (Библиотека Ватикана, последняя четверть XI в.) [Cavallo, 1994: 235] сопровождается надписью: «Здесь показано, как Христос *восходит из ада* <...>, выводит из праха святого патриарха <...> и стремительно и победно *переходит в славу рая*» [Cavallo, 1994: 237].

Сама миниатюра связана с византийской иконой Анастасис и представляет собой ее интерпретацию. В центре – Христос, Который держит крест и берет за руку Адама. Он попирает голову лежащего демона – надпись рядом указывает, что это «Infernos», персонификация ада. Около Адама и Евы стоят другие освобожденные (надпись обозначает их как *Salvi*, спасенные). С другой стороны, в левом верхнем углу, – Иоанн Креститель (со свитком *Ecce Agnus Dei* в руках), Давид, Соломон и пророки.

Существенно не отличается подпись миниатюры другого свитка Монтекассино, также датированного второй половиной XI в. (Британская библиотека) [Cavallo, 1994: 249]. Ее надпись гласит: «*Haec nox est, in qua destructis vinculis mortis, Christus ab inferis victor ascendit*» (Это ночь, в которую, разрушив оковы смерти, *Христос из ада победно восшел*). Подпись, изъясняющая радость Пасхи: «*Christus ab inferis victor ascendit*» («Христос из ада победно *восходит*») (выделено нами. – С. И.) – что не дает место гипотезе о связи этого образа с Сошествием во ад. Эти же стихи сопровождают иллюстрацию в *свитке из Сорренто 1105–1110 гг.* (Архив аббатства Монтекассино) [Cavallo, 1994: 377].

В миниатюрах «Воскрешение мертвых» мы видим взаимодействие местной южно-итальянской традиции с византийской иконографией Анастасис, которая оказала на эти миниатюры сильное влияние. Важен сам принцип разделения «этапов спасения», отраженный в Пасхальных свитках, – отдельное представление победы над адом и воскрешения мертвых, аналогию чему можно видеть в двух разных образах, «Сошествие во ад» и «Воскресение»; характерно, что иконография Анастасис воспринимается в праздничном ключе. Однако в целом нельзя говорить об идентичности образов – в данном случае перед нами отдельная локальная традиция, стоящая особняком в истории искусства.

ЧАСТЬ VI. «ВОСКРЕСЕНИЕ» – «СОШЕСТВИЕ ВО АД»: ИСТОРИЯ ПЕРЕИМЕНОВАНИЯ

1. Надписание образа

Современное название вступает в явное противоречие с надписанием образа, поскольку образ «Анастасис» не надписывается как «Сошествие во ад». Не только в литургическо-храмовом контексте, но и в обиходе до определенного времени названия «Сошествие во ад» не существовало. Традиция надписания *Anástasis*, или «Воскресение», «Воскресение Господа нашего Иисуса Христа» на самом образе сохраняется до сих пор. Можно привести лишь единичные примеры отступления от этого правила¹.

Отметим важный аспект, связанный с литургическим использованием образа. Название в церковной традиции имеет принципиальное значение, поскольку икона без имени не может существовать: пока на ней не начертано имя, она не является священным предметом, предназначенным для поклонения. Имя со всей определенностью указывает на изображаемое на иконе лицо или событие, оно исключает возможность ошибочного восприятия иконописного образа. Даже иконы Христа и Богоматери, иконография которых предельно узнаваема, надписываются (о чем с изумлением писал еще Гёте, говоря о византийских образах, которые он увидел в Венеции). Именованная икона делает ее поклоняемым образом и дает возможность включать в

¹ Этот процесс затрагивает не только современное русское искусство, но и церковное искусство славянских стран. Назовем, например, современную стенопись в Тврдоше, Сербия, Герцеговина, с надписью «Силизак у ад».

процесс богослужения: по решению VI Вселенского собора (680 г.), икона обязательно должна быть надписана, иначе она не может быть признана канонической и считаться литургическим образом.

Обязательность надписи на иконе была еще раз подтверждена на VII Вселенском соборе, основное положение которого – соответствие слова и образа: «<...> ибо вещи, которые указывают взаимно друг на друга, без сомнения, и уясняют друг друга» (Заключительный орос VII Вселенского Собора. Цит. по: [Карташев, 1994: 314]).

Можно привести свидетельство тому, насколько важным воспринималось надписание образа. Посланник византийского императора, Григорий Мелиссинский, приехав в составе посольства в Италию (1438) и увидев образы Христа и Богоматери, не стал им кланяться, объясняя это тем, что, хотя он узнал образ Христа, но не знал, «в каких терминах дано его надписание» [Nelson, 2007: 102].

Наименование иконы всегда имеет духовный смысл. Св. Феодор Студит, сочинения которого сыграли большую роль в утверждении почитания икон, в «Первом опровержении иконоборцев» задает риторический вопрос: «И что из видимого глазами лишено имени? *И каким образом может быть отделено то, что названо известным именем, от своего собственного наименования, чтобы одному из них мы воздавали поклонение, а другое лишали поклонения?* Эти вещи предполагают друг друга: имя есть имя того, что им называется, и как бы некоторый естественный образ предмета, который носит это имя: в них единство поклонения нераздельно» (курсив мой. – С. И.) [Феодор Студит, 1987: 264].

Важность имени и духовный смысл названия иконы не раз подтверждались богословами и в последующие века. Икона становится таковой собственно лишь тогда, когда Церковь признала соответствие изображенного образа изображаемому Первообра-

зу, или, иначе говоря, наименовала образ. Поэтому вопрос о наименовании образа в той культуре, в которой он создавался, кардинально важен.

Надпись образа не может быть произвольна, т. е. не может быть придумана художником: она является его церковным наименованием. «Право наименования, то есть утверждения самотождества изображаемого на иконе лица, принадлежит только Церкви» [Флоренский, 1972: 111]. По словам отца Павла Флоренского, давать названия, не принятые Церковью, – «это, в сущности, то же, что в гражданской жизни подпись официального документа за другое лицо» [Там же]. Надписывая икону, мастер свидетельствовал, что на ней изображено Воскресение. Подразумевать другое – значит подразумевать лжесвидетельство.

Не только на греческом, но и на старославянском, по-грузински (т. е. на языках регионов распространения) до нашего времени образ надписывался только так. В древнем искусстве можно отметить особые случаи надписи рядом с образом. Например, в византийской псалтири IX в. из собрания Хлудова (ГИМ, Москва) дважды сделана приписка: «Христос воскрешает Адама». Иногда можно встретить более пространные надписи, например на фреске XII в. в церкви Николая под Кровлей (Кипр): ΑΝΕΣΤΗΣ ΕΚ ΤΟΥ ΤΑΦΟΥ ΖΩΟΔΟΤΑ ΧΡΙΣΤΕ ΚΑΙ ΦΟΤΙΖΕΙΣ ΤΟΥΣ ΕΝ ΣΚΟΤΕΙ ΚΑΘΗΜΕΝΟΥΣ – «Воскрес из гроба Жизнодавче Христе и просветил сущия во тьме». Подобные расширительные надписи и цитаты из Псалтири, во-первых, не являются собственно надписанием, а скорее пояснением надписания; во-вторых, не меняют его смысла. В третьих, они единичны, во многом ситуативны (когда художнику Псалтири необходимо подчеркнуть какой-то дополнительный смысл). Например, не засвидетельствовано никакого древнего обычая называть образ Анастасис как «Воскрешение Адама». Ни на одной древней фреске

или иконе нет указания, что в этом образе можно видеть что-нибудь другое, кроме Воскресения.

Однако и в Новое время, и в современном иконописании традиция надписания часто нарушается. Кроме того, начиная с XVII в. проблема переходит в совершенно другую плоскость, когда в русском искусстве появляется новая иконография, репрезентирующая два разных образа, которые, тем не менее, в целом могут надписываться по-прежнему. Теперь само надписание не только ничего не объясняет, но еще более усложняет ситуацию и делает ее фактически неразрешимой. Поэтому, опираясь лишь на традицию надписания, проблему иконографии Воскресения решить невозможно.

2. Традиция наименования образа «Анастасис» в русском искусствознании

Как видим, по странному стечению обстоятельств, два образа, не связанных друг с другом ни смыслом, ни общностью иконографии, стали называться одинаково – «Сошествие во ад».

В исследованиях в России и на Западе названия «Сошествие во ад» и «Ἀνάστασις» – «Анастасис» («Воскресение») в основном используются как тождественные и поэтому взаимозаменяемые.

На априорной синонимии этих названий построены все исследования на русском языке начиная с середины XIX в. В современном отечественном искусствоведении в отношении этой иконы закрепились названия «Сошествие во ад – Воскресение», или же просто «Сошествие во ад». Хотя икона и не надписывается так, но признается некая старинная традиция именования не по надписанию, а «традиционно», и, уважая этот обычай, так называют образ В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов, В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, Л. И. Лифшиц; этот же обычай учитывается при составлении альбомов икон и каталогов выставок.

Уважение к этой традиции иногда заставляет сделать весьма кардинальные выводы. Богослов и иконописец, автор труда «Богословие православной церкви» Л. А. Успенский², в соответствии с новым названием (Сошествие во ад) считает эту икону не связанной с Пасхой³ и утверждает, что ее надо выносить на аналой в центр храма не в воскресное богослужение, а в Великую Субботу, поскольку изображенное на ней «передает момент, предваряющий Воскресение Христово во плоти, – сошествие во ад» [Успенский, 1956: 28]⁴. Его ученики, в частности о.

² Л. А. Успенский принадлежит к русской эмиграции, и можно было бы отнести его труды и к европейскому искусствоведению. Однако его статья о Воскресении была напечатана в Журнале Московской патриархии [Успенский, 1956] и была воспринята как произведение, созданное в русле православной и русской традиции, поэтому достаточно сильно повлияла на понимание этой иконы в церковных кругах России.

³ В варианте статьи, напечатанной в 1952 г. в Париже, эта мысль высказана не так категорично: «<...> Хотя эта икона и передает сущность события Великой Субботы и выносится для поклонения в этот день, она и является, и именуется иконой Пасхальной, как образ *и предварение уже наступающего* торжества Воскресения Христова, а следовательно, и будущего воскресения мертвых» [Успенский, 1952: 31] (выделено нами. – С. И.).

⁴ В соответствии с этой точкой зрения, но одновременно учитывая традицию церкви, диакон А. Кураев пишет: «Но в православной церкви нет иконы Воскресения Христова! <...> И хотя существует <...> немало икон, надпись на которых говорит, что перед нами «Воскресение Господа нашего Иисуса Христа», *реальное изображение все же повествует о событиях, имевших место днем раньше – в Великую Субботу. Пасхальной иконой Православной Церкви является икона «Сошествие во ад»* [Кураев, 1997: 262–263] (Выделено нами. – С. И.).

Григорий (Круг) и монахиня Иулиания (Н. М. Соколова), разделяют эту позицию⁵.

Митрополит Иларион (Алфеев), рассматривая в книге «Христос – Победитель ада» сотериологическое значение сошествия Христа во ад, принимает ставшее сейчас традиционным название иконы – «Сошествие во ад», но косвенно отмечает несоответствие между ним и содержанием образа: «Изображается “сошествие во ад”, или, *точнее, исшествие* Христа из ада» [Алфеев, 2001: 3] (Выделено нами. – С. И.). Нельзя не заметить, что смысл употребленных отглагольных существительных противоположен: «сошествие» и «исшествие» – отнюдь не синонимы и не уточняют друг друга, а означают разнонаправленные движения, пусть даже не «нисхождение / восхождение», но вход и выход.

Если мы обратимся к истории вопроса, то убедимся, что неясность возникла не в наше время и даже не в XIX в., а гораздо раньше. Так, на рубеже XVIII–XIX вв. афонский старец св. Никодим Святогорец (ум. 1809) в составленной им «Кормчей» называет истинной иконой Пасхи изображение Христа, выходящего из гроба⁶.

⁵ Не все представители русской эмиграции во Франции безоговорочно придерживаются этого мнения. Павел Евдокимов в книге «Искусство иконы. Богословие красоты», называя икону «Сошествием во ад», считает ее связанной с Пасхой: «Существуют лишь две иконописных композиции Воскресения: “Сошествие во ад” и “Жены мироносицы”. Других икон православной Пасхи нет» [Евдокимов, 2007: 332].

⁶ «Православную же икону “Сошествие во ад” (т. е. Анастасис – С. И.) он считает правильным заменить римокатолическим изображением <...> Все <...> черты православной иконографии святой Никодим считает “нелепостями”, которые “иконописцы изобретают от невежества и дурной привычки”» [Успенский, 2008: 301], со ссылкой «Кормчая. Афины», 1957. При этом католический образ «Восстание от гроба» в православии не считался каноническим, что Л. Успенский не раз высказывает в своем труде.

В России необходимость выяснить, какой же образ является иконой Пасхи, формулируется уже с середины XIX в. В первую очередь это связано с бытованием здесь одновременно двух образов Воскресения – иконы Анастасис и западноевропейского образа «Восстание от гроба». Одна из первых работ, в которой затрагивается эта проблема, – труд «Иконы Господних праздников, или о том, как надобно писать воплотившегося Сына Божия» К. Мансветова [Мансветов, 1855]. Автор приводит описания двух сосуществовавших на тот момент образов Пасхи – древнего византийского и нового западноевропейского. По его мнению, именно новые иконы показывают собственно Воскресение [Мансветов, 1855: 52]. Это мнение он подтверждает далее: «Древние иконы не так изображают воскресение Спасителя, на них представляется не то время, когда душа Его, соединенная с Божеством, восприняла свою плоть, а самую победу над смертью в царстве смерти. Поэтому они изображают сошествие Спасителя во ад, где впервые открылось Его прославленное состояние; когда Он был еще во гробе, в аду уже открылось Его Божество» [Мансветов, 1855: 57].

Остается удивляться, что не последовало никакой реакции на это утверждение – все же здесь впервые столь откровенно высказана мысль, что изображенное на иконе Воскресения происходит в тот момент, когда тело Христа находится «во гробе» (т. е. Он еще не воскрес) и мы видим Его в аду. В дальнейшем русское искусствоведение будет избегать таких формулировок, но они с еще большей отчетливостью прозвучат в зарубежных трудах. Затем их повторяют русские богословы.

В работе «Икона Воскресения Христова» диакон В. Никольский в качестве иконы Воскресения рассматривает образ «Жены мироносицы у Гроба», вообще не упоминая Анастасис в этом контексте [Никольский, 1867]. Возможно, такое молчание объяснимо тем, что уже в это время образ Анаста-

сис, переименованный как «Сошествие во ад», ассоциируется с апокрифическим сказанием Евангелия Никодима. В частности, в статье говорится: «Допустить <...> хотя малейшее отступление от истины, или, что почти то же, руководствоваться при написании <...> помимо Евангелия и учения Церкви произвольною фантазией – значит допустить оскорбление догмата» [Никольский, 1998: 352–353].

Неясность понимания иконы присутствует в статье Е. Н. Воронца «Воскресение Христово в современных иконописных изображениях». Критикуя состав приложения к «Житиям святых» епископа Филарета Черниговского со сведениями о праздниках, он полагает, что в нем нет ни одного образа Воскресения, а есть только «изведение праотцев из ада воскресшим Христом»⁷, т. е. образ Анастасис. Обратим внимание, что автор воспринимает изображенное как событие после Воскресения, т. е. не трактует его как Сошествие во ад. Эта статья позволяет нам судить о несоответствии еще в конце XIX в. между традиционным и внутрицерковным подходом к иконе Анастасис как «Воскресению» (отраженном в составе иконографии, представленной в сборнике).

Устойчивая традиция именования иконы «Сошествие во ад» в России прослеживается по крайней мере с середины XIX в. К концу века это находит отражение в фундаментальных трудах по истории иконописи. Одно из первых подробных исследова-

⁷ «При издании сведений о праздниках по классическому труду прот. Дебольского, помещенных в <...> сборнике “Житий святых” еп. Черниговского <...> с изображением святых и всех праздников, специалиста по иконописи, известного академика Ф. Г. Солнцева <...> нет вовсе изображения Воскресения Христа. В этих новейших, полнейших <...> сборниках <...> маститый иконограф наш вместо изображения Воскресения Христа, изобразил “Изведение Праотцев из ада Воскресшим Христом”» [Воронец, 1889: 631].

ний этой иконы предпринято Н. В. Покровским в составе труда «Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских», вышедшего в свет в 1892 г. Очевидно, что уже к этому времени данная традиция была довольно сильна, так как в комментарии к словам «композиция сошествия Христа во ад» Покровский поясняет: «греч<е-ское> название “Ανάστασις”, русское – “Воскресение Христово”» [Покровский, 1892: 489, прим. 7], т. е. находит необходимым сделать перевод – тем самым он уравнивает эти названия. Далее ученый использует преимущественно название «Сошествие во ад»; приводятся разные точки зрения на то, когда это событие совершилось – до Воскресения Христа (согласно мнению Церкви и святых отцов) или после (согласно апокрифам). В целом икона интерпретируется им как «Сошествие...», а все происходящее – как совершающееся «в царстве смерти».

Этой традиции трактовки образа придерживаются Д. В. Айналов и Е. К. Редин [Айналов, Редин, 1899: 33]; Н. П. Кондаков [Русские древности, 1899: 183].

Традиция переименования образа находит продолжение в советском и русском искусствоведении: как «Сошествие во ад» он представлен, например, в следующих трудах: [Антонова, Мнева, 1963: 119; Антонова, 1966: 65; Лазарев, 1978: 76; Порфиридов, 1959: 67–71; Вахрина, 2006: 324–326; табл. 97; Сабьянов, Смирнова, 2002: 38; 114; ил. 110].

