



005008795

На правах рукописи

ИВАНОВА Светлана Валерьевна

**Традиция изображения Воскресения в русском
христианском искусстве: иконография сюжета
в историческом развитии**

Специальность 17.00.09 — теория и история искусства
(искусствоведение)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

2 ФЕВ 2012

Санкт-Петербург – 2012

Работа выполнена на секторе фольклора в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Российский институт истории искусств»

Научный руководитель:

доктор филологических наук
Прохоров Гелиан Михайлович

Научный консультант:

кандидат искусствоведения
Некрылова Анна Федоровна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения
Серегина Наталья Семеновна
кандидат искусствоведения
Давидова Мария Георгиевна

Ведущая организация:

Санкт-Петербургский государственный университет

Защита состоится «29» февраля 2012 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 при Российском институте истории искусств по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств.

Автореферат разослан «23» января 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения



Лапин В.А.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИССЛЕДОВАНИЯ

Тема Воскресения, наиболее важная для христианства, по-разному преломлялась в духовных и культурных традициях Древней Руси и Западной Европы, где в результате определенных исторических условий сложились разные принципы трактовки этого ключевого события. Принято считать, что в христианской иконографической традиции данная тема не получила воплощения вплоть до XI–XIII веков, когда в Западной Европе появился образ Христа, исходящего из Гроба. В Византии и затем Древней Руси Воскресение было представлено лишь иносказательно, в образе «Ανάστασις»¹, который стали впоследствии называть «Сошествие во ад». Такое название оказалось общепринятым в современных исследованиях, в которых идет речь о данном образе. Однако икона, которая сейчас известна под таким названием, в средневековой православной традиции называлась исключительно «Воскресение Христово» и, как показывает исследование, образ «Сошествие во ад» для Древней Руси совершенно не характерен.

Наименование иконы имеет в христианской традиции принципиальное значение: 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. Процесс именования связан с проникновением в суть явления или события.

Поэтому главная цель настоящего исследования – выявить название и содержание образа Воскресения в духовной жизни Древней Руси и различные трактовки этой темы в последующих периодах истории отечественного искусства.

Предметом исследования является отражение темы Воскресения в иконографических образах в христианском искусстве.

¹ Рус: 'Воскресение'. Во избежание терминологической путаницы в данной работе мы будем использовать изначальное греческое название, «Анастасис». Называя икону Воскресения Анастасис, мы следуем за А. Картсонис, автором фундаментального труда о ней. В дальнейшем из-за частотности употребления в тексте данное название будет использоваться без кавычек.

Для определения изначального понимания образа Воскресения в христианстве была исследована «словесная икона» этого Праздника – «Слово Огласительное на Пасху» святителя Иоанна Златоуста. Памятник изучен в данной работе с точки зрения репрезентации Воскресения в нем.

В работе исследуется разработка темы Воскресения в иконографии XI – XIX вв.: специфика репрезентации, особенности развития традиции в русском христианском искусстве, ее трансформация после эпохи реформ Петра I, а также ее восприятие и трактовка в различные периоды русской истории. Для выяснения сути западноевропейского влияния на трактовку православной иконографии оказалось необходимым изучение тех исторических условий, под воздействием которых в Западной Европе появился образ «Сошествие во ад» – изображение, возникшее после разделения Церкви и получившее распространение после начала крестовых походов.

Непосредственным объектом исследования выступают памятники искусства, в которых запечатлен образ Воскресения. Это, прежде всего, мозаики, фрески, иконы, миниатюры, чеканка, печати, резьба на камне, представляющие данный сюжет. Для того, чтобы выяснить своеобразие осмысления темы Воскресения на русской иконе, в исследование для сравнительного анализа были включены две группы памятников западноевропейского искусства, представляющих Воскресение как «Восстание от гроба» и образ «*Descensus ad inferos*» (рус. – ‘Сошествие во ад’). Были изучены миниатюры «*Resurrectio mortuorum*» Пасхальных свитков ликования («*Exultet*»), возникшие в южноитальянской традиции, испытавшей влияние Византии. Необходимым оказалось привлечение письменных памятников, связанных с образом Анастасис, и анализ рукописей, содержащих миниатюры «Сошествие во ад».

Названные памятники находятся в русских и зарубежных собраниях, в частности, Российской Национальной Библиотеке, Государственном Историческом Музее, Государственном Эрмитаже, Государственном Русском Музее, Британской Библиотеке, Парижской Национальной Библиотеке, Музее принца Альберта и Виктории, Британском Музее, в собрании собора Годехарда, Хильдесхайм, собрании Пьерпонта Моргана, Нью-Йорк, а также памятники, хранящиеся в других музеях и собраниях. Анализ некоторых драгоценных рукописей стал возможен благодаря

современным средствам оцифровки и компьютерной обработки материалов.

Следует сказать о хронологических рамках исследования. Тема Воскресения в истории русской традиции рассматривается на имеющемся материале, начиная с XI вплоть до XIX века. Но поскольку представляется важным проследить взаимодействие образа Анастасис с другими образами Воскресения в истории мировой художественной культуры (например, в связи с изображением Воскресения в раннехристианском искусстве, а также трактовка древних образов в России на рубеже XIX–XX вв.), для исследования привлекаются памятники как более раннего, так и более позднего времени.

Начиная с XIX века высказываются утверждения – как в России, так и в Западной Европе – о некой специфике восприятия этой темы у русского народа и традиции почитания ее через воспоминание смерти и Сошествия во ад. Современное название иконы Пасхи – Сошествие во ад – отрицает прямую связь с Воскресением и относит ее содержание к иному событию, связанному с иным временным отрезком и вспоминаемому Церковью на службе Великой Субботы, а не Пасхи. Для выяснения истины в важнейшем вопросе атрибуции данного иконописного образа необходимо определить сюжет иконописного образа и его отношение к теме и событию Воскресения; выяснить, могут ли применяться названия «Анастасис» и «Сошествие во ад» к одному и тому же образу.

Для этого необходимо решить следующие конкретные задачи:

– определить принцип и характер репрезентации Воскресения в «словесной иконе» Пасхи – «Слове Огласительном»;

– выяснить, является ли название иконы Пасхи, употребляющееся в европейской и русской культуре, исконным и соответствует ли оно смыслу образа;

– выяснить особенности и историко-культурное значение изображения «Сошествие во ад»;

– проанализировать иконологический язык произведений в историческом контексте культуры;

– выяснить исторический генезис иконы Анастасис и изображений «Сошествие во ад»;

— определить процессы, оказавшие влияние на переименования образа.

Названные цели и задачи определяют методы исследования: сравнительно-исторический, сравнительно-типологический методы, а также метод сопоставительного анализа. Комплексный метод исследования, предполагающий изучение проблемы в широком историко-культурном контексте, позволяет получить новые результаты, чем те, которые были до сих пор. Памятники «Descensus ad inferos», которое оказались в сфере изучения, были проанализированы автором как с точки зрения их места в истории искусства, так и в качестве исторических памятников, возникновение которых было обусловлено деятельностью и конкретными нововведениями Карла Великого, а бытование — историческими процессами на территории Западной Европы.

Новизна данного исследования состоит как в самой постановке проблемы, так и в составе проанализированных памятников. Диссертация является первым монографическим исследованием на заявленную тему. В данной работе впервые поднят вопрос о правомерности современной трактовки темы Воскресения в России. Впервые предложено и обосновано разделение образов Воскресения и Сошествия во ад; предпринята попытка выяснить название иконы Воскресения, известной в современной России под именем другого образа. «Слово...» Иоанна Златоуста не было изучено ни с точки зрения образности, ни в отношении принципа изображения праздника Пасхи и темы Воскресения; те исследования, в которых прослеживалось бытование его в древнерусской письменности, нуждались в уточнениях. Исследована репрезентация темы Воскресения в России, ее изменения и развитие. Впервые введены в русскоязычный научный дискурс западноевропейские памятники «Descensus ad inferos», исследована история их возникновения. Высказано предположение о связи образов «Сошествие во ад» с нововведениями Карла Великого и затем с определенными событиями европейской истории.