В составе каталогов древнерусской живописи у иконы Анастасис иногда может быть двойное название «Воскресение – Сошествие во ад» или же просто «Сошествие во ад»: «“Сошествие во ад” – праздничная икона Воскресения Христово» [Иконы Кирилло-Белозерского музея, 2005: 132; ил. 31]⁸.

⁸ Как ни парадоксально, двойное наименование сохраняется и в переводе: «Resurrection – Descent into Hell» [Там же: 312].

В работах русского реставратора и искусствоведа А. Н. Овчинникова иконография Анастасис осмысливается как образ Воскресения. Уже в его первой статье «Из опыта реставрации древних икон» приведено название иконы по ее надписанию – «Воскресение Христово», хотя в подзаголовок вынесено название, закрепившееся в искусствоведении, – «Сошествие во ад»; в основном оно используется в тексте. В целом Овчинников относит данный образ именно к событию Воскресения, что выражается и в осмыслении его, и в объяснении композиции, и в приведенных ссылках на изложение этого события в патристике [Овчинников, 1976]. В более поздней своей работе в заголовок Овчинников выносит «Воскресение», а не «Сошествие»: «Икона середины XV века “Воскресение” (псковский извод)» [Овчинников 1988].

Традицию отнесения сюжета образа к Воскресению продолжает И. А. Шалина (хотя в статье, посвященной псковским иконам Воскресения, она также использует название «Сошествие во ад» [Шалина, 1994]).

В соответствии с новым пониманием иконы Н. Н. Чугреева пишет: «События Сошествия Христа во ад и Его Воскресения неразрывно связаны между собой» [Чугреева, 1998: 354] и относит изображенное на иконе к моменту вхождения Христа во ад: «На иконах Воскресения Христова земля изображается в виде двух отрогов гор, ад – внизу в виде темной зияющей бездны. Христос *сходит* в отверстые недра земли⁹ или изображается под ней в черном чреве ада»¹⁰ [Там же: 356] (Выделено нами. – С. И.).

⁹ Тогда непонятным становится жест, которым Христос держит праотцев. Если Христос еще только спускается в ад, необъяснимым становится, зачем Он ведет туда Адама с Евой. В связи с этим понять, например, фреску монастыря Хора (Христос стоит на краю бездны и крепко держит прародителей за руки) становится просто невозможно.

¹⁰ Икона Анастасис, где Христос был бы «под землей», нам неизвестна.

Как «Сошествие во ад» икона Анастасис рассматривается в диссертации, где анализируются также западноевропейские памятники *Descensus ad inferos*; их единый сюжет не подвергается сомнению [Юровская, 2006].

Вопрос о названии иконы был поднят в 2008 г. в работе «О Воскресении Христовом в православной иконографии» [Припачкин, 2008]. Проанализировав номинацию икон в описях хранения, автор указывает, что название «Сошествие во ад» в них не появляется, и совершенно справедливо делает вывод, что в тот период в письменном обиходе оно не употреблялось. Кроме того, рассматривается композиция образа и задается вопрос о соответствии ей названия. При этом между иконографией Сошествия и Воскресения различий не делается, сам образ Сошествия в отдельный тип не выделяется. Все образы, возникшие в православной традиции, причисляются к сюжету Воскресения, что приводит к неверным интерпретациям и делает дальнейшее исследование невозможным. Например, гравюра, созданная под влиянием образов *Descensus ad inferos* (1820–1830, ГРМ), представляющая образ Сошествия, где люди появляются из зубастой пасти (глаз чудовища виден в левом нижнем углу), принимается автором за образ Воскресения [Припачкин, 2008: 54]. В описании изображения пасть чудища становится «землей», а его клыки – «травами и цветами» [Там же]. Однако само обращено внимания на надписание образа и его номинацию, представляется шагом на пути к постановке и дальнейшему исследованию проблемы.

Как мы уже отмечали, опора лишь на надписание, или название, образа абсолютно не решает проблем, связанных с переименованием этой иконы. Двойная композиция, объединяющая два разных образа, которая появилась в России в XVII в., также надписывалась «Воскресение», и путь иссле-

дования номинации не только не проясняет, а затрудняет понимание ситуации. Что касается композиции, то в иконах работы М. В. Нестерова и В. М. Васнецова она приведена в соответствие с названием, и это явление требует специального анализа и объяснения.

В настоящее время в русской культуре название «Сошествие во ад» является общепринятым; оно прочно закрепилось за иконой Анастасис как в светском искусствоведении, так и в православном богословии. Это не вызывает протеста церковных авторов, которые также используют его [Кураев, 1997; Синельников, 2001: 72]. Как «Сошествие во ад» икона Анастасис рассматривается в Православной энциклопедии [Православная энциклопедия, IX: 414–423].

Наиболее распространенное объяснение этому названию, приводимое защищающими традицию переименования, – указание на слова песнопения «Во гробе плотски, во аде душею» (утреня Великой Субботы). Здесь нужно вспомнить о различиях, свойственных поэтике текста и произведению изобразительного искусства. Кроме того, невозможно объяснять Воскресение словами службы Великой Субботы (когда вспоминается Сошествие).

В целом можно констатировать процесс переосмысления образа, отраженный в специальной литературе середины – конца XIX в. Толчком для этого процесса была трактовка, проникшая из среды иконописных мастеров, копировавших образ, созданный по западноевропейским гравюрам. Следующий этап связан с попытками интерпретировать получившийся в результате такого копирования образ, объединяющий две гравюры («Сошествие во ад – Восстание от гроба»). Устное название получило подкрепление интерпретацией, связанной с элементами композиции иконы, – обозначением ада под ногами Христа, причем не принималось во

внимание, что ад уже razoren (и попираем), а значит, Христос изображен не сходящим во ад: победа уже совершена. При этом не были четко сформулированы выводы, касающиеся жизни, смерти и Воскресения. Они были сделаны чуть позже в западном искусствознании и богословии. Их почти век спустя резюмировала А. Картсонис: если эта икона «Сошествие во ад», то Христос изображен на ней в момент смерти, т. е. Он еще мертв.

3. Название и трактовка образа Анастасис в зарубежном искусствоведении

В европейском, а затем и в американском искусствоведении начиная с одного из первых упоминаний образа Анастасис в исследовательской литературе, где Милле вслед за Н. В. Покровским трактует его именно как Сошествие во ад [Millet, 1895], данная трактовка закрепились, несмотря на использование не только обозначения сюжета на языке исследования (Descensus ad inferos, The Harrowing of Hell – «сошествие во ад»), но и изначального греческого названия образа – Ἀνάστασις (Anastasis), не совпадающего с этими обозначениями по смыслу. Латинское обозначение Descensus Christi ad inferos переводится на европейские языки как: Harrowing of Hell, the Descent of Our Lord into Hell (*англ.*), Höllenfahrt Christi (*нем.*), la Descente aux Enfers, la Descente aux Limbes (*франц.*). Довольно часто исконное название не упоминается вообще, например, The Descent into Limbo (*англ.*) – «Нисхождение в ад» [Grabar, 1953: 108, 112–113]; Christus in der Vorhölle (*нем.*) – «Христос в чистилище» [Grabar, 1964: 17].

А. Картсонис пишет, что два названия данного образа – не близкие по значению понятия, различающиеся лишь оттенками смысла, – совсем напротив, они *противоположны* по своему лексическому значению. Однако, несмотря на такое утверждение, она не считает название «Сошествие во ад» непра-

вильным, предполагая, что оно оправдано одним из лексических значений слова «Анастасис», которое в греческом языке значит не только *воскресение*, но и *воскрешение*. Картсонис высказывает мнение, что образ связан не с Воскресением Христа, Который еще мертв и только сходит во ад, но с воскрешением Адама.

Но сам перевод «Воскресение» (Resurrection) исследовательница считает правильным, объясняя его тем, что центр внимания в иконе – не Сошествие во ад, а воскрешение мертвых, «поэтому, *ради точности и чтобы не исказить намерение художника*, эта иконография будет называться здесь или *Анастасис, или Воскресение*» [Kartsonis: 4] (Выделено нами. – С. И.). То есть самому названию в логической цепочке отводится место лишь условного обозначения и икона в целом трактуется иначе.

Противоположность значений игнорируется и в том случае, когда вполне осознается и учитывается различие между двумя событиями – Воскресением и Сошествием, а также указана разница между двумя церковными службами, связанными с ними, – службой Великой Субботы и Пасхальной литургией: «Сюжет сошествия Христа в подземный мир, в западном христианстве называемый “Сошествие во ад”, а на христианском востоке – Анастасис, что дословно переводится как *Воскресение*, является интереснейшей темой христианского искусства. <...> В православии до сих пор чтят память этого события специальной службой в Страстную Субботу» [Loerke: 1] (выделено нами. – С. И.).

М.-О. Лорке различие названий образов специально не оговаривает, лишь мимоходом, в сноске к главе V (одной из последних глав), отмечает: «Термин “мотив Анастасис” как понятный будет употребляться и дальше. Мы не будем использовать наименование “Воскресение”, так как исследование потеряло бы целостность. Только отдельные типы сюжета будут названы на церковнославянском» [Loerke:

436] (эта часть посвящена русскому искусству). Далее на церковнославянском названы типы «Сошествие» и «Восшествие» [Loerke: 437; 444]. Эти термины использованы для обозначения выделенных им композиционных типов данного образа, но, как видим, ни одно из этих понятий не совпадает по смыслу с «Воскресением». Термин «Анастасис» употребляется наравне с понятием *Descensus* (который с определенными уточнениями выделен и в отдельный подтип образа), и оба они используются как синонимы.

Немецкий эквивалент обозначения образа как более нейтральный вынесен в название работы вместо латинского термина: «*Hollenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten*» – «Сошествие в преисподнюю и Анастасис. Сюжет в искусстве Запада и христианского Востока». Далее объясняется такой выбор: «Чтобы избежать оценочного элемента в описании памятников, тема будет называться нейтрально «Сошествие Иисуса в подземный мир» (*Abstieg Jesu in die Unterwelt*). «Сошествие во ад» (*Hadesfahrt*) и «Анастасис» используются только в отношении восточной церкви или византийских памятников; «Христос в чистилище» (*Christus in der Vorhölle*) – только в отношении католических образов. Понятие «Сошествие в преисподнюю» (*Hollenfahrt*) будет относиться к памятникам западного искусства» [Loerke: 3].

То есть Анастасис и Сошествие во ад используются как синонимы и между собой, и с названиями *Descensus* в западноевропейском искусстве, и вариативность их употребления связана исключительно с культурным ареалом, к которому принадлежит памятник.

4. Проблема соотнесения образа Анастасис в новой трактовке с Воскресением

Сошествие во ад и Воскресение – два совершенно разных события церковной истории. Согласно новому названию и подразумеваемому им сюжету, образ

Анастасис оказывается не связанным с Воскресением, и многие авторы принимают это как данность: «Хотя Он вступает в эту таинственную область как Победитель и Освободитель, я думаю, правильное рассматривать это событие *в связи с Его страданиями*, потому что Он находился там *в состоянии неполноты личности*, так как Его тело все еще лежало в гробу Иосифа¹¹, а разделение тела и души в нашем уме ведет к идее смерти [Robertson, 1898: 271] (Выделено нами. – С. И.).

Становится необходимым объяснить, почему же в православной церкви Анастасис считается иконой Воскресения, в связи с чем высказываются мнения о том, почему этот образ может считаться иконой Пасхи. Во-первых, делается ссылка на давнюю православную традицию. В статье «Понимание Воскресения через “Сошествие во ад” Г. Драгас, профессор патрологии греческого колледжа (Бруклин), такое сочетание объясняет следующим образом: хотя икона изначально связана с темой Descensus, Сошествием, но *по традиции* относится к иному событию, Воскресению: «Икона Анастасис – Сошествие Христа во ад – священный образ, созданный христианами художниками православной византийской церкви. Это одна из любимых тем восточнохристианского искусства и традиционная византийская икона для изображения Воскресения» [Dragas, 2005].

Подразумевается «святость традиции», которую объяснять не нужно, а можно только принять, как и необъяснимый «священный образ», и «любимую тему»¹².

¹¹ Иосифа Аримафейского. См.: Евангелие от Марка 15: 43.

¹² Однако в православной церкви существует обычай истолкования своих догматов: так, святыми отцами изъясняются догматы о троичности Бога и взаимоотношении лиц Св. Троицы, воплощения Христа и значения Его смерти и Воскресения.

Существует и иной подход, когда предполагается возможность воплотить в иконе некое особое сочетание одновременно и смерти, и избавления от нее – это связывается со значением искупительных страданий. В статье «Сошествие во ад как Анастасис», опубликованной в «Журнале католической теологии» (*Zeitschrift für katholische Theologie*), специалист по христианскому востоку Ханс Иоахим Шульц пишет об этой иконе: «Поражение ада – образ, который объединяет вместе исцеляющее значение смерти и Воскресения» [Schulz: 38]. Далее идет поиск точки зрения, с которой можно объяснить отнесение образа, связанного с одним событием, к другому событию, причем к центральному в православии, – Воскресению. Предполагается, что если это искупительная крестная смерть, то Воскресение уже заранее может *подразумеваться*, что и позволяет совместить в одной иконе разные содержания.

Однако возникает вопрос о значении иконы и реальности иконописного изображения. Даже зная искупительность страданий и смерти, невозможно назвать Распятие праздничным образом¹³. Точно

¹³ Этот образ не является праздничным и в католической церкви, несмотря на особое понимание соотношения Распятия и Воскресения католическими богословами. «Со времен Августина учителя церкви, в особенности Ансельм Кентерберийский (1033/1034–1109), считали спасение человечества осуществленным в крестной смерти Иисуса. В этом чисто юридическом заключении сатисфакционной теории Воскресения является лишь дополнительным удостоверением. Хотя Пасха, по литургической традиции, – главный праздник церковного года, все же центральное событие Спасения с течением столетий все более видится в Страстной пятнице. Карл Ранер пишет в статье «Догматические вопросы почитания Пасхи: “Конечно же, там, где Бог дарит нам спасение просто лишь потому, что *satisfactio condigna* достаточно и совершилось в крестной смерти Христа, все другие собы-

так же любой момент от крестной смерти до Воскресения – Снятие со креста, положение во Гроб, Сошествие во ад – связан не с радостью или даже не с ожиданием и надеждой, а со страданиями Страстной седмицы.

Согласно другой трактовке, образ Анастасис стал соотноситься с Пасхой лишь в силу своего расположения – после Распятия – в христологическом цикле. Такой подход проявился в двух фундаментальных исследованиях – Анны Картсонис и Марка-Оливера Лорке.

Как мы уже говорили, А. Картсонис полагает, что образ изображает воскрешение Адама: «Но значение конкретного события становится шире, если учитывать, что в образе Анастасис Адам представляет вообще человечество, любого человека. Его воскрешение делает возможным воскресение всех людей – в чем и заключается живительная доктрина Церкви» [Kartsonis: 6].

Как считает исследовательница, это дает возможность отнести икону к праздничному ряду: «Расположение Анастасис в христологическом цикле предлагает ключ к содержанию его иконографии, привнося новую двусмысленность. Его расположение в конце Страстей в этом цикле, который представлен хронологически, дает Анастасис эффект постоянного со-

тия жизни Христа могут быть рассматриваемы лишь как предпосылки этого Божьего плана спасения, которое формально сконцентрировано на Кресте. Единственно решающее событие Великой пятницы является таким. <...> *Пасха тогда интересна лишь для личной судьбы Иисуса, но действительно значение спасения ей не принадлежит*». См.: Rahner, Karl. Dogmatische Fragen zur Osterfrommigkeit, in: Fischer, Balthasar und Wagner, Johannes (Hrsg.), Paschatis Sollemnia, Studien zu Osterfeier und Osterfrommigkeit, Basel-Freiburg-Wien 1959, S. 3. Цит. по: [Loerke, 2003: 15–16] (Выделено нами. – С. И.).

ответствия с Воскресением Христа. <...> Но *вместо* Воскресения Христа художник изображает воскрешение Адама» [Kartsonis: 6] (Выделено нами. – С. И.).

Оставим без комментариев мнение о двусмысленности праздничного образа и подмены, которую, с полным доверием к новому названию, Картсонис подразумевает в нем (воскрешение Адама, а не Христа). Относительно же расположения сюжета напомним, что для восточнохристианских храмов нехарактерна только хронологическая последовательность, более свойственная базиликальному плану, поэтому такой перенос по месту представляется затруднительным. По наблюдению Отто Демуса, «они (византийцы. – С. И.) не стремились к строгой последовательности, но обладали способностью создавать художественное единство основных элементов декорации» [Демус, 2001].

То есть при выражении определенной богословской идеи последовательность сюжетов отступает от хронологии, и Крещение сопоставляется с Преображением, а Благовещение – со Сретением. Далее Картсонис анализирует расположение этого образа в храмовых декорациях Осиос Лукас, Неа Мони и Дафни [Kartsonis: 214–221] и показывает, что во всех трех случаях Распятие и образ Анастасис расположены симметрично относительно центральной оси храма – в своего рода изобразительной антитезе. Однако именно в этой антитезе мы видим как раз опровержение установки исследовательницы. Вряд ли такое расположение (сопоставление с Распятием, т. е. со смертью Христа) могло иметь место, если бы Анастасис был действительно связан только с воскрешением Адама. И тем более оно совершенно не должно означать, что Христос изображен «в момент смерти» на обоих образах.

Аналогичное предположение о привнесенной, домысленной связи образа Анастасис с Воскресением выдвигает Лорке: «То изображение с надписью

“Анастасис”, на котором мы видим схождение Христа в преисподнюю, в течение X в. сделалось официальным образом Пасхи в православной церкви. *Основание для этого выбора было связано не с самим изображением, которое иллюстрирует каждый год отмечаемый праздник, вспоминаемый в Великую Субботу – «Сошествие во ад Господа и Бога нашего Иисуса Христа», – но с тем толкованием, которое соотносится с главным праздником в церковном году»* [Loerke: 462] (Выделено нами. – С. И.).

В таком случае оказывается, что в православии образ Анастасис принят за икону «праздников Праздника» просто вследствие неправильной интерпретации.

М.-О. Лорке также предполагает влияние места расположения образа в праздничном ряду – после Распятия – и отмечает обычай открывать Евангелие от Иоанна, читаемое на Пасху, миниатюрой с ним [Ibidem]. Однако представляется, что здесь подменяются причина и следствие: маловероятно, что образ мог оказаться связанным с Воскресением лишь потому, что присутствовал на листе Евангелия, читаемого на литургии. Отметим, что Анастасис не является иллюстрацией к первой главе Евангелия от Иоанна – значит, должны быть иные предпосылки, объединяющие текст и изображение, чтобы совместить их на одной странице, т. е. изначально существовали веские причины для такого его размещения¹⁴.

Кроме того, в таком предположении видится механический перенос – по смежности места и времени, но никак не по смыслу: «Верующий созерцатель испытывает необходимые ассоциативные связи между мотивом, его значением и литургией Пас-

¹⁴ Подробнее о расположении миниатюр с этим образом в манускриптах см. ниже.

хи благодаря взаимодействию с другими темами христианской иконографии» [Ibidem]¹⁵. При таком подходе оказывается, что икона самого главного в православии праздника стала таковой по ошибке и недоразумению (что не заметил «верующий созерцатель»): не по смыслу, а по своему расположению.

5. Богословские выводы из переименования образа

Литургическое использование образа

В качестве одного из самых первых выводов, связанных с переименованием образа, нужно назвать требования изменений его литургического использования.

Икона Анастасис в восточнохристианской церкви выносится в центр храма на аналой в качестве праздничной иконы на Пасху и каждую воскресную литургию, посвященную еженедельному празднованию главного события христианства. Об этом свидетельствует как преемственность традиции, так и ее письменная фиксация (в частности, русские соборные «Чиновники» подтверждают это правило)¹⁶.

Названный «Сошествие во ад», образ должен соотноситься с другим днем – Великой Субботой, т. е. не с праздником, а с Великим Постом и Страстной Седмицей. Это означает соотношение с богослужением Великой Субботы¹⁷ и не предполага-

¹⁵ «Die notwendige assoziative Verknüpfung zwischen Motiv, dessen Bedeutung und der liturgischen Feier des Auferstehungstages hat der gläubige Betrachter durch das Zusammenspiel mit anderen Themen christlicher Ikonographie erfahren» [Loerke, 2006: 462].

¹⁶ См., например: [Голубцов, 1899: 209, 216] [Голубцов, 1908: 128]; [Устав церковных обрядов, 1876].

¹⁷ Однако такое мнение не получает подтверждения в церковной традиции. В Византии в Великую Субботу на плащаницу выносилась икона «Не рыдай Мене, Мати» [Евсеева, 1994: 65–80].

ет литургического использования в течение года¹⁸. Карстонис считает, что всё изображенное на иконе Анастасис связано с Великой Субботой – нисхождение Христа в ад, победа над адом и освобождение Адама вспоминаются в Великую Субботу, которая предшествует Пасхальному воскресению; именно этим руководствовался Дионисий Фурноаграфиот, относя сцены «Сошествие во ад» (понимая под этим названием образ Анастасис) к сценам страстей. Такого же мнения придерживается Л. А. Успенский. Он считает правильным изменить и надписание иконы¹⁹, как и порядок ее участия в литургии. Хотя в современной церкви такая перемена еще не произошла, наблюдается тенденция, и такие изменения вносились в богослужение²⁰.

*Топос образа «Анастасис» в трактовке
«Сошествия во ад»*

В некоторых исследованиях образа Анастасис вопрос о месте происходящего не затрагивается (видимо, как выходящий за рамки собственно искусствоведческой проблематики) или же подразумевается, что ад – это бездна под ногами Христа, а сам Христос находится вне ада. Именно такой вывод следует, например, из работ А. Н. Овчинникова [Овчинников, 1976; Овчинников, 1988] и И. А. Шалиной [Шалина, 1994].

Но появляется устойчивая традиция трактовки, согласно которой всё происходит в «царстве смер-

¹⁸ Так, лишь раз в год, в Великую Пятницу, выносятся в храм плащаница.

¹⁹ Икона Анастасис, написанная Л. А. Успенским, имеет надписание «Сошествие во ад».

²⁰ Например, в православных храмах во Франции под влиянием авторитета Л. А. Успенского, который считал, что этот образ нужно выносить в храм для поклонения в течение службы Великой Субботы, т. е. в пятницу вечером и субботу утром.

ти»: «На них (образах «Анастасис». – С. И.) представляется <...> победа над смертью *в царстве смерти*. Поэтому они изображают сошествие Спасителя во ад <...>; когда Он был еще во гробе, *в аду* уже открылось Его Божество» [Мансветов, 1855: 52] (Выделено нами. – С. И.).

Иконные горки над Христом истолковываются в соответствии с этим: «Он (многоугольник, изображающий ад. – С. И.) окрашен в темный цвет, что согласно с древнейшими представлениями об аде. <...> Так как это темное место находится в преисподней, то для яснейшего выражения этой мысли пропасть ада обрамляется двумя высокими скалами» [Покровский, 2001: 507–508].

В западных исследованиях мнение о том, что всё изображенное на иконе происходит в аду, является общепринятым; оно естественно вытекает из общей трактовки образа. В частности, это мнение разделяют Й. Вилперт [Wilpert, 1898: 889] и А. Картсонис.

*Анастасис как воскрешение Адама,
но не воскресение Христа*

Связывая понимание Анастасис с названием «Сошествие во ад», А. Картсонис, однако, обосновывает понимание его как православной иконы Пасхи: «Неопределенность элемента, связанного с временем, в этом образе является важной, так как, хотя освобождение Адама и создает визуальное подтверждение в *обещанном Воскресении*, оно продолжает быть частью *того периода времени, когда три дня и три ночи тело Христа оставалось мертвым в Гробу, а душа спустилась в подземный мир*» [Kartsonis, 1986: 6] (Выделено нами. – С. И.). «Как следствие, *ни Адам, ни Христос и никто из мертвых еще не покинул пределов ада*. Это создает особенную ситуацию, в которой сцена христологического цикла, которая соотносится с *Воскресением Христа, происходит в аду в течение смерти Христа* [Kartsonis: 6] (Выделено нами. – С. И.).

В соответствии с этой трактовкой оказывается, что Адам – первый воскресший, еще до собственного воскресения Христа.

Однако такая точка зрения не соответствует воззрению церкви, которое основывается на Евангелии: «Но Христос воскрес из мертвых, *первенец из умерших*» (1 Кор. 15: 20); «Он начаток, *первенец из мертвых*, дабы иметь Ему во всем первенство» (Кол. 1, 18) (Выделено нами. – С. И.). Иоанн Дамаскин в «Точном изложении православной веры» так пишет об этом: «Сам же Господь сделался Начатком совершенного и более не подпадающего под власть смерти воскресения. Поэтому именно и божественный апостол Павел говорил: <...> *Перворожден из мертвых*» [Иоанн Дамаскин, 1992: 342]²¹. «Он возвратился назад – от смерти к жизни, *проложив для нас путь к воскресению*» [Там же: 197]. Об этом же говорится в комментариях Толковой Библии: «Опровержение возможного заблуждения, будто святые воскресли раньше Христа и не Он был *первенец*» [Лопухин, 1913: Кн. 3: 462] (выделено нами. – С. И.).

Необходимо помнить, что в Евангелии нигде не говорится о воскрешении Адама. В церкви существует вера в воскресение после конца времен: «Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут. Каждый в своем порядке: *первенец Христос*, потом Христовы, *в пришествие Его*» (1 Кор. 15: 22–23) (Выделено нами. – С. И.).

То, что Христос «извел Адама от тли», не означает воскрешения: здесь идет речь не о воссоединении души и тела, а об искуплении от первородного греха.

²¹ «Лазаря Он воскресел, конечно, для того, чтобы доказать Свое собственное божество и уверить в воскресении как Своем, так и нашем – Лазаря, долженствовавшего опять возвратиться в состояние смерти» [Иоанн Дамаскин, 1992: 270].

Итак, можно заключить, что гипотеза о воскрешении Адама прежде Воскресения Христа представляется сомнительной. Она противоречит учению церкви и вызывает ряд вопросов, например:

Как Христос воскресил Адама прежде Своего Воскресения будучи Сам мертв?

Можно ли назвать воскрешение в аду радостным событием?

Может ли православная икона изображать подразумеваемое, а не действительное событие?

Можно ли подразумевать победу над смертью (Воскресение) в образе, на котором изображен мертвый Христос?

Как согласовать такую трактовку с надписанием иконы (Ανάστασις, Воскресение, Воскресение Христова)?

Как согласовать такую трактовку с тем, что эта икона признана Церковью праздничной иконой Пасхи (Воскресения Христова)?

«Изображение Христа в состоянии смерти»

Если признавать названием образа «Сошествие во ад», а значит, считать именно данное событие его сюжетом, с необходимостью приходится делать выводы об изображении на этой иконе Христа. Св. Никодим Святогорец отвергал образ «Анастасис» (под названием «Сошествие во ад») в качестве иконы праздника Пасхи, объясняя это тем, «что ведь во ад сошла только душа Христова, а тело Его пребывало в Гробу»²². По этой же причине и Л. А. Успенский не считал эту икону связанной с Воскресением.

В связи с устойчивым переименованием образа к середине XIX в. мнение, что на этой иконе изображена лишь «душа Христа» (К. Мансветов; см. выше), не вызвало опровержения или отрицательной реак-

²² Слова Никодима Святогорца приведены выше.

ции, т. е., видимо, стало достаточно обычным в России.

В западноевропейских, а затем в американских исследованиях XIX–XX вв. также подразумевается, что Христос изображен после смерти и до Воскресения; наиболее полно и последовательно эта точка зрения изложена А. Картсонис. Приведем основные аргументы и выводы, изложенные этой исследовательницей. «И Христос, без сомнения, *был мертв в тот момент*, когда Он попираал ад и поднял за руку Адама в преисподней среди Своих мертвых предков, патриархов и других неизвестных мертвецов в то время, как Его тело лежало бездыханное, похороненное во гробе» [Kartsonis, 1986: 227]²³ (выделено нами. – С. И.).

В ответ на утверждение, что на этой иконе мы видим «душу Христа», отметим, что на множестве древних мозаик и фресок «Анастасис» изображены раны на руках и ногах Христа, о которых после Воскресения было сказано апостолам: «Посмотрите на руки Мои и на ноги Мои; это – Я Сам; осяжите Меня и рассмотрите; ибо дух плоти и костей не имеет, *как видите у Меня*» (Лк.: 24, 39). Раны были показаны потом и апостолу Фоме: «<...> посмотри руки Мои» (Ин. 20: 27) – как свидетельство истинного Воскресения во плоти. В Евангелии раны названы апостолом Фомой главным свидетельством того, что Христос воскрес: «Если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю» (Ин.: 20, 25).

Существует еще один аспект, связанный уже не с проблемой изображения невидимого – души, не явленной телесному зрению, – а с онтологией иконы и онтологией того, что может быть написано

²³ Ср. с мнением, высказанным Робертсон в 1898 г., приведенным выше.

на ней. Анастасий Синаит развивает учение о *неипостасности* смерти и, следовательно, ее *неонтологичности*²⁴.

Противопоставление «ипостасное, т. е. реально сущее, – неипостасное» преп. Анастасий иллюстрирует следующим определением: «Неипостасное (αὐὶπαρκτον) и не сущее (αὐοῦσιον) есть то, о чем часто говорится, но что не распознается ни в сущности, ни в ипостаси, как, например, ад, смерть и болезнь»²⁵ [Пашин, 2009: 20]. Изображение души человека отдельно от тела на иконе проскинес²⁶ невозможно, так как «ни тело, ни душа человека по отдельности не являются совершенными природами. Тело без души мертво и претерпевает полное тление (в смысле распада сущности). Душа после смерти человека существует отдельно, но это существование неестественное, так как является следствием греха. Это состояние смерти и состояние временное» [Там же: 29].

Мнение о том, что на этой иконе изображена душа Христа, неизбежно вызывает ряд других возражений. Иконопочитание утвердило возможность изображать Христа и святых в их человеческом, т. е. телесном, облике²⁷, так, как они выглядели в

²⁴ Приводим мнение св. Анастасия Синаита как автора, на которое ссылается А. Картсонис.

²⁵ Другие аналогичные высказывания св. отцов приведены выше, в части «Изображение ада в западной традиции».

²⁶ Т. е. на поклоняемой иконе, в отличие от учительных изображений.

²⁷ Единственный случай, когда на православной иконе изображается душа – поздняя (ок. X в.) иконография Успения. Идея, что Богородица передала душу Свою в руки Сына Своего, выражена изобразительными средствами: Христос, невидимо для апостолов стоящий около смертного одра, держит в руках младенца в пеленах, который символизирует рожденную в новую жизнь Богородицу. В отношении Христа, умирающего на Кресте, подобных изображений души отдельно в канонической иконописи нет.

своей земной жизни; бестелесных духов (ангелов) так, как они являлись людям. Естественно предположить, что если бы в церкви существовали каноничные изображения, где присутствовала бы «душа Христа» отдельно от Его тела, такое явление было бы отражено в богословии иконы. Однако святые отцы ничего не говорят о таких образах. Судя по произведениям, написанным в защиту иконопочитания, обосновывающим смысл иконы в православии, идея таких изображений просто не рассматривалась.

Все, что связано с душой и духом, считалось находящимся вне компетенции художника: изображая воображаемое, он вполне мог удалиться от духовного реализма иконы, привнеся свои собственные мечты и страсти. Федор Студит в «Третьем опровержении иконоборцев» пишет: «И разве не богохульно говорить, что он *неописуем* по телу, как и по духу?» [Феодор Студит, 1987: 297]. «Неописуемость», т. е. неизобразимость, духа Христа признавалась неоспоримой: «...и, по праведному суду, соединивший как бы в природном единстве две крайности – Божество и человечество, *был по духу неописуем, по телу же описуем*» [Там же: 313] (выделено нами. – С. И.).

О. Демус, говоря о расположении образов в храме, пишет: «Византийская монументальная система есть прежде всего духовное явление. Можно выделить основные принципы этой системы – тождество образа его прототипу, реальность образа в пространстве наоса и возможность его почитания» [Демус, 2001]. В случае изображения на иконе «подразумеваемого события» (еще не совершившегося, но ожидаемого Воскресения) с главным Участником в состоянии смерти все эти принципы нарушаются.

Если не принимать образ Анастасис за изображение Воскресения, можно прийти к весьма сомнительным для богословия выводам. Тогда оказывается, что Христос совершил победу «своим божеством»:

«Наибольшее внимание в образе сосредоточено на изображении личности Христа *в момент последней фазы Его смерти*, когда Его совершенная человеческая душа, соединенная с Его совершенной божественной природой, совершает чудо Воскресения после победы над адом *силой Его божества*. Этот образ, следовательно, представлял собой *надежное визуальное подтверждение совершенной воли и энергии божественной природы Христа, в отличие от совершенной воли и энергии Его человеческой природы* [Kartsonis, 1986: 229] (Выделено нами. – С. И.).

В то время, когда «Его тело, оставленное душой, без способности зрения и речи» лежало в гробу, «воскресение из ада произошло благодаря воле и энергии Его божества» [Ibidem: 228]. Такое разделение божества и человечества Христа оказывается как раз в духе тех ересей монофизитов и монофелитов, в результате победы над которыми, как считает А. Картсонис, и возникла эта икона.

Во-первых, по учению Церкви, изложенному святыми отцами, природы соединены в Христе «неслиянно», но при этом «нераздельно», т. е. их даже умозрительно невозможно разделить, тем более создать своего рода портрет одной из них.

Во-вторых, по учению Церкви, обе природы были соединены и в теле Христа, и в Его душе, поэтому невозможно говорить, что душа Христа представляет собой отдельную божественную природу и действует отдельно от Его человеческой природы и воли.

В-третьих, «визуальное подтверждение <...> божественной природы Христа» (Картсонис) в виде отдельного ее изображения невозможно, так как именно только божественная природа и была признана неизобразимой, что изложено в трудах, направленных против иконоборцев и защищающих изображения и иконы, цитированных выше, – Феодора Студита и Иоанна Дамаскина.

В-четвертых, само состояние разделения души и тела для человечества оказалось расплатой за грехопадение и является неестественным, так как человек сотворен как единство души и тела и временным – от момента смерти до Страшного Суда.

«Одно есть сущность, другое – ипостась (или лице) <...>, сущность показывает вид общий и вмещающий в себя однородные лица <...>, лицо же обозначает *неделимое*» [Иоанн Дамаскин, 1992: 200–201] (Выделено нами. – С. И.).