Актуальность исследования определяется важностью изучения русского искусства, а также истории взаимоотношений русской православной церкви с другими конфессиями.

Несмотря на большое количество ценных работ, посвященных Анастасис, многие проблемы требуют изучения. Это связано и с типологией иконографического образа, и с его предполагаемы-

ми литературными источниками. Мнения исследователей о том, что же изображено на этой иконе и можно ли ее считать образом праздника Пасхи, до сих пор расходились. Ставится вопрос о том, связан ли вообще сюжет иконы с Воскресением. В свою очередь, такой подход порождает все новые гипотезы о том, вследствие каких процессов этот образ мог быть принят как праздничный. Вывод А. Картсонис, что на иконе Анастасис Христос изображен в момент смерти, базируется на западноевропейских исследованиях этого образа и до настоящего времени принимается всеми другими исследователями. Подобный вывод делает необходимым искать объяснения, как эта икона могла стать иконой Пасхи в православной традиции. Непроясненность столь существенных вопросов в трактовке столь значимого художественного образа и назревшая необходимость найти их решение во избежание серьезных ошибок в понимании важнейшего артефакта отечественной культуры, а также в суждениях о национальном менталитете и особенностях духовной традиции русского народа, подтверждает **актуальность** данного исследования.

Научные результаты исследования были **апробированы**:

- на заседаниях кафедры истории западноевропейской и русской культуры исторического факультета Санкт-Петербургского Государственного Университета,
- в докладах на секторе фольклора Российского института истории искусств (РИИИ),
- в рамках работы научного межсекторального семинара «Среды в РИИИ»,
- на восьми международных, четырех межвузовских и двенадцати университетских научных конференциях.

Практическая ценность и область применения результатов работы определяются её научной новизной и сопоставительно-аналитическим характером. Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в общих курсах по истории искусства Древней Руси, истории Византии и Западной Европы, а также в специальных курсах по традиционной культуре, исторической поэтике, риторике культуры, теории искусства и истории иконописи, иконологии, по семиотике иконы и вербального знака, по истории древнерусской культуры.

Степень изученности проблемы.

Собственно вопрос о правомерности названия «Сошествие во ад» относительно иконы Воскресения ни в русской, ни в зарубежной науке не ставился. Соответственно в богословии и истории искусства делались выводы о специфике понимания темы Воскресения в Древней Руси и России. Предполагается, что эта тема выражена в образе, связанном с умалением и смертью². Предлагается считать образом Воскресения другую икону – «Жены мироносицы»³. Также делаются выводы о принципиальной невозможности изобразить Воскресение в православной традиции.

«Слово на Пасху», словесная икона праздника, уже в XIX в. признавалось «неясным» «по краткости выражения заключающихся в нем мыслей»⁴. Однако специально ни его образность, ни принцип изображения в нем не изучались. Показательно, что оно рассматривается в труде архиепископа Илариона (Алфеева), посвященного исследованию «Темы сошествия во ад в восточно-христианской традиции». Как и икона, «Слово...» начинает исследоваться в контексте темы сошествия во ад, а также сближаться с апокрифическим «Евангелием Никодима»⁵ [Иларион, 2009: 194], повествующим о сошествии. В таком подходе проявляется связь «Слова...» и иконы в восприятии и истолковании, согласно которым «на византийских и древнерусских иконах Воскресения Христова никогда не изображается само Воскресение <...>. На них изображается “сошествие Христа во ад”»⁶.

В исследованиях и в России, и на Западе названия «Сошествие во ад» и «Ανάστασις» (рус. – «Воскресение»), используются как тождественные и поэтому взаимозаменяемые. Необходимость выяснить, какой же образ является иконой Пасхи, появляется уже с середины XIX века, что связано с бытованием одновременно нескольких образов Воскресения в России.

Начало исследования образа Анастасис в России связано с именами таких ученых, как Н. В. Покровский, Д. В. Айналов,

² Круг Г. Мысли об иконе. Париж, 1978; Кураев А., диакон. Школьное богословие. М., 1997.

³ Успенский Л. Воскресение Христово // ЖМП. 1956. № 5. С. 28–33.