Итак, хотя Христос и умер как человек, и святая Его душа была разделена от непорочного тела, но божество осталось неотделенным от той и другого. <...> Ипостась не разделилась на две ипостаси ибо и тело, и душа в одно и то же время – с начала – возымели бытие в Ипостаси Слова. <...> Ибо никогда ни душа, ни тело не получили ипостаси особой, по сравнению с Ипостасью Слова, но всегда была едина Ипостась Слова, и никогда не было двух [Там же: 195].

Эти доводы позволяют считать гипотезу об отдельном изображении на этой иконе «души Христа» противоречащей учению православной Церкви, изложенному святыми отцами.

Именно образ Богочеловека, образ Ипостаси Христовой, и не могли принять иконоборцы. Они спрашивали, как можно изображать *две природы* Спасителя. Но православные не имели в виду изображать ни Божественную *природу*, ни человеческую *природу* Спасителя: они изображали, как мы уже говорили, Его Личность, Личность Богочеловека, нераздельно и неслиянно сочетававшего в Себе две эти природы [Успенский, 2008: 115] (выделено автором). Изображая на иконе Личность Богочеловека, художник не может задаться целью написать отдельно Его душу.

Каждое изображение должно быть исследовано в той традиции, в которой оно было создано, и в наи-

большей мере это относится к иконе. Православная церковь создала культуру богопознания и исследования духа и выработала язык, способный выразить ее тайны, и Церковь считает эту икону иконой Воскресения. Признать правоту мнения о том, что на этой иконе изображена лишь душа мертвого в тот момент Христа, – значит подразумевать несостоятельность всей изобразительной символики Православной церкви, которая признает канонической иконой Воскресения образ, на котором изображен не воскресший (т. е. еще мертвый) Христос. Но логичнее было бы предположить ошибку интерпретации, подкрепленной лишь недавней традицией переименования образа.

«Неизобразимость» Воскресения

Более чем вековой обычай переименования образа в России, вполне естественно, все более усложняется сопутствующими интерпретациями. Появилась тенденция объяснять мнимое отсутствие иконы Воскресения тем, будто этот образ создать невозможно. Подразумевается некий благочестивый обычай не изображать само Воскресение, так как о его обстоятельствах, о том, как оно совершилось, не говорится в Евангелиях.

«Вызывают разномыслие и различные принятые в церковном обиходе иконные изображения Воскресения Христова. <...> Одно из мнений высказано было с большой определенностью Л. Успенским <...>. Автор статей полагает, что Воскресение Христово является таинством совершенно неведомым и непостижимым и не может быть изображено, ибо таким образом умалялась бы самая таинственная природа события». [Круг, 1978: 85–86]. По сути, подобные нападки на образ Воскресения уже совершались – в эпоху иконоборчества, когда отрицалась сама возможность видеть воскресшего Христа и поэтому изображение Его после Воскресения приравнивалось к богохульству (см. выше: [Баранов, 2002]).

Эта ситуация противоречит фактам истории искусства, в том числе письменным свидетельствам эпохи иконоборчества – высказывания защитников икон убеждают нас в том, что им известен образ Воскресения.

В данном случае реализм иконы смешивается с репортерской точностью фотографий события. Мы действительно не можем изобразить, как тело Христа прошло сквозь погребальные пелены, их не повредив, или как Христос вышел из закрытого камнем гроба. Икона Анастасис, изъясняя духовную сущность события, не изображает Воскресение в фотографическом смысле. Она является точной иллюстрацией слов православного богослужения: «возвел Адама от тли», «разрушил верей вечные» – и воплощает богословское понимание Воскресения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как мы видим, в истории искусства произошло совмещение двух совершенно разных образов: Анастасис, являющего Воскресение, и *Descensus ad inferos*, изображающего Сошествие во ад.

Эти образы не связаны друг с другом ни общностью сюжета, ни местом, ни временем возникновения. Они появились в разных культурах: образ Анастасис – в Византии; Сошествие во ад – в Западной Европе, в момент противостояния византийскому влиянию. История иконографии Воскресения восходит к позднеантичному и ранневизантийскому периоду, IV–VI вв., – образ Сошествия возник гораздо позже, лишь в IX столетии. Более того, эти два образа относятся не только к разным эпохам и разным культурам, византийской и западноевропейской, но связаны с разными Символами веры – текстами, основополагающими для богословия Церкви.

Они изображают разные события. Сюжет «Сошествие во ад» принадлежит к Страстному циклу. Здесь еще нет победы, и образ, связанный с этим сюжетом, не может считаться праздничным. Событие Сошествия во ад относится традицией ко времени до Пасхи, когда тело Христа находилось во гробе, а душа, пройдя путь всех людей, после грехопадения, сошла «в преисподняя земли». Воскресение еще не произошло; напротив, показывается заключительная схватка с силами зла, и художники используют различные приемы, чтобы создать ощущение, что исход битвы не предreshен и он может быть разным.

В образе Анастасис мы видим воскресшего Христа во славе. Это триумф над смертью, адом, грехом и дарование человечеству рая. Все его художественные особенности, вся его символика связаны с торжеством

победы и искуплением. Постоянные для него образы святых царей и лиц священной истории появляются в иконографии в связи с богословскими объяснениями значения Воскресения для человечества (см. ил.).



Анализ использования образа Анастасис в манускриптах, стихи псалмов, к которым он относится, а также его описания, сделанные византийскими писателями до XIII в., как и его место в христологических циклах, подтверждают его праздничное значение, в соответствии с его названием, как образа Воскресения.

Исследование пасхальной традиции в областях Италии, наиболее долго остававшихся под влиянием Византии, также служит доказательством этого праздничного значения. Привлеченные миниатюры Пасхальных свитков ликования (*Exultet*) позволили сделать выводы, уточняющие генезис и распространение образов Сошествия во ад. Типологические особенности, а также текстовые соответствия исключают связь образа *Descensus ad inferos* с миниатюрами

Regis Victoria Пасхальных свитков ликования. Анализ миниатюр этих свитков позволяет говорить о влиянии на них, в частности, на миниатюру *Resurrectio mortuorum*, иконы Анастасис. О том же свидетельствует традиция использования этих свитков в пасхальном богослужении.

При анализе композиции изображений Анастасис и «Сошествие во ад» были выделены особенности их иконографии. Так, изобразительной константой Анастасис является жест «захват запястья». Этот жест имеет глубокое символическое значение в византийской культуре, что мы постарались показать посредством привлечения широкого визуального ряда. Для «Сошествия во ад» характерен другой элемент: присутствие орифламмы, создающей определенные культурно-исторические аллюзии.

Существуют и другие особенности обоих изображений, в частности, выбор персонажей и характер репрезентации. В «Сошествии во ад» люди чаще всего изображены без определяющих их статус одежд, обнаженными. Кроме Адама и Евы здесь могут быть анонимные праведники или же избранные святые, состав которых варьируется в зависимости от конкретного замысла художника и смысловых акцентов, с ним связанных.

На иконе Анастасис крут изображенных строго определен: на древних памятниках кроме прародителей присутствуют Давид и Соломон, Авель и Иоанн Предтеча. Их образы несут глубокую смысловую и символическую нагрузку. Давид и Соломон присутствуют как царственные праотцы Христа по плоти и свидетельствуют о Его истинном воплощении. На иконе они изображаются в царском облачении: будучи помазанными на царство, Давид и Соломон удостоверяют явление истинного Помазанника Божия, Мессии – Воскресшего Христа. Образы Авеля и Иоанна Предтечи актуализируют тему служения Богу и жертвенности такого служения. Образ св. Иоанна связан с изъясне-

нием экзегезы таинства крещения и отражает традицию совершать его на Пасху. Образ Моисея включается в Анастасис позже, когда происходит взаимодействие с иконографией Страшного суда, а также образом Преображения. Шофар в руках Моисея актуализирует значение торжества, избавления, победы.

В исследовании уточнены источники, которые могли повлиять на возникновение иконографии. В отношении Анастасис к ним могут быть отнесены богослужебные литургические и богословские тексты, изъясняющие тайну Воскресения. Не обнаружено причин, по которым апокрифическое Евангелие от Никодима, называемое литературным источником Анастасис, могло бы считаться таковым. «Путеводитель» Анастасия Синаита, где автор призывает изображать смерть Христа для убеждения еретиков, не может быть признан связанным с этой иконой. Анастасис является не иллюстрацией конкретного текста, а многоплановым символом: он изъясняет Событие, трактуя его через преемственную связь Ветхого и Нового Завета, в сжатой символической форме выражая богословское учение о Воскресении.

Как было показано, образ «Сошествие во ад», известный в средневековом искусстве Западной Европы как *Descensus ad inferos*, имеет собственную историю и не связан с иконой Воскресения – ни генезисом, ни художественными особенностями, ни модификациями изобразительных вариантов. Он появляется как иллюстрация Апостольского кредо, содержащего догмат, отсутствующий в Никео-Константинопольском Символе веры.

Образы Воскресения и Сошествия во ад существовали в разных культурах на протяжении нескольких веков, не оказывая друг на друга влияния. Изначальные иконографические особенности этих двух образов настолько различны, что без предварительного исследования трудно предположить, что они могли быть отождествлены друг с другом. До этого на протяжении

почти восьми столетий образ Сошествия во ад претерпевал изменения, которые, будучи в каждом конкретном случае незначительными, в результате довольно сильно видоизменили его.

Гравюры Дюрера, Шонгауэра, Альтдорфера представляют собой совсем иные художественные решения, нежели миниатюры французских манускриптов, а те, в свою очередь, далеки от рисунка каролингской рукописи, где «Сошествие во ад» появляется впервые, – Утрехтской псалтири (л. 90) начала IX в.; в ее списках при неточном копировании возникают типологические черты, характерные для образа Сошествия в дальнейшем. Отдельная глава в истории этого образа связана с итальянским искусством Треченто и Возрождения. Но прежде всего самые важные его изменения происходят вследствие модификации традиции иллюстрирования текста, к которому он относится, – текста Апостольского Символа веры.

Предельно важно, что и возникновение, и развитие образа «Сошествие во ад» связаны с иллюстрированием Апостольского кредо, известного лишь в западном христианстве и не принятого в православии.

При всей сложности истории иллюстрирования Кредо, можно выделить основные типы репрезентации священного текста, связанные с тем, как строится взаимодействие визуального ряда со словесным. Во-первых, это изображения, построенные как целостное представление символа, – развернутый образ, относящийся ко всему тексту исповедания. Во-вторых, это несколько отдельных изображений, последовательно иллюстрирующих его части. В свою очередь, среди произведений второго типа, в зависимости от принципа, по которому происходит членение текста, необходимо выделить две группы. Первая группа представляет иллюстрацию отдельных догматов, названных в символе. Их репрезентация происходит в той последовательности, в какой они называются в тексте. Эта группа наиболее обширна: так иллюстрируется

Апостольское кредо сначала в миниатюрах рукописей, а затем в монументальном и прикладном искусстве. Это именно последовательное иллюстрирование, когда каждый рисунок должен облегчать понимание догмата.

Вторая группа основывается на принципе иллюстрации членов Символа веры, когда создается образ, соответствующий одной из двенадцати формул, вне зависимости от того, сколько догматов называется в каждой из них. Этот подход появляется в более позднее время и характерен для первопечатных книг и гравюр. В данном случае мы видим объединение двух иллюстраций, представляющих различные сюжеты, но названных в одной формуле; среди них – Благовещение и Рождество, Распятие и Положение во гроб, наконец, Сошествие во ад и Воскресение.

Ситуация усложняется наличием двух образов Воскресения, принятых в христианстве. Если в восточном христианстве это образ Анастасис, то в западном христианстве после разделения церквей получил распространение образ «Восстание от гроба», где показан Христос, воспаряющий над гробовой пещерой. Начиная с Треченто «Восстание от гроба» осознается образом Воскресения в католичестве; в составе гравюр, иллюстрирующих Апостольское кредо, используется именно он.

Развитие приемов иллюстрирования Апостольского Символа веры охватывает период с IX по XVII в. и связано с определенными эпохами и историческими событиями начиная с культурных реформ Карла Великого и заканчивая возникновением протестантизма, появлением книгопечатания и судьбой этого образа в составе книжных иллюстраций. На его изменения повлияли события крестового похода Людовика Святого, а затем – заимствование сюжета «Сошествие во ад» и его репрезентация в итальянском искусстве. В дальнейшем через посредство немецких гравюр новатор-

ские решения итальянских художников были восприняты фламандскими и голландскими мастерами.

Но заключительный этап модификации «Сошествия во ад» связан не с каким-либо историческим событием, а с художественным авторским решением: композиционным расположением, которое он получил в гравюре Адриана Колларта в составе Библии Пискатора. Здесь он оказался не только объединен с Воскресением в составе иллюстрации пятой формулы Кredo, но и вынесен на передний план. При этом, если в предшествующей по времени гравюре Яна Саделера Старшего всё повествование разворачивается по горизонтали, то в гравюре Колларта расположение сюжетов – Сошествия во ад и Воскресения – вертикальное. В результате вся гравюра получила бóльшую целостность и могла восприниматься неподготовленным зрителем как единый образ.

Именно такими неподготовленными зрителями, не ожидающими встретить в иллюстрированных Библиях какой-либо другой Символ веры, отличный от православного, оказываются русские иконописцы. Они копируют гравюру – иллюстрацию пятой формулы «Сошел во ад. В третий день воскрес из мертвых» – в составе новой в древнерусском искусстве иконы «Символ веры», несмотря на то, что эта формула относится к Апостольскому кredo, не принятому в православии. При этом изображению сообщаются стилистические иконописные черты, сближающие его с известной иконописцам древнерусской (византийской) иконографией. Так появляется двойной образ «Сошествие во ад – Восстание от гроба», который распространяется в русском искусстве, и хотя он надписывается как «Воскресение Господа нашего Иисуса Христа», в разговорном обиходе к нему начинает относиться название «Сошествие во ад». Интерпретация гравюры Апостольского кredo русскими иконописцами привела к смешению двух образов.

Культурная политика в России XVIII в., влияние западноевропейского искусства и другие факторы способствовали распространению в храмах Санкт-Петербурга, новой столицы империи, и вообще в русском искусстве образа «Восстание от гроба» как пасхального. Одновременно продолжается переименование Анастасис, и в связи с новым названием происходит его переосмысление. Свидетельства такого переосмысления – не только научные споры, но и новая трактовка иконографии. Художники, если и обращаются к иконографии Анастасис, понимают ее как Сошествие во ад – скорбный образ, представляющий Спасителя в преисподней (примеры можно видеть в творчестве В. М. Васнецова, М. В. Нестерова, Н. А. Кошелева и др.).

В результате уже начиная с XIX в. неоднократно ставится вопрос, какой именно образ может считаться иконой Пасхи в православном искусстве. Смешение сюжетов Анастасис и «Сошествие во ад» повлекло за собой соответствующие богословские и искусствоведческие выводы, связанные не только с пониманием образа, но и с его литургическим использованием. В XX в. высказываются утверждения, что Воскресение неизобразимо и в православии иконы Пасхи нет. Как показывает исследование, это мнение нельзя считать обоснованным.

Мы можем утверждать, что православная икона Пасхи – образ Анастасис, «Воскресение».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Иллюстрации Апостольского Символа веры в Библии Пискаatora*

Апостольский Символ веры	Гравюры Библии Пискаатора	Древнерусские вирши к гравюрам Апостольского Символа веры
1 Credo in Deum Patrem omnipotentem, creatorum coeli et terrae.	Творение	Верую в Бога безначална Отца, Зримых убо всех и незримых творца, Неба и земли, и елика сущь в них, Той совершитель и вседержитель сих.
2 Et in Jesum Christum, Filium eius unicum, Dominum nostrum.	Преображение	И Иисуса Христа, Сына Его, Соприсносуща же, и суща из Него, Господа тварей, яко же явился, Внегда на горе сый преобразися.
3 Qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine.	Благовещение и Рождество	Во чреве Духом Святым заченшася, Марии Девы, и в плоть облекшася. Рождашася же нетленно из Нея Невредившаго ключи девства сея.
4 <i>Passus sub Pontio Pilato;</i> <i>crucifixus, mortuus et</i> <i>sepultus;</i>	Распятие и Погребение	При Пилате нас ради страдавша И на кресте кровь свою излишаша; Умершаго же бывша погребенна, Сим бо явился зла смерть умершвена.

* Курсивом обозначены отличия в тексте Апостольского Символа веры от Никео-Константинопольского Символа веры (в том числе изменения последовательности догматов). Расхождения, которые наши отражение в гравюрах, выделены жирным шрифтом.

5	<i>descendit ad inferna,</i> tertia die resurrexit a mortuis.	<i>Сошествие во ад</i> и Воскресение	<i>Ниспеша во ад пленных</i> <i>свободити,</i> <i>И диаволю крепость разрушити.</i> Из мертвых же в день третий воскресшаго И весь род адамь от уз изведшаго. В небо воспеша апостолом зрящим И zelo яко огъде слезящим Седящаго же тамо отца в десных Сподобляющаго нас жилищ небесных. Отнудуже Грядуща судити, И царство свое во всем утвердити; Живым и мертвым по делом воздати, Оных в жизнь, сих же в геену отслати. Верую в Духа Свята, жизнь дающа, Отцу и Сыну Бога сприсноуща. На апостолы преславно ниспеша, Утешителя от отца испеша.
6	Ascendit in coelos, sedet ad dexteram Dei Patris <i>omnipotentis.</i>	Вознесение	В небо воспеша апостолом зрящим И zelo яко огъде слезящим Седящаго же тамо отца в десных Сподобляющаго нас жилищ небесных.
7	Inde venturus est judicare vivos et mortuos.	Страшный Суд	Отнудуже Грядуща судити, И царство свое во всем утвердити; Живым и мертвым по делом воздати, Оных в жизнь, сих же в геену отслати.
8	Credo in Spiritum Sanctum.	Сошествие Святаго Духа	Верую в Духа Свята, жизнь дающа, Отцу и Сыну Бога сприсноуща. На апостолы преславно ниспеша, Утешителя от отца испеша.
9	Sanctam Ecclesiam Catholicam, <i>sanctorum</i> <i>communionem.</i>	<i>Апостолы</i> <i>преподают хлеб</i> <i>и вино (Таинство</i> <i>причастия)</i>	Святую Церковь во Христе утвержденну, Православноу же и соединенну. В ней же и святых вземлем общение, Яже милости всех есть и спасение.

10	Remissionem pessatorum;	Апостольская проповедь	Во Христе грехов всем оставление, Апостольское вземшим учение. Иже веруют и крестятся в него, Не спасется и единый без сего.
11	Carnis resurrectionem;	Видение пророка Иезекииля	Ожидаю же дне воскресения, Божиим духом всех оживления, Вси бо во плоти имамы востати И якоже что содея приятии.
12	Et vitam aeternam	Видение апостола Иоанна Богослова	Жизнь же вечная праведных явится Небесный Сион, в нем же Бог всаится. Христос со Отцем и Духом во веки, Возводый во град оный человеки. Аминь.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Опубликованные источники

- Добротолюбие в русском переводе. М., 1905. Т. 1.
- Ерминия, 1867 – Ерминия, или наставления в живописном искусстве, написанное неизвестно кем, вскоре после 1566 г. (Первая иерусалимская рукопись XVII в.) / Перевод Порфирия, епископа Чигиринского (Успенского). Киев, 1867.
- Ерминия, 1868 – Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом в 1701–1733 годах / Перевод епископа Порфирия (Успенского). Киев, 1868.
- Ерминия, 1993 – Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное Дионисием Фурноаграфиотом, 1701–1755 гг. / Перевод епископа Порфирия (Успенского). М., 1993.
- Книга о живописном искусстве, 1868 – Ерминия священника Даниила. Книга о живописном искусстве, указывающая господские и богородичные праздники, имена пророков и их прорицания, возраст, лица и волосы апостолов и другое необходимое и полезное для живописцев // Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом в 1701–1733 годах / Перевод епископа Порфирия (Успенского). Киев, 1868. С. 139–192.
- Симеон Новый Богослов. Моление Богу. Перевод митр. Илариона Алфеева) // Преподобный Симеон Новый Богослов и православное предание. Иларион Алфеев. СПб., 2008.
- Флавий, Иосиф. Иудейская война / Пер. с нем. Я. Л. Чертка. СПб., 1900. Переиздание с пред. К. Ревяко, В. Федосика. Минск, 1991.
- ΕΡΜΗΝΕΙΑ, 1909 – ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ. Διονυσίου του εκ Φουρνά. Accompagné de ses sources principales inédites par A. Papadopoulo-Kérameus. St.-Petersbourg, 1909.

Hone, William. «Ancient Mysteries Described, Especially the English Miracle Plays, Founded on Apocryphal New Testament Story, Extant Among the Unpublished Manuscripts in the British Museum: Including Notices of Ecclesiastical Shows...». London, 1823.

Neutestamentliche Apokryphen. Bd. 1, 1959 – Hennecke E., Schneemelcher W. Neutestamentliche Apokryphen. Bd. 1. Tübingen, 1959.

Passavant J. D. Le peintre-Graveur. Tome cinquieme. Leipsic, 1864.

PG – Patrologia cursus completus. Series graeca. Ed. J.-P. Migne. Vol. 95, 120.

Tischendorf C., ed. Evangelia Apocrypha. Lipsiae: Avenarius et Mendelssohn, MDXXXLIII (Bd. II). S. 301–311.

Рукописи

Кодексы

Афоно-Пантократорская псалтирь. Афон, монастырь Пантократора, Cod. 61.

Балтиморская псалтирь. Балтимор, The Walters Art Museum (WAM), W. 733.

Библия Холькхам (Holkham Bible) (Англия, 1320–1350 гг.). Лондон, Британская библиотека. Add. MS 47682. Holkham MS, 666.

Бристольская псалтирь. Лондон, Британская библиотека. Cod. Add. 40731.

Винчестерская псалтирь (псалтирь Генриха из Блуа) (середина XII в. – вторая половина XIII в.). Лондон, Британская библиотека. Cotton MS Nero C.IV.

Гамильтонская псалтирь. Берлин, Государственный музей. Staatliche Museen, M. N.: 78.A.9.

Гомилии Григория Назианзина. Париж, Парижская национальная библиотека. Gr. 550.

Гомилии Григория Назианзина. Афон, Монастырь Дионисиата. Athos, Dionisiou 61.

Гомилии Иакова Коккиновафского. Византия, 1140 г. Апостолическая библиотека Ватикана (Biblioteca Apostolica Vaticana), Cod. gr. 1162.

Готье де Куэнси. «Жизнь и чудеса Богоматери». Франция (Суассон?), XIII в. РНБ, Фр. F.v. XIV, 9.

Евангелие апракос. Антониево-Сийский монастырь, 1340. СПб., БАН.

Евангелие апракос. XVII в. СПб., БАН, арх. ном. 339.

Евангелие из Бамбергского собора (Евангелие с острова Райхенау). Райхенау, 1002–1024 гг. Мюнхен, Баварская государственная библиотека, Clm. 4454.

Евангелие царя Александра (Тырново, Болгария, 1355–1356 гг.). Британская библиотека, Add. Ms. 39627.

История Святой земли Петра Комместора. Акра, Франция, ок. 1280 г. Т. 1–2. РНБ, Фр. F.v. IV, 5.

Манускрипт Юниуса XI (Manuscript Junius XI). Ок. 1000 г. Оксфорд, Бодлеанская библиотека.

Менологий Василия II. Ок. 1000 г. Апостолическая библиотека Ватикана. MS Graec. 1613. Рим, Ватикан.

Морализованная Библия (Париж, вторая четверть XIII в.). Лондон, Британская библиотека. Harley MS 1527.

Московский Акафист Богородице. Византия, середина XIV в. Москва, ГИМ, Синодальное собрание, гр. 429.

Парижская псалтирь. Парижская национальная библиотека. Gr. 139. X в.

Псалтирь Барберини. 1096 г., Апостолическая библиотека Ватикана. Vat. gr. 37. Рим, Ватикан.

Псалтирь Генриха де Блау. 1150 г. Британская библиотека. Ms. Cotton Nero C–IV.

Псалтирь из Бланкенбурга (третья четверть XIII в.). Вольфенбюттель, Библиотека герцога Августа (Herzog-August-Bibliothek). Cod. Blank. 147.

Псалтирь королевы Марии. 1310–1320 гг. Лондон, Британская библиотека. Royal MS 2 B VII.

Псалтирь лорда Коттона. Винчестер, середина или третья четверть XI в. Лондон, Британская библиотека, Cotton MS Tiberius C. VI.

Псалтирь Мелизенды. Лондон, Британская библиотека, Egerton, 1139.

Псалтирь Сансон (Suneson Psalter). Париж, середина XIII в. Лондон, Британская библиотека, Egerton MS 2652.

Псалтирь св. Альбана. XII в. Хильдесхайм, собор св. Годехарда, MS St. Godehard I.

Псалтирь Томича. Болгария, середина XIV в. Москва, ГИМ.

Псалтирь Феодора. 1066 г. Лондон, Британская библиотека. Add. Ms. 19352.

Псалтирь Фитцварина. 1350–1370 гг. Париж, PBN Ms lat. 765.

Псалтирь Харли (The Harley Psalter). Англия, ок. 1150 г. Лондон, Британская библиотека, Harley MS 603.

Псалтирь Эдвина (The Eadwine Psalter). 1155–1160 гг. Кембридж, Trinity College Library, Ms. R. 17.1.

Псалтирь. Париж, Парижская национальная библиотека. Gr. 20.

Реймский миссал. Париж (?), 1285–1297 гг. СПб., РНБ, Лат. Q.v. I, 78.

Россанский кодекс. VI в. Архиепископский музей Россано.

Сакраментарий Дрого. Франция, ок. 850 г. Париж, PNB, Ms lat. 9428.

Синопский кодекс. VI в. Paris. suppl. gr. 1268.

Синопское Евангелие. Парижская национальная библиотека Gr. 1286.

Сумма короля (Summa de Roi). Франция, ок. 1295 г. Лондон, Британская библиотека. Ms. Add 54180.

Схоластическая история Петра Коместора. Франция, ок. 1280 г. СПб., РНБ, Лат. Q.v. I 229. Т. 1, 2.

Трактат Жана Жуанвиля. Париж, PNB, Nouv. Acq. Fr. 4509.

Трапезундское евангелие. Середина X в. СПб., РНБ. Cod. gr. 21.

Утрехтская псалтирь (Реймс, 816–830). Утрехт, Библиотека Утрехтского университета, Ms. 32.

Хлудовская псалтирь. Москва, Государственный исторический музей. Хлуд. 129-d.

Христианская топография. Путешествие Косьмы Индикоплова. Апостолическая библиотека Ватикана, Cod. Gr. 699.

Lieber Vitae aus Newminster (1016–1020 гг. BM, Ms. Stowe 944. F.7r)

Пасхальные свитки ликования

Свиток Exsultet. Беневент, 981–987 гг. Апостолическая Библиотека Ватикана. Vat. Lat. 9820.

Свиток Exsultet. Музей диоцеза, Газта, XI в.

Свиток Exsultet. Музея диоцеза, Бари, XI в.

Свиток Exsultet II. Музей диоцеза, Газта, начало XII в.

Свиток Exultet из Манчестерской университетской библиотеки (John Rylands University Library of Manchester). 1000 г.

Свиток Exsultet Benevent 85.

Свиток Exsultet из Солерно, середина XIII в.

Свиток Exsultet из Монтекассино, ок. 1075–1080 гг. Британская библиотека, Add MS 30337.

Словари и энциклопедии

- Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. М., 1991 (репринт 5-го изд. СПб., 1899).
- Православная энциклопедия. М., 2000 (продолжающееся издание).
- Словарь библейского богословия / Под ред. К. Леон-Дюфруа. Брюссель, 1974.
- Советская военная энциклопедия: В 8 т. М., 1976–1980.
- Gesenius W. Hebräisches und chaldäisches Handwörterbuch über das alte Testament. Teil II. Leipzig, 1857.
- Gesenius W. Hebräisches und aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament. Leipzig, 1910.
- Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg, Basel, Wien, 1970.
- Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 4. Freiburg i. Br., 1962.
- Liddell H., Scott R. A Greek-English Lexicon (A New Edition Revised and Augment throughout by Henry Stuart Jones). Oxford, 1958.
- Patristic Greek Lexicon / Ed. by G.W. H. Lampe. Oxford, 1995.

Литература

- Абрамзон, 1995 – Абрамзон М. Г. Монеты как средство пропаганды официальной политики Римской империи. М., 1995.
- Аверинцев, 1977 – Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
- Адриан, 2009 – Адриан, иером. (Пашин) «Путеводитель» преп. Анастасия Синаита как опыт раскрытия христологического учения Церкви. Автореф. дис. ... канд. богословия. Сергиев Посад, 2009.
- Айналов, 1917 – Айналов Д. В. Византийская живопись XIV столетия // Записки классического русского археологического общества. Пг., 1917. Т. 9. С. 62–230.
- Айналов, Редин, 1899 – Айналов Д. В., Редин Е. К. Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Злато-Михайловский и Кирилловский монастыри. Харьков, 1899.
- Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, 1983 – Аладашвили Н. А., Алибегашвили Г. В., Вольская А. И. Живописная школа Сванетии. Тбилиси, 1983.
- Алибегашвили, 1973 – Алибегашвили Г. Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – начала XIII в. Тбилиси, 1973.

- Алибегашвили, 1978 – *Алибегашвили Г.* Византия, христианский Восток и формирование художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии и Армении: Доклад на II Международном симпозиуме по армянскому искусству. Ереван, 1978.
- Алпатов, 1956 – *Алпатов М.* Александр Андреевич Иванов, 1806–1858. М., 1956. Т. 1–2.
- Алпатов, 1972 – *Алпатов М.* Андрей Рублев. М., 1972.
- Алпатов, 1977 – *Алпатов М.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977.
- Алпатов, 1978 – *Алпатов М. В.* Древнерусская иконопись. М., 1978.
- Альбрехт Дюрер, 2003. – Альбрехт Дюрер. Гравюры / Вступ. ст. Алена Боре. М., 2003.
- Анастасий Синаит, 1997 – *Анастасий Синаит*, преподобный: Путеводитель (избранные главы) / Пер., прим. А. И. Сидорова // Журнал Московской Патриархии. М., 1997. № 7. С. 72–83.
- Андреев Н. О «деле дьяка Висковатого» // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. С. 292–317.
- Антонова, 1966 – *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966.
- Антонова, Мнева, 1963 – *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [в Гос. Третьяковской галерее]. Т. I. XI – начало XVI века. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963.
- Балдин, Манушина, 1996 – *Балдин В. И., Манушина Т. Н.* Троице-Сергиева лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. М., 1996.
- Банк, 1966 – *Банк А.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М.; Л., 1966.
- Баранов, 2002 – *Баранов В. А.* Искусство после бури – богословская интерпретация некоторых изменений в послеиконоборческой иконографии Воскресения // Золотой, серебряный, железный: мифологическая модель времени и художественная культура / Под ред. И. Припачкина. Курск, 2002.
- Баранов, 2006 – *Баранов В.* Византийские учения о воскресшем теле Христа и их позднеантичные параллели // Эсхатологический сборник / Под ред. Д. М. Андреева, А. И. Некслесса, В. Б. Прозорова. М., 2006.

- Барсов, 1893 – *Барсов М. В.* Сборник статей по истолковательному и назидательному чтению Четвероевангелия. СПб., 1893. Т. 2.
- Басова, 2013 – *Басова М. В.* М. Васнецов и его последователи: живопись, графика, декоративно-прикладное искусство конца XIX – начала XX века из собрания ГМИР. СПб., 2013.
- Белоброва, 1990 – *Белоброва О. А.* Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана // ТОРДА. Л., 1990. Т. 44. С. 442–448.
- Белоброва, 2014 – *Белоброва О. А.* Иллюстрированные Библии XVI–XVII веков в русских средневековых библиотеках // ТОДРА. СПб., 2014. Т. 62. С. 21–28.
- Бобров, 1996 – *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской живописи // Малая история культуры. СПб., 1996.
- Богусевич, 1939 – *Богусевич В. А.* Магдебургские врата XII века // Новгородский исторический сборник. Новгород, 1939. Вып. 6. С. 22–29.
- Болотов, 1994 – *Болотов В. В.* Лекции по истории древней Церкви. М., 1994. Т. 1–4.
- Брюсова, 1995 – *Брюсова В. Г.* Андрей Рублев. М., 1995.
- Бусева-Давыдова, 2008 – *Бусева-Давыдова И. Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008.
- Бычков, 1995 – *Бычков В. В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995.
- Вахрина, 2006 – *Вахрина В. И.* Иконы Ростова Великого. М., 2006.
- Вздорнов 1976 – *Вздорнов Г. И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976.
- Вздорнов 1989 – *Вздорнов Г. И.* Волоотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989.
- Вздорнов, 2007 – *Вздорнов Г. И.* Иконы-таблетки Великого Новгорода. Софийские святцы. М., 2007.
- Вилинбахова, 2002 – *Вилинбахова Т. Б.* «Сошествие во ад – Воскресение» // Дионисий в Русском музее. К 500-летию росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря / Научн. рук. Е. Петрова. СПб., 2002.
- Воронец, 1889 – *Воронец Е. Н.* Воскресение Христово в современных иконописных изображениях // Странник. Б/м, 1889. № 4.

- Гамлицкий, 1995 – *Гамлицкий А. В.* Западноевропейские лицевые Библии в России XVII–XVIII вв. Владельцы и формы бытования // Филевские чтения. Тезисы 4-й Международной научной конференции по проблемам русской художественной культуры второй половины XVII – первой половины XVIII в. М., 1995. С. 19–22.
- Гамлицкий, 1998 – *Гамлицкий А. В.* Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI–XVIII столетий // Проблема копирования в европейском искусстве: Материалы научной конференции Российской Академии художеств, 1997. М., 1998. С. 96–116.
- Гаприндашвили, 1975 – *Гаприндашвили Г.* Вардзия. А., 1975.
- Гнутова, 2005 – *Гнутова С. В.* Проблемы современной ставрографии // Ставрографический сборник. Кн. III. Крест как личная святыня: Сб. статей / Ред. С. В. Гнутова. М., 2005. С. V–XVI.
- Голубцов, 1899 – *Голубцов А.* Чиновник Новгородского Софийского Собора // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1899. Кн. 2. М., 1899. С. I–XX, 1–272.
- Голубцов, 1908 – *Голубцов А. П.* Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. М., 1908.
- Голубцов, 1917 – *Голубцов А. П.* Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб., 1917.
- Гомбрих, 1989 – *Гомбрих Э. Х.* О задачах и границах иконологии // Советское искусствознание. М., 1989. Вып. 25. С. 275–305.
- Грабар, 2000 – *Грабар А.* Император в византийском искусстве. М., 2000.
- Гусев, 1968 – *Гусев Н. В.* Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 126–139.
- Данилова, 1970 – *Данилова И.* Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.
- Дворжак, 2001 – *Дворжак М.* История искусства как история духа. СПб., 2001.
- Демус, 2001 – *Демус О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М., 2001.