⁴ Платон, митрополит Киевский. «Слово на Пасху» // Воскресения день. Киев, 1900. С. 76.

⁵ Иларион (Алфеев), архиепископ. Христос – победитель ада. Тема сошествия во ад в восточно-христианской традиции. СПб., 2001. С. 194.

⁶ Там же. С. 5.

Е. К. Редин⁷ и приходится на последнее десятилетие XIX века. Н. В. Покровский исследует образ Анастасис в посвященной ему главе труда «Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских», изданном в 1892 г. в С.-Петербурге. Образ Анастасис называется в этом труде «Сошествие во ад»; здесь же упомянуты образа Сошествия во ад «западного типа», как имеющие то же значение и тот же сюжет.

В советское время образ Анастасис включается в состав общего изучения периодов древнерусской иконописи, а также каталогов собраний музеев (под двойным названием «Воскресение – Сошествие во ад» или же просто «Сошествие во ад»). В общем контексте собрания Государственной Третьяковской галереи этот образ рассматривают В. И. Антонова и Н. Е. Мнева⁸. Он исследуется в составе различных иконописных школ⁹ или в творчестве иконописцев – Феофана Грека, Андрея Рублева и Дионисия. В. Н. Лазарев обращается к этому образу в контексте исследования фресок св. Софии Киевской¹⁰.

Можно сказать, что осознание проблемы, связанной с трактовкой темы Воскресения, в России начинается лишь с последней четверти XX века. В год празднования тысячелетия крещения Руси в составе сборника выходит переработанная статья А. Н. Овчинникова¹¹, где уделяется внимание взаимодействию тем Сошествия и Воскресения и предпринимается попытка их согласования. Исследование иконы продолжается в статье И. А. Шали-

⁷ См.: *Айналов Д. В., Редин Е. К. Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Злато-Михайловский и Кирилловский монастыри.* Харьков, 1899.

⁸ *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.

⁹ *Мнева Н. Е. Искусство Московской Руси.* М., 1965; *Лаурина В. К., Пушкарев В. А. Новгородская икона XII–XVII веков.* Л., Аврора, 1983; *Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века.* М., Наука, 1976; *Алпатов М. В. Фрески церкви Успения на Волотовом поле.* М., 1977.

¹⁰ *Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство.* М., 1978.

¹¹ *Овчинников А. Н. Икона середины XV века «Воскресение» (псковский извод) // Древний Псков: Новые исследования.* М., 1988. С. 133–154.

ной¹², рассматривающей особенности псковского извода этого образа. В это же время выходит статья Н.Н. Чугреевой¹³, где икона трактуется в связи с образностью страстного богослужения Великой Субботы – в контексте ее понимания как «Сошествия во ад».

В богословии проблема темы Воскресения относительно этого образа в публикациях зарубежных русских богословов поднимается приблизительно с 1950-х годов – в упоминавшихся уже работах Л. Успенского и о. Г. Круга. С конца XX века эта проблема ставится и в самой России. В катехизаторской книге диакона Андрея Кураева¹⁴ в главе, посвященной теме Воскресения в православии, ее специфика в России рассматривается на примере образа Анастасис, и его содержание изъясняется в соответствии с новым названием. Тему Воскресения в соотношении с образом «Сошествие во ад» – с опорой на апокрифы о сошествии – рассматривает в своей книге свящ. В. Синельников¹⁵. Данная позиция представляется крайне дискуссионной.

В Европе изучение Анастасис было начато Дж. Милле исследованием фресок монастыря Дафни¹⁶. Оно было продолжено Мореем¹⁷ и Й. Вильпертом¹⁸. До 1930-х гг. внимание исследователей было связано в основном с развитием иконографии этого образа; в 30-х годах XX в. оно переместилось – в центре внимания оказалось определение источников иконографии и выделение основных устойчивых вариантов композиции («композиционных типов»). В последующие десятилетия эти исследования продолжились; одновременно они были дополнены изучением византийского праздничного цикла, включающем исследование роли Анастасиса в формировании образного ряда – аспект, вы-

¹² Шалина И. А. Псковские иконы «Сошествие во ад». О литургической интерпретации иконографических особенностей // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 230–270.