- Добровольская, 2010 – *Добровольская В. Е.* Запреты и предписания, связанные с обнажением человеческого тела // Традиционная культура. 2010, № 1. С. 11–17.
- Добрынина, 1994 – *Добрынина Э. Н.* «Врата заключенные» в иконографии миниатюр Московского Акафиста Богоматери // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 188–196.
- Евдокимов, 2007 – *Евдокимов П.* Искусство иконы. Богословие красоты. Клин, 2007.
- Евсеева, 1994 – *Евсеева Л. М.* Византийские иконы-proskynesis в богослужебном обиходе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 65–80.
- Жегин, 1965 – *Жегин Л. Ф.* Иконные горки. Пространственно-временное единство живописного произведения // Труды по знаковым системам. Тарту, 1965. Т. II. С. 231–247.
- Жегин, 1970 – *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения: Условность древнерусского искусства. М., 1970.
- Живов, 2002 – *Живов В. М.* Особенности рецепции византийской культуры в древней Руси // *В. М. Живов.* Разыскания в области истории и предыстории русской культуры. М., 2002. С. 73–115.
- Зэндлер, 1987 – *Зэндлер Э.* Генезис и богословие иконы // Символ. Париж, 1987. С. 13–54.
- Измайлова, 1979 – *Измайлова Т. А.* Армянская миниатюра XI века. М., 1979.
- Иконопись Палеха из собрания Государственного музея палехского искусства. М., 1994.
- Иларион, 2009 – *Иларион (Алфеев),* архиепископ. Христос – победитель ада. Тема сошествия во ад в восточнохристианской традиции. СПб., 2009.
- Иоанн Дамаскин, 1992 – Преп. *Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. М., 1992.
- Иоанн Дамаскин, 2008 – *Иоанн Дамаскин.* Три слова в защиту иконопочитания. СПб., 2008.
- Калмыкова, 2016 – *Калмыкова В.* Венецианская живопись XV–XVI вв. М, 2016.
- Камло, 1994 – *Камло П.* Иоанн Дамаскин – защитник святых икон // Символ. Париж, 1987. Вып. 18. С. 55–68.
- Карташев, 2008 – *Карташев А. В.* Вселенские соборы. Минск, 2008.

- Качалова, Маясова, Щенникова – Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990.
- Квливидзе, 2005 – Квливидзе Н. В. Воскресение Иисуса Христа. Иконография // Православная энциклопедия. М., 2005. Т. IX. С. 421–423.
- Квливидзе, 2011 – Квливидзе Н. В. «Символ веры» в росписи Архангельского собора Московского Кремля // Московский Кремль XV столетия. Т. 2: Архангельский собор и колокольня «Иван Великий» Московского Кремля. 500 лет. М., 2011. С. 134–149.
- Климов, 1996 – Климов П. Ю. Живописное убранство храма Христа Спасителя // Храм Христа Спасителя. М., 1996.
- Кляйн, 2007 – Кляйн Б. Зарождение и развитие готической архитектуры во Франции и соседних странах // Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись. Б/м.: Tandem Verlag GmbH, h.f. ulmann, 2007. С. 28–115.
- Колпакова, 2005 – Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2005.
- Колпакова, 2007 – Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси. Домонгольский период. СПб., 2007.
- Колпакова, 2010 – Колпакова Г. С. Искусство Византии. Поздний период. СПб., 2010.
- Коляда, 2003 – Коляда Е. И. Музыкальные инструменты в Библии: Энциклопедия. М., 2003.
- Кондаков, 1876 – Кондаков Н. П. История Византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876.
- Кондаков, 1904 – Кондаков Н. П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб., 1904.
- Кондаков, 1909 – Кондаков Н. П. Заметка о некоторых сюжетах и характере Спасо-Нередицкой росписи // Памятники древнерусского искусства. Издание Императорской Академии художеств. СПб., 1909. Вып. II. С. 3–5.
- Кондаков, 2002 – Кондаков Н. П. Воспоминания и думы. М., 2002.
- Кондаков, 2004 – Кондаков Н. П. Русская икона. Русская икона. Т. IV. М., 2004.
- Кондаков, 2006 – Кондаков Н. П. Византийские церкви и памятники Константинополя. М., 2006.
- Круг, 1978 – Круг Г. Мысли об иконе. Париж, 1978.

- Кураев, 1997 – *Кураев А.*, диакон. Школьное богословие. М., 1997.
- Кутковой, 2008 – *Кутковой В. С.* Краски мудрости. М., 2008.
- Лазарев, 1966 – *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
- Лазарев, 1971 – *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М., 1971.
- Лазарев, 1973 – *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М., 1973.
- Лазарев, 1978 – *Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство. М., 1978.
- Лазарев, 1982 – *Лазарев В. Н.* Новгородская иконопись. М., 1982.
- Лазарев, 1986 – *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1–2.
- Лазарев, 2000 а – *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000.
- Лазарев, 2000 б – *Лазарев В. Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М., 2000.
- Лаурина, 1966 – *Лаурина В. К.* Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV в. // ТОДРА. Т. XXII. М.; Л., 1966. С. 165–187.
- Лаурина, 1989 – *Лаурина В. К.* Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий. Вновь раскрытые и малоизвестные произведения из Ферапонтова, Кирилло-Белозерского и Павлова Обнорского монастырей в собрании Государственного Русского музея // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. Л., 1989. С. 84–112.
- Лаурина, Пушкарев, 1983 – *Лаурина В. К., Пушкарев В. А.* Новгородская икона XII–XVII веков. Л., 1983.
- Лебедев, 2000 – *Лебедев А. П.* Церковная историография в главных ее представителях с IV до XX в. СПб., 2000.
- Лепяхин, 2000 – *Лепяхин В. В.* Икона и иконичность. Сегед, 2000.
- Лесков, 1991 – *Лесков Н. С.* Сошествие во ад. Апокрифическое сказание. // Н. С. Лесков. Легенды и сказки. Л., 1991. С. 504–522.
- Лидов, 1994 – *Схизма и византийская храмовая декорация* // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 17–35.

- Лидов, 1999 – Лидов А. М. Византийские иконы Синая. М., 1999.
- Липатова, 2006 – *Липатова С. А.* К иконографии Воскресения Христова [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Интернет-статья, б. м., б. и.], 2006 (время обращения: апрель, 2006). Режим доступа: www.pravoslavie.ru/jurnal/499.htm
- Лифшиц, 1987 – *Лифшиц Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М., 1987.
- Лифшиц, Сарабьянов, Царевская, 2004 – *Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. СПб., 2004.
- Лихачева, 1993 – *Лихачева О. П.* Лев – лютый зверь // ТОДРА. СПб., 1993. Т. 48. С. 129–137.
- Лопухин, 1913 – *Лопухин А. П.* Толковая Библия. Кн. 3. Т. 8. СПб., 1913.
- Лордкипанидзе, 1978 – *Лордкипанидзе И. Г.* Роспись придела Вамека Дадияни в Хоби // Средневековая монументальная живопись. Русь и Грузия. М., 1978.
- Мансветов И., 1885 – *Мансветов И. Д.* Церковный устав (типик): Его образование и судьба в Греческой и в Русской Церкви. М., 1885.
- Мансветов К., 1855 – *Мансветов К.* Иконы Господских праздников, или О том, как надобно писать образ Великих праздников церковных, относящихся к жизни воплотившегося Сына Божия. СПб., 1855.
- Мартиндейл, 2001 – Мартиндейл Э. Готика. М., 2001.
- Махлаюк, 2006 – *Махлаюк А. В.* Солдаты Римской империи. Традиции военной службы и воинская ментальность. СПб., 2006.
- Мейендорф, 2001 – *Мейендорф И.* Введение в святоотеческое богословие. М., 2001.
- Мнева, 1965 – *Мнева Н. Е.* Искусство Московской Руси. М., 1965.
- Мокрецова, Романова, 1983 – *Мокрецова Н. П., Романова В. А.* Французская книжная миниатюра XIII в. в советских собраниях. 1270–1300. М., 1983.
- Моммзен, 1995 – *Моммзен Т.* История Рима. СПб., 1995.
- Мурьянов, 1973 – *Мурьянов М. Ф.* Этюды к Нередицким фрескам. Византийский временник. М., 1973. Т. 34. С. 204–213.

- Мусин, 2006 – *Мусин А. Е.* Археология «личного благочестия» в христианской традиции Востока и Запада // Христианская иконография Востока и Запада в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии. СПб., 2006. С. 163–222.
- Мэтьюз, 1994 – *Мэтьюз Т.* Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 7–17.
- Мюссо-Гулар, 2003 – *Мюссо-Гулар Р.* Карл Великий. М., 2003.
- Нессельштраус, 2000 – *Нессельштраус Ц.* Искусство раннего Средневековья. СПб., 2000.
- Никольский, 1867 – *Никольский В.*, дьякон. Икона Воскресения Христова // Душеполезное чтение. М., 1867, № 4. Ч. 1. С. 289–304.
- Никольский, 1998 – *Никольский В.*, диакон. Икона Воскресения Христова // О церковной живописи. СПб., 1998. С. 343–366.
- Овчинников, 1976 – *Овчинников А. Н.* Из опыта реконструкции древних икон // Музей и современность. М., 1976. Вып. II. С. 196–230.
- Овчинников, 1988 – *Овчинников А. Н.* Икона середины XV века «Воскресение» (псковский извод) // Древний Псков: Новые исследования. М., 1988. С. 133–154.
- Овчинников, 1993 – *Овчинников А. Н.* Из опыта реконструкции древних икон // Реставрация икон: Методические рекомендации. М., 1993. С. 144–197.
- Овчинников, 1999 – *Овчинников А. Н.* Копия-реконструкция как метод восстановления утраченной иконографии (на примере композиции «Страшного Суда» из Атени) // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Вып. 90. Тбилиси, 1983. Цит. по: *Овчинников А. Н.* Символика христианского искусства. М., 1999. С. 223–251.
- Орецкая, 2002 – *Орецкая И. А.* Еще несколько замечаний по поводу византийских псалтирей IX века // Византийский временник. М., 2002. Вып. 61. С. 151–171.
- Осарес, 2007 – *Осарес Ф.* Византийская армия в конце VI в. по «Стратегикону» императора Маврикия. СПб., 2007.
- Ошарина 2001 – *Ошарина О. В.* Изображение павлина в коптском искусстве // Культурное наследие Египта и Христианский Восток: Материалы международных научных конференций. М., 2001. С. 193–214.

- Ошарина 2009 – *Ошарина О. В.* Иконография и символика Воскресения в искусстве христианского Египта IV–VII вв. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009.
- Памятники, 1910 – *Памятники древне-русского искусства.* Вып. 3. СПб., 1910.
- Панофский, 1992 – *Панофский Э.* Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени // *Богословие в культуре Средневековья.* Киев, 1992. С. 79–118.
- Пастон, 2004 – *Пастон Э.* Виктор Васнецов. М., 2004.
- Пашин, 2009 – см. Адриан (Пашин), иером.
- Пескова, 2006 – *Пескова А. А.* Истоки иконографии древнерусских энколпионов // *Христианская иконография Востока и Запада в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии.* СПб., 2006. С. 121–162.
- Покровский, 1887 – *Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийских и русских // *Труды VI АС в Одессе* (1884). Одесса, 1887. С. 301–304.
- Покровский, 1892 – *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892.
- Покровский, 2000 – *Покровский Н. В.* Очерки памятников христианского искусства. СПб., 2000.
- Покровский, 2001 – *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. М., 2001.
- Порфиридов, 1947 – *Порфиридов Н. Г.* Древний Новгород: Очерки из истории русской культуры XI–XV вв. М.; Л., 1947.
- Порфиридов, 1959 – *Порфиридов Н.* Выдающийся памятник древнерусской живописи // *Искусство.* 1959. № 2. С. 67–71.
- Поснов, 1991 – *Поснов М. Э.* История Христианской Церкви (до разделения Церквей – 1054 г.). Киев, 1991.
- Припачкин, 2008 – *Припачкин И. А.* О Воскресении Христовом в православной иконографии. М., 2008.
- Протасов, 1913 – *Протасов Н. Д.* Материалы для иконографии Воскресения Спасителя (Изображения Св. Гроба) // *Богословский вестник.* Сергиев Пасад, 1913. № 3. С. 426–452; № 4. С. 750–768; № 5. С. 45–75.
- Прохоров, 2010 – *Прохоров Г. М.* «Некогда не народ, а ныне народ Божий...». Древняя Русь как историко-культурный феномен. СПб., 2010.

- Раушенбах, 1980 – *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980.
- Рафаил, архим., 1997 – *Рафаил* (Карелин), архимандрит. Великие христианские праздники. СПб., 1997.
- Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон диака Ивана Михайлова сына Вискаватого в лето 7062 // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете (ЧОИДР). М., 1858. Кн. 2 (апрель – июнь). Отд. III «Материалы Славянские».
- Романское искусство. Архитектура. Скульптура. Живопись / Под ред. Рольфа Томан. Кёльн, 2001. 481 с., ил.
- Русские древности, 1899 – Русские древности в памятниках искусства, издаваемые И. Толстым и Н. Кондаковым. Вып. 6. Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. СПб., 1899.
- Сакварелидзе, Алибегашвили, 1980 – *Сакварелидзе Т. А., Алибегашвили Г. А.* Грузинская чеканная и живописная икона. Тбилиси, 1980.
- Сарабьянов, 2002 – *Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002.
- Сарабьянов, 2003 – *Сарабьянов В. Д.* Георгиевская церковь в Старой Ладогe. М., 2003.
- Сарабьянов, Смирнова 2002 – *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. М., 2002.
- Северов, Чубинашвили, 1947 – *Северов Н. П., Чубинашвили Г. Н.* Кумурдо и Никорцминда. Вып. I. Памятники грузинской архитектуры. М., 1947.
- Сизов, 2002 – *Сизов Е. С.* Храм Архангел Михаила на Соборной площади Кремля // Архангельский собор Московского Кремля. М., 2002. С. 16–122.
- Синельников, 2001 – *Синельников В.*, свящ. Воскресение Христово видевши. М., 2001.
- Смирнова, 1976 – *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М., 1976.
- Смирнова, 2005 – *Смирнова Э. С.* Иконографический вариант «Сошествия во ад». Ростов, Москва, Север // Иконы Русского Севера: Двинская земля, Онега, Каргополье, Поморье: Статьи и материалы. М., Северный паломник, 2005. С. 141–161.
- Соколова, 1995 – *Соколова И.*, монахиня. Труд иконописца. Сергиев Посад, 1995.

- Соловьев, 1993 – *Соловьев И.* Православно-христианская философия в русском искусстве (С выставки религиозных картин В. М. Васнецова) // Философия русского религиозного искусства / Сост., ред. Н. К. Гаврюшин. М., 1993.
- Степанов, 2009 – *Степанов А. В.* Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб, 2009.
- Степанов, 2012 – *Степанов А. В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб., 2005.
- Степанова, 2012 – *Степанова С. С.* «Воскресение Христово видевшие...». Эскизы Александра Иванова для храма Христа Спасителя // Наука и Религия. М., 2012. № 5.
- Успенский Б., 1973 – *Успенский Б. А.* «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 137–145.
- Успенский Б., 1987 – *Успенский Б. А.* О семиотике иконы // Символ. Париж, 1987. Вып. 18. С. 143–216.
- Успенский Б., 2000 – *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. СПб., 2000.
- Успенский Л. Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве // Философия русского религиозного искусства. М., 1993. С. 292–317.
- Успенский Л., 1956 – *Успенский Л.* Воскресение Христово // Журнал Московской Патриархии. 1956, № 5. С. 28–33.
- Успенский Л., 1958 – *Успенский Л.* Православные иконы Пасхи // Вестник западноевропейского Патриаршего экзархата. 1958. № 10. С. 28–34.
- Успенский Л., 2008 – *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. М., 2008.
- Успенский Ф., 1996 – *Успенский Ф. И.* История Византийской империи VI–IX вв. М., 1996. Т. 1.
- Устав церковных обрядов – Устав церковных обрядов, совершавшихся в Московском Успенском Соборе около 1634 г. // Русская историческая библиотека. СПб., 1876. Т. 3. С. 1–156.
- Фавье, 2009 – *Фавье Ж.* Столетняя война. М., 2009.
- Федорова, 2002 – *Федорова М. М.* Ростовская икона на эмали XVIII–XIX вв. Ростов Великий, 2002. Вып. 12.
- Феодор Студит, 1987 – *Феодор Студит.* Опровержение иконоборцев // Символ. Париж, 1987. Вып. 18. С. 253–295.

- Филарет, 2000 – *Филарет* (Гумилевский), архиеп. Черниговский. О страданиях Господа нашего Иисуса Христа. М., 2000.
- Флоренский, 1972 – *Флоренский П.* Иконостас // Богословские труды. М., 1972. Вып. 9. С. 83–148.
- Флоренский, 1999 – *Флоренский П.* Обратная перспектива // П. А. Флоренский, священник. Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3 (1). С. 46–98.
- Хаздан, 2010 – *Хаздан Е. В.* Звуки шофара. PAX SONORIS. Астрахань, 2010. Вып. IV–V. С. 47–52.
- Хаздан, 2011 – *Хаздан Е. В.* Шофар: взгляд современной российской науки // Мудрость – праведность – святость в славянской и еврейской культурной традиции: Сб. статей. Академическая серия. М., 2011. Вып. 33. С. 328–343.
- Хаздан, 2012 – *Хаздан Е. В.* Шофар: отзвук библейских времен // Аудиовизуальная антропология: Культурное наследие как институт памяти / Ред сост. Е. Д. Андреева, В. О. Чистякова. М., 2012. С. 237–251.
- Харитонович, 1995 – *Харитонович Д. Э.* Осень Средневековья: Йохан Хёйзинга и проблема упадка // *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья. М., 1995. С. 371–413.
- Храм Воскресения, 2004 – Храм Воскресения Христова. Спас на Крови: Альбом. СПб., 2004.
- Царевская, 2001 – *Царевская Т. Ю.* Магдебургские врата Новгородского Софийского собора. М., 2001.
- Царевская, 2007 – *Царевская Т. Ю.* Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М., 2007.
- Чугреева, 1994 – *Чугреева Н. Н.* Тридневен воскресл еси, Адама воздвиг от тли // Даниловский благовестник, 1994. Вып. 6. С. 49–55.
- Чукова, 2006 – *Чукова Т. А.* Иконография Христа, Божией Матери и святых на древнерусских металлических актовых печатях X–XV вв. // Христианская иконография Востока и Запада в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии. СПб., 2006. С. 28–77.
- Шалина 1994 – *Шалина И. А.* Псковские иконы «Сошествие во ад». О литургической интерпретации иконографических особенностей // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 230–269.
- Шервашидзе, 1980 – *Шервашидзе Л. А.* Средневековая монументальная живопись в Абхазии. Тбилиси, 1980.

- Шумилина, 2010 – *Шумилина Е. А.* Свято-Введенский Толгский монастырь. Библейские циклы нидерландских художников в росписи Введенского собора 1690-х годов. М., 2010.
- Щенникова, 2004 – *Щенникова Л. А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: Каталог. М., 2004.
- Щепкина, 1963 – *Щепкина М. В.* Болгарская миниатюра XIV века: Исследование Псалтири Томича. М., 1963.
- Щепкина, 1977 – *Щепкина М. В.* Миниатюры Хлудовской Псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс XI века. М., 1977.
- Юровская, 2006 – *Юровская З. В.* Византия – Западная Европа: иконография Сошествия Христа во Ад: IX–XI век: Диссертация ... кандидата искусствоведения. М., 2006.
- Языкова, 1995 – *Языкова И. К.* Богословие иконы. М., 1995.
- Albrecht Dürer, 1963 – The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer / ed. by Dr. Willi Kurth. N. Y., 1963.
- Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Bd. 2. Das gesamte graphische Werk. Druckgraphik. Einleitung von Wolfgang Hütt. München: Roger&Bernhar, 1971.
- Angheben, 2011 – *Angheben M.* L'iconographie du Jugement dernier au portail central de la cathédrale d'Auxerre // Saint-Étienne d'Auxerre. Auxerre et Paris, 2011. P. 411–429.
- Australian EJournal for Theology – Lawrence Cross, Birute Arendarcikas, Brendan Cooke, Joseph Leach. «Anastasis» Icon, Text, and Theological Vision // Australian EJournal for Theology. Issue 7. 2008.
- Avery, 1936 – *Avery M.* The Exultet Rolls of South Italia: 2. Bd. Princeton, 1936.
- Backhouse, 1997 – *Backhouse J.* The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library. London, 1997.
- Baggley, 2000 – *Baggley J.* Festival Icons for the Christian Year. London, 2000.
- Bartsch – *Bartsch A.* The Illustrated Bartsch / gen. ed. Walter L. Strauss. N. Y., 1978–1983.
- Baschet – *Baschet J.* Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age // *Images re-vues.* Histoire, anthropologie et théorie de l'art. Hors-série 1. Traditions et temporalités des images. 2008 [Электрон-

- ный ресурс]: <http://imagesrevues.revues.org/60> (дата обращения: 21.01.15)
- Bertoli, 1986 – *Bertoli B.* Antico e Nuovo Testamento nei mosaici di San Marco // *I Mosaici di San Marco*. Milano, 1986. P. 55–208.
- Besharov, 1956 – *Besharov J.* Imagery of the Igor' Tale in the light of Bysantino-Slavic Poetic Theory. Leiden, 1956.
- Bible Manuscripts, 2007 – *McKendrick S., Doyle K.* Bible Manuscripts. 1400 Years of Scribes and Scripture. London, 2007.
- Bible Manuscripts, 2007 – Scot McKenrick, Kathleen Doyle. Bible Manuscripts. 1400 Years of Scribes and Scripture. London, 2007.
- Bovini, 1957 – *Bovini G.* Mozaici di Ravenna. Milano, 1957.
- Brandt, 2008 – *Brandt M.* Bild und Bestie. Hildesheimer Bronsen der Stauferzeit. Hildesheim: Schnell & Steiner, 2008.
- Breck, 1994 – *Breck J.* The Shape of Biblical Language: Chiasmus in the Scriptures and Beyond. Crestwood, 1994.
- Brown, 2007 – *Brown M. P.* The Holkham Bible // *The Holkham Bible. A Facsimile*. London, 2007. P. 1–88.
- Bulst, Pfeiffer, 1987 – *Bulst W.* Heinrich Pfeiffer. Das Turiner Grabtuch und das Christusbild. Verlag Josef Knecht, Frankfurt, 1987. S. 142–143.
- Cavallo, 1994 – *Cavallo G.* Exultet, Rotoli liturgici del medioevo meridionale. Roma, 1994.
- Ceallaigh O' – *O'Ceallaigh G. C.* Dating the Commentaries of Nicodemus. Cambridge, 1963.
- Costache-Babcsinschi – *Costache-Babcsinschi A.* Le Harrowing of Hell dans les Cycles de York, Townely et Chester [Электронный ресурс]. Электрон. дан. [Интернет-книга, б. м., б. и.], 2006 (время обращения: декабрь, 2008). Режим доступа: www.patzinakia.ro/libri/Harrowing.html
- Daniliva, 1983 – *Danilova I.* Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Dresden, 1983.
- Demus, 1948 – *Demus O.* Byzantine Mosaic Decoration. London, 1948
- Demus, 1949 – *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.
- Der Nersessian, 1975 – *Der Nersessian S.* Program and Iconography of the Frescos of the Paraclession // *The Kariye Djami*. Princeton, 1975. P. 305–349.

- Der Nersessian, 1975 – Program and Iconography of the Frescoes of the Paraccesion // The Kariye Djami. Vol. 4. Princeton, 1975. P. 306–350.
- Dietz, 1995 – *Dietz K.-H.* Das Turiner Grabtuch und die historische Kritik // Wer ist Jesus Christus. Aachen: MM Verlag, 1995.
- Docampo, 2008 – *Docampo J.* Las Miniaturas del Misal de Reims // Misal de Reims. Libro de Estitudios. Madrid, AyN Ediciones. 2008. F. 53–142.
- Dorigo, 1986 – *Dorigo W.* I mosaici medioevali di San Marco // I Mosaici di San Marco. Milano, 1986. P. 37–55.
- Dragas, 2005 – *Dragas G. D.* Understanding the Resurrection through Christ's Descent into Hades // The National Herald. 2005. April 29. Цит. по: Orthodox New (accessed 23 June, 2005); available from <http://www.orthodoxnews.net/firms.com/170/Understanding%20the%20Resurrection.htm>.
- Edmondson, 1986 – *Edmondson H. K.* The Winchester Psalter, an Iconographic Study. Leicester, 1986.
- Elsner, 2016 – *Elsner J.* Breaking and Talking. Some Thoughts on Iconoclasm from Antiquity to the Current Moment // Religion and Society. New York: Berghahn Books, 2016. Vol. 7. P. 128–138.
- Erbach-Füsternau, 1896 – *Erbach-Füsternau A.* L'Evangelio di Nicodemo // Archivio Storico dell'Arte. 1896. P. 225–237.
- Foley, 2003 – *Foley H. P.* Female Acts in Greek Tragedy. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2003.
- Fuchs, Weikmann, 1992 – *Fuchs G., Weikmann, H. M.* Das Exsultet. Regensburg, 1992.
- Geddes, 2010 – *Geddes J.* The St. Albans Psalter. London, 2010.
- Gibson, Heslop, Pfaff, 1992 – *Gibson M., Heslop T. A., Pfaff R.* The Eadwine Psalter. Text, Image and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury. London, 1992.
- Grabar, 1953 – *Grabar A.* Byzantine painting. Geneva: Scira, 1953.
- Grabar, 1961 – *Grabar A.* Christian Iconographz. A Studz of ist Origins. Princeton, 1961.
- Grabar, 1964 – *Grabar A.* Byzanz. Die Byzantinische Kunst des Mittelalters (vom 8. bis zum 15. Jahrhundert). Baden-Baden, 1964.
- Grabar, 1968 – *Grabar A.* Christian Iconography. A Study of its Origins. New York: Princeton University Press, 1968.

- Haustein-Bartsch, 2007 – *Haustein-Bartsch E.* Die Ikonensammler Dr. Heinrich Wendt und Prof. Dr. Martin Winkler und die Gründung des Ikonen-Museums Recklinghausen. Bönen, 2007.
- Isar, 2007 – *Isar N.* The Dance of Adam: Reconstructing the Byzantine coros // *Byzantinoslavica*. T. LXI, 2003. P. 179–204.
- Izydorczyk, 1997 – *Izydorczyk Z.*, ed. The Medieval Gospel of Nicodemus. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1993. 282 p.
- Kartsonis, 1986 – *Kartsonis A. D.* Anastasis: The Making of an Image. Princeton, New Jersey, 1986.
- Kelly, 1972 – *Kelly John N. D.* Altchristliche Glaubensbekenntnisse. Göttingen, 1972.
- Kim, 1973 – H. C. Kim, ed. The Gospel of Nicodemus. Toronto, 1973.
- Kisseleva, 2008 – *Kisseleva L.* Misal de Reims, estudio codicilógico // *Misal de Reims. Libro de Estitudios*. Madrid, 2008.
- Kitzinger, 1960 – *Kitzinger E.* The Mosaics of Monreale. Palermo, 1960.
- Kruft, 1973 – *Kruft H.-W.* Exsultetrolle // *RDK*, Bd. VI., München 1973.
- Langdon, 2008 – *Langdon S.* Art and Identity in Dark Age Greece, 1100–700 BC. Cambridge University Press, 2008.
- Lange, 1966 – *Lange G.* Die Auferstehung. Recklinghausen, 1966.
- Loerke – *Loerke M.-M.-O.* Hollenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwurde der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Sport, Kunstwissenschaften) der Universität Regensburg. Regensburg, 2003.
- Loeschke, 1964 – *Loeschke W.* Der Griff ans Handgelenk // *Festschrift für Peter Metz*. Berlin, 1964.
- Lucchesi Palli, 1942 – *Lucchesi Palli E.* Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig. Prague, 1942.
- Manuscripts. Jeffrey F. Anderson // *The Glory of Byzantium. Art and of Middle Byzantine Era. 843–1261*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1997.
- Mende, 1994 – *Mende U.* Die Bronzetüren des Mittelalters, 800–1200. München, 1994.
- Mielke H. Albrecht Altdorfer: Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Berlin, 1988.

- Millet, 1895 – *Millet G.* Mosaïques de Daphni // *Mon Piot*, 2. Paris, 1895. P. 204–214.
- Morey, 1914 – Charles Rufus Morey. East Christian Paintings in the Freer Collection. N.Y., 1914. P. 45–53.
- Morey, 1914a – *Morey C. R.* East Christian Paintings in the Freer Collection. N.Y., 1914.
- Morey, 1929 – *Morey C. R.* Notes on East Christian Miniatures. *Art Bulletin*, XI. N.Y., 1929.
- Murray, 1975 – *Murray R.* Symbols of Church and Kindom. Cambrige, 1975.
- Nees, 1983 – *Nees L.* The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46 Bd., H. 1. Berlin, 1983. P. 15–26.
- Nelson, 2007 – *Nelson R. S.* Image and Inscription. Pleas for Salvation in Space of Devotion. // *Art and Text in Byzantine Culture* / J. Liz, ed. Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press, 2007. P. 100–119.
- Neumann, 1979 – *Neumann W.* Studien zu den Bildfeldern der Bronzetur von San Zeno in Verona. Frankfurt a. M., 1979. VIII.
- Niero, 1986 – *Niero A.* I cicli iconografici marciiani // *I Mosaici di San Marco*. Milano, 1986. P. 11–36.
- Niggl – *Niggl R.* Grimaldi's *Descrizione dellabasilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733*. Vatican City, 1972.
- Nordhagen, 1968 – *Nordhagen P. J.* The Frescoes of John VII (A.D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome. *ActIRNov* 3. 1968.
- Nordhagen, 1982 – *Nordhagen P. J.* «The Harrowing of Hell» as Imperial Iconography. A Note on Its Earliest Use. *Byzantinische Zeitschrift*, Bd. 75, Heft 2, 1982. P. 345–348.
- O'Ceallaigh, 1963 – *O'Ceallaigh G. C.* Dating the Commentaries of Nicodemus. *HThR*, 56. 1963. P. 21–59.
- Oakley, Sinos, 1993 – *Oakley J. H., Sinos R. H.* The Wedding in Ancient Athens. Madison and London: University of Wisconsin Press, 1993.
- Painter's Manual – The «Painter's Manual» of Dionysius of Fournà: an English translation. London, 1974. Reprinted: 1978, 1981, 1989, 1996.
- Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints / Ed. by Nadine M. Orenstein. New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001.

- Porcher, 1959 – *Porcher J.* L'Enluminure Française. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1959.
- Restle, 1967 – *Restle M.* Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. 3 B-de. Recklinghausen, 1967. Bd. 1–3.
- Robertson, 2004 – *Robertson A.* The Bible of St. Mark, St. Mark's Church the Altar and Throne of Venice. Б/м. Kessinger Publishing, 2004.
- Sabetai, 1998 – *Sabetai V.* Marriage Boiotian Style // *Hesperia*. Vol. 67. No. 3 (Jul. – Sep., 1998). American School of Classical Studies at Athens. P. 323–334.
- Sabetai, 1998 – *Sabetai V.* Marriage Boiotian Style. *Hesperia*. Vol. 67. No. 3. P. 323–334.
- Sahlas, 2001 – *Sahlas D. J. M. D., M. Sc.* Functional Neuroanatomy in the Pre-Hippocratic Era: Observations from the Iliad of Homer // *Neurosurgery*. The Official Journal of the Congress of Neurological Surgeons. Б/м. 2001, June. Volume 48. Issue 6. P. 1352–1357.
- Shapiro, 1994 – *Shapiro H. A.* Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece. London, 1994.
- Schiller, 1986 – *Schiller G.* Ikonographie der christlichen Kunst, Band 3. Die Auferstehung und Erhöhung Christi. Guetersloh, 1986.
- Schulz, 1959 – *Schulz H. J.* Die Hollenfahrt als Anastasis // *Zeitschrift für katholische Theologie*. Bd. 81. Wien, 1959. S. 30–42.
- Schwartz, 1972–1973 – *Schwartz E. C.* A New Source for the Byzantine Anastasis. *Marsyas*, 16. 1972–1973. P. 29–34.
- Simor, 1996 – *Simor S. B.* «I believe». Images of the Credo from Charlemagne to Luther. Dissertation. Institute of Fine Arts, New York University, 1996.
- Solera, 2008 – *Gregorio S.* Traducción del Misal de Reims // *Misal de Reims*. Libro de Estudios. Madrid, AyN Ediciones. 2008. P. 143–254.
- Stiebel – *Stiebel G. D.* Between Holy and the Profan // *Sound the Shofar – A Witness to History*. Jerusalem, 2011. P. 30–31.
- Stürmer, 1962 – *Stürmer K.* Konzilien und ökumenische Kirchenversammlungen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1962.
- Stützer, 1983 – *Stützer H. A.* Die Kunst der römischen Katakomben. Köln, 1983.

- Thon, 1990 – *Thon N.* Die entfaltete russische Auferstehungsikonographie, Der Versuch einer theologischen Synopse // *Hermeneia*, 1990. Bd. 6. S. 70–85.
- Tischendorf – *Tischendorf C.*, ed. *Evangelia Apocrypha*. Lipsiae: Hermann Mendelssohn, MDCCCLXXVI. (Bd. I). S. 389–432.
- Tronzo W. The Hildesheim Doors: An Iconographic Source and Its Implications // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag GmbH, 1983. 46. Bd., H. 4. P. 357–366.
- Weigel, 1997 – *Weigel T.* Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig. Rhema Verlag, 1997.
- Weitzmann, 1959 – *Weitzmann K.* Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches. Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag 1959. Basel, 1961. S. 223–250.
- Weitzman, 1960 – *Weitzmann K.* Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra. *SemKond*, 8. S. 83–98.
- Weitzmann, 1960a – *Weitzmann K.* Aristocratic Psalter and Lectionary // *Record of the Art Museum*. Princeton University, 1960. № 19. P. 98–107.
- Weitzmann, 1971 – *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago; London, 1971.
- Welles, 1967 – *Welles Bradford C.* The Excavations at Dura-Europos, Final Report. Vol. 8. N.Y., 1967.
- Wilpert, 1917 – *Wilpert J.* Die römischen Mosaiken und Male-reien der kirchlichen Bauten vom IV. Bis XIII. Jahrhundert. Freiburg, 1917. B. 2. S. 887–896.
- Winkler, 1990 – *Winkler J. J.*, *Zeitlin F. I.* (edd.). Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context. Princeton, New Jersey, 1990.
- Wormald, 1973 – *Wormald F.* The Winchester Psalter. London, 1973.
- Σιλουανού Πεπονάκη, Αρχιμ., 2004 – Αρχιμ. π. Σιλουανού Πεπονάκη. ΤΑ ΧΟΡΙΚΑ ΣΤΗΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ // *Εκκλησιαστική Παρεμβάση*. Τ. 103. Ναφπάκτος, 2004. Σ. 2–5.

Список сокращений

БАН – Библиотека Академии наук, Санкт-Петербург

ГАЯО – Государственный архив Ярославской области

ГИМ – Государственный исторический музей, Москва

ЖМП – Журнал Московской Патриархии

МДА – Московская духовная академия

Муз. – Музейское собрание

Музей им. Рублева – Центральный музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, Москва

НГОМЗ – Новгородский государственный открытый музей-заповедник, Великий Новгород

РНБ – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Тр.-СЛ – Собрание Троице-Сергиевой лавры

ЯМЗ – Ярославский музей-заповедник

BL – British Library, London

BnF – Bibliothèque nationale de France, Paris

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- С. 36. Воскресение. Барельеф колонны кивория св. Марка в Венеции, деталь // Schiller, 1986: 145.
- С. 39. Воскресение. Обратная сторона крышки реликвария Фиески-Моргана, деталь. Библиотека и музей Дж. П. Моргана, Нью-Йорк.
- С. 51. Воскресение. Менологий и четвероевангелие. Вторая половина XII в. Британская библиотека, Лондон. Harley MS 1810. F. 206v.
- С. 53. Воскресение. Хлудовская псалтирь. Константинополь, ок. 850 г. ГИМ, Москва. Хлуд., 129д. F. 82v. Иллюстрация к словам «Воскресни, Боже, суди земли» (Пс. 81: 8).
- С. 53. Воскресение. Фреска Георгиоса Каллиергиса в церкви Воскресения Христова. Верия, Греция. 1314–1315 гг.
- С. 73.
- 1) Воскресение. Лекционарий Моргана (Hamilton lectionary). Константинополь, конец XI в. Библиотека и музей Дж. П. Моргана, Нью-Йорк. MS M.639. F. 1r.
 - 2) Воскресение Христова; Иоанн Богослов. Евангелие. Византия, XII в. Афон, Греция.
- С. 74. Воскресение. Гомилии Григория Богослова. Византия, XI в. Монастырь Дионисиат, Dionisiou 61. Афон, Греция.
- С. 77. Воскресение. Псалтирь Феодора. Константинополь, XI в. Британская библиотека. MS 19352. F. 82. Иллюстрация к словам «Да воскреснет Бог» (Пс. 67: 2).
- С. 78. Воскресение. Бристольская псалтирь. Константинополь, начало XI в. Британская библиотека. Add. 40731. F104r. Иллюстрация к псалму 67.
- С. 80. Воскресение. Псалтирь Феодора. Константинополь, XI в. Британская библиотека. MS 19352. «Он сокрушил врата медные и верей железные сломил» (Пс. 106: 16).
- С. 86. Воскресение. Мозаика монастыря Осиос Лукас. Первая четверть XI в.
- С. 87. Воскресение. Мозаика кафоликона монастыря Неа Мони, о. Хиос. 1042–1056 гг.
- С. 88. Воскресение. Мозаика церкви Успения Богородицы, монастырь Дафни, Афины. Вторая половина XI в.

- С. 90. Воскресение, деталь. Мозаики монастыря Успения, Дафни и Сан-Марко, Венеция.
- С. 91. Воскресение. Мозаика Сан-Марко, Венеция. Первая половина XII в.
- С. 95. Воскресение. Фреска Преображенского собора Мирожского монастыря.
- С. 101. Воскресение. Икона из праздничного ряда Софийского собора, Великий Новгород, ок. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
- С. 103. Воскресение. Икона из праздничного ряда г. Городца, конец XV в. ГТГ. Инв. 14316.
- С. 105. Воскресение. Икона из местного ряда собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий, мастерская. 1502 г. ГРМ. Инв. ДРЖ-3094.
- С. 108. Средник иконы: Сошествие во ад – Восстание от гроба. Великий Устюг (?), XVI в. Государственный музей палехского искусства, Палех. Инв. 105.
- С. 109. Воскресение и Жены мироносицы у гроба. Балканы, XIV в. Художественный музей Уолтерс, Балтимор, США.
- С. 116. Иллюстрация Апостольского кредо. Утрехтская псалтирь. Аббатство Сен-Пьер д'Овиллер, Реймс, 820–830-е гг. Библиотека Утрехтского университета, Ms. 32. Утрехт.
- С. 118. Иллюстрация Апостольского кредо. Псалтирь св. Эдвина. F. 279. Кентерберри, 1155–1160 гг. Библиотека Тринити Колледжа, Ms. K.17.1. Кембридж.
- С. 120. Сошествие во ад. Алтарь Эйльберта (Tragaltar des Eilbertus), деталь. Кёльн, 1150 г. Музей декоративно-прикладного искусства (Kunstgewerbemuseum), Берлин.
- С. 124. Разворот, посвященный комментарию догмата «Сошел во ад». Реймский миссал, 1285–1297 гг. РНБ, Санкт-Петербург.
- С. 126. Сошествие во ад. Пластина Магдебургских (Сигтунских) врат. Магдебург, 1153 г. Софийский Собор, Великий Новгород.
- С. 127. Цитата из Апостольского кредо на пластине Магдебургских врат.
- С. 132. Сошествие во ад. Псалтирь из собрания лорда Коттона (псалтирь Тиберия). Винчестер, ок. 1050 г. Британский музей.

- С. 133. Сошествие во ад. Винчестерская псалтирь (псалтирь Генри из Блуа). Винчестер, XII в. – вторая половина XIII в. Британская библиотека, Cotton MS. Nero C. IV.
- С. 134. Сошествие во ад. Псалтирь королевы Марии. F. 280v. Британская библиотека, Royal MS 2 B VII.
- С. 135. Сошествие во ад. Библия Холькхам (Holkham Bible). F. 34. Лондон (?), 1327–1335 гг. Британская библиотека, Add. MS 47682.
- С. 137. Сошествие во ад. Фреска приходской церкви Пикеринг, Йоркшир, Англия, XV в.
- С. 138. Сошествие во ад. Деталь Клостернойбургского алтаря мастера Николая Верденского, 1181 г. Клостернойбург, Австрия.
- С. 141. Сошествие во ад. Гравюра Михаэля Бургерса (Michael Burghers), 1647–1727 гг. // William Hone. «Ancient mysteries described, especially the English miracle plays, founded on apocryphal New testament story, extant among the unpublished manuscripts in the British museum: including notices of ecclesiastical shows...». Лондон, 1823. P. 138–139.
- С. 151. Сошествие во ад. Псалтирь из Бланкенбурга. Ок. 1235 г. 81v. Библиотека герцога Августа, Вольфенбюттель (Wolfenbüttel Herzog-August-Bibliothek). Cod. Blank. 147.
- С. 173.
- 1) Дуччо ди Боуонинсеня. «Сошествие во ад». 1308–1311 гг. Музей Кафедрального собора, Сиена.
 - 2) Джотто ди Бондоне. «Сошествие во ад». 1320–1325 гг. Старая Пинакотека, Мюнхен.
- С. 174. Андреа да Фиренце. «Сошествие во ад». Фреска Испанской капеллы церкви Санта-Мария Новелла, Флоренция. 1365–1368 гг.
- С. 175. Фра Анджелико. «Сошествие во ад». Фреска монастыря Сан-Марко, Флоренция, 1437–1446 гг.
- С. 176. Лоренцо ди Пьетро (Веккьетта). «Сошествие во ад». Роспись баптистерия Сиенского собора, 1450–1456 гг.
- С. 179. Андреа Мантенья «Сошествие во ад». 1470–1475 гг. Собрание Фрика, Нью-Йорк.
- С. 183. Тинторетто. «Сошествие во ад». 1568 г. Церковь Сан Кассиано, Венеция.
- С. 188.
- 1) Сошествие во ад. Мартин Шонгауэр. 1480–1483 гг.
 - 2) Сошествие во ад. Монограммист AG 1475–1500. Рейксмузеум, Амстердам. RP-P-OB-961.

С. 192.

1) Сошествие во ад. А. Дюрер «Большие Страсти», лист XI.

2) Сошествие во ад. А. Дюрер. «Страсти», лист XIII.

С. 194. Сошествие во ад. А. Альтдорфер, 1506–1538 гг. Рейксмузеум, Амстердам. RP-P-OB-3031.

С. 195. Сошествие во ад. Лукас ван Лейден. 1521 г. Рейксмузеум, Амстердам. RP-P-OB-1632.

С. 196. Сошествие во ад. Питер Брейгель // Pieter Bruegel the Elder Drawings and Prints, 2001: 223.

С. 198. Сошествие во ад. Якоб Корнелис ван Остсанен. Гравюра по рис. Лукаса Лейденского. Лист с двумя сивиллами и двумя библейскими сценами, деталь. 1528–1532 гг.

С. 200. Иллюстрация формулы Апостольского кредо. Хайдельбергский блокбук. Библиотека Гейдельбергского университета, Германия.

С. 201. Благовещение и Рождество. Иллюстрация третьей формулы Апостольского кредо из книги «Erklerung der zwölf Artickel des Cristenlichen gelaubens» («Изъяснение двенадцати членов христианской веры»). Издатель Конрад Динкмут. Ульм, Германия, 1485 г.

С. 202. Сошествие во ад и Восстание от гроба. Иллюстрация пятой формулы Апостольского кредо из книги «Erklerung der zwölf Artickel des Cristenlichen gelaubens» («Изъяснение двенадцати членов христианской веры»). Издатель Конрад Динкмут. Ульм, Германия, 1485 г.

С. 203. Благовещение и Рождество. Якоб Корнелис ван Остсанен. Гравюра. Иллюстрация третьей формулы Апостольского кредо.

С. 204. Сошествие во ад и Восстание от гроба. Корнелис ван Останен. Гравюра. Иллюстрация третьей формулы Апостольского кредо.

С. 205. Благовещение и Рождество. Иоанн (Ян) Колларт. Гравюра по рис. М. де Веса. Иллюстрация третьей формулы Апостольского кредо.

С. 206. Сошествие во ад и Восстание от гроба. Ян Саделер Старший. Гравюра по рис. М. де Веса. Иллюстрация пятой формулы Апостольского кредо.

С. 212. Сошествие во ад и Восстание от гроба. Иоанн Колларт. Гравюра по рис. М. де Веса. Иллюстрация пятой формулы Апостольского кредо.

- С. 216. Вирши, вписанные от руки в экземпляр Библии Пискатора (экземпляр из библиотеки Троице-Сергиевой лавры, Сергиев Посад).
- С. 217. Деталь гравюры Кредо из Библии Пискатора, иллюстрирующей пятую формулу: Сошествие во ад (см. с. 212) и деталь клейма иконы Символ веры (ГРМ).
- С. 219. Деталь гравюры Кредо из Библии Пискатора, иллюстрирующей пятую формулу: Восстание от гроба (см. с. 212); деталь клейма иконы Символ веры (ГРМ); фрагмент гравюры Кредо из Библии Пискатора, иллюстрирующей вторую формулу.
- С. 222. Икона Сошествие во ад – Восстание от гроба из церкви Илии Пророка, Ярославль. 1680-е гг.
- С. 223. Сюжет «Воскресение». Стенопись Введенского собора Толгского монастыря // Е. А. Шумилин. Свято-Введенский Толгский монастырь. М., 2010. С. 185.
- С. 233. Воскресение как «Сошествие во ад». Мозаика храма Воскресения Христова («Спас-на-Крови») по эскизу М. В. Нестерова.
- С. 234. Воскресение как «Сошествие во ад». В. М. Васнецов. Эскиз для мозаики храма св. Георгия в г. Гусь-Хрустальный. Государственный музей истории религии, СПб.
- С. 235. Воскресение. Н. А. Кошелев. Роспись храма Александра Невского, Иерусалим.
- С. 238. Воскресение. Икона. 1370–1380-е гг. ГРМ, инв. држ. 2664.
- С. 243. Воскресение. Фреска пареклессия монастыря Спасителя (монастырь Хора). Константинополь, 1316–1321 гг.
- С. 245. Воскресение, деталь: Адам и Ева. Икона, XIII в. Монастырь св. Екатерины, Синай.
- С. 247. Воскресение. Деталь эмали «Благовещение, Воскресение со святыми». Византия, X в. Музей изобразительных искусств им. Шалва Амиранашвили, Тбилиси, Грузия.
- С. 249. Воскресение, деталь: Цари Давид и Соломон. Мозаика, Кафоликон монастыря Неа Мони, Хиос, XI в.
- С. 253. Воскресение. Миниатюра Евангелия. F. 191v. XII в. Музей Гетти (J. Paul Getty Museum), Лос-Анджелес.
- С. 255. Воскресение. Миниатюра Евангелия. Византия, XI в. Афон, Греция.
- С. 257. Воскресение, деталь: пророк Моисей, цари Давид и Соломон. Икона, XIII в. Монастырь св. Екатерины, Синай.

- С. 264. Воскресение. Икона из праздничного чина церкви Успения на Волотовом поле, Великий Новгород, 1470–1480-е гг. Новгородский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Инв. 2179.
- С. 265. Воскресение. Икона из праздничного чина церкви Апостолов Петра и Павла в Кожевниках, XVI в. Новгородский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Инв. држ. 449.
- С. 270. Христос Триумфатор. Мозаика нартекса капеллы Архиепископа, Равенна. 494–519 гг.
- С. 294. Сошествие во ад. Миниатюра рукописи, XIV в. Национальная библиотека Испании, Мадрид.
- С. 355. Воскресение. Фреска церкви Феодора Стратилата на Ручью. Великий Новгород. 1380–1390 гг.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
-------------------	---

ЧАСТЬ I. ВОСКРЕСЕНИЕ

1. Изображение Воскресения в христианском искусстве	13
2. Ранние памятники Анастасис. Время возникновения образа	26
3. Анастасис и эпоха иконоборчества	42
4. Типология композиционных вариантов иконографии Воскресения	48
5. Образ Воскресения в единстве храмовой декорации	62
6. Образ Воскресения в византийских манускриптах IX–XIV веков	71
7. Образ Воскресения в византийских мозаиках XI века	81
8. Образ Воскресения в древнерусском искусстве XI–XVI веков	94
Фрески	94
Иконы	100
9. Нарушение традиции иконографии Воскресения	108

ЧАСТЬ II. СОШЕСТВИЕ ВО АД

1. Апостольский Символ веры	112
2. Иллюстрации Апостольского Символа веры IX–XIII веков	116
3. Образ «Descensus ad inferos» (Сошествие во ад) в западноевропейском искусстве XI–XV веков	131
4. Учение о Сошествии во ад в восточной и западной христианских традициях	155
5. Флаг на образах «Сошествие во ад»	162
6. Образ «Сошествие во ад» в итальянском искусстве IV–XVI веков	170
7. Образ «Сошествие во ад» в западноевропейских гравюрах XV–XVII веков	187
8. Апостольский Символ веры в первопечатных книгах XV века	199
9. Апостольский Символ веры в нидерландских гравюрах XVI–XVII веков	203

ЧАСТЬ III. ОБРАЗ ВОСКРЕСЕНИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ: ИСТОРИЯ ТРАНСФОРМАЦИИ

1. Икона «Символ веры» в русском искусстве	209
2. Изменение иконографии Воскресения в России: гравюры Апостольского кредо и появление нового образа	220
3. Образ Воскресения в новой иконографии (как «Сошествие во ад») в русском искусстве на рубеже XIX–XX веков	227

ЧАСТЬ IV. ОБРАЗЫ ИКОНЫ ВОСКРЕСЕНИЯ

Слава	238
Адам и Ева	240
Цари Давид и Соломон	246
Авель и Иоанн Креститель	251
Пророк Моисей	256
Победа	266
Христос и Адам: «Захват запястья»	273

ЧАСТЬ V. АНАСТАСИС: К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОКАХ И ВИЗУАЛЬНЫХ СООТВЕТСТВИЯХ ОБРАЗА

1. К вопросу об апокрифическом «Евангелии Никодима» как литературном источнике иконы Воскресения	290
2. Ерминия Дионисия Фурноаграфиота: К проблеме переименования иконы Воскресения	303
3. Миниатюры «Победа Царя» и «Воскрешение мертвых» Пасхальных свитков ликования	314

ЧАСТЬ VI. «ВОСКРЕСЕНИЕ» – «СОШЕСТВИЕ ВО АД»: ИСТОРИЯ ПЕРЕИМЕНОВАНИЯ

1. Надписание образа	322
2. Традиция наименования образа «Анастасис» в русском искусствоведении	325
3. Название и трактовка образа Анастасис в зарубежном искусствоведении	334
4. Проблема соотношения образа Анастасис в новой трактовке с Воскресением	336

5. Богословские выводы	
из переименования образа	342
Заключение	354

ПРИЛОЖЕНИЕ

Иллюстрации Апостольского Символа веры	
в Библии Пискатора	363
Список источников и литературы	365
Список сокращений	389
Список иллюстраций	390