¹³ Чугреева Н. Н. Тридневен воскресл еси, Адама воздвиг от тли // Даниловский благовестник. 1994. Вып. 6. С. 49–55.

¹⁴ Кураев А., диакон. Школьное богословие. М., 1997.

¹⁵ Синельников В., священник. Воскресение Христово видевши. М., 2001.

¹⁶ Millet G. Mosaïques de Daphni. // Mon Piot, 2. Paris, 1895. P. 204–214.

¹⁷ Morey C. R. East Christian Paintings in the Freer Collection. New York, 1914.

¹⁸ Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. Bis XIII. Jahrhundert. Freiburg, 1917. B. 2. S. 887–896.

зывают до сих пор особое внимание и еще требующий своего полного описания. Этой проблеме посвящены, например, труды О. Демуса¹⁹, С. Дер-Нерсессян²⁰, П. Нордхагена²¹.

В отношении к истокам иконографии в течение XX в. складываются два основных течения: в одном из них возникновение образа предполагается под влиянием литературного произведения (а именно, под влиянием апокрифического евангелия от Никодима), что было высказано еще в конце XIX в. Н. В. Покровским и Дж. Милле.

Другое течение связывает создание Анастасис с римской имперской триумфальной символикой (в его русле — исследования А. Грабара²², К. Вайтцмана²³, Е. Шварц²⁴). В 80-х гг. в поддержку точки зрения о связи с имперской триумфальной символикой высказался П. Нордхаген²⁵.

Изначально обе гипотезы предполагали довольно раннюю датировку, до IV в.²⁶ Однако, при изучении апокрифа был сделан вывод, что этот текст создан не ранее VI в.²⁷, что отодвинуло дату возникновения образа на два века. Исследования Е. Лючеци-Палли, связанные с наиболее ранним известным памятником Анастасис — колоннами кивория св. Марка — также перенесли дату его

¹⁹ O. Demus. *Byzantine Mosaic Decoration*. London, 1948.

²⁰ Der Nersessian S. *Program and Iconography of the Frescos of the Paraclesion The Kariye Djami*. Princeton, 1975.

²¹ P. J Nordhagen. *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*. ActIRNov 3. 1968; «“The Harrowing of hell” as Imperial Iconography. A Note on Its Earliest Use. *Byzantinische Zeitschrift*, Bd. 75, Heft 2, 1982. P. 345–348.

²² Grabar, A. *Christian Iconography. A Study of its Origins*. New York: Princeton University Press, 1968. P. 125.

²³ Weitzman K. *Aristocratic Psalter and Lectionary // Record of the Art Museum*. Princeton University, 1960. № 19. P. 99.

²⁴ Schwartz E. C. *A New Source for the Byzantine Anastasis*. *Marsyas*, 16. 1972–1973. P. 29–34.

²⁵ 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.

²⁶ См. об этом: Murray R. *Symbols of Church and Kindom*. Cambridge, 1975.

²⁷ O'Ceallaigh G. C. *Dating the Commentaries of Nicodemus*. *HThR*, 56. 1963. P. 21–59.

возникновения к VI в.²⁸ Во многих русскоязычных исследованиях принято указывать позднюю датировку возникновения иконографии – XII в.²⁹, XI–XII вв.³⁰; X в.³¹

А. Картсонис выдвигает новую теорию, связывая возникновение образа с иными веками. Согласно названию образа – «Сошествие во ад» – Христос изображен на нем в момент смерти, поэтому исследовательница выясняет, в какой момент в истории христианского искусства становится возможным изобразить смерть Богочеловека; она приходит к выводу, что мертвого Христа стало возможным изображать после VII в., в частности, после появления «Путеводителя» св. Анастасия Синаита. Ее вывод о содержании образа принимает М.-О. Лорке³².

Несмотря на то, что этой иконе посвящено большое количество ценных культурологических, искусствоведческих и богословских работ как в России, так и в Европе и Америке, многие ключевые вопросы требуют дальнейшего обсуждения. Это связано 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. Ставится вопрос о том, связан ли вообще его сюжет с Воскресением.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения, списка источников и литературы, списка сокращений, двух приложений.

²⁸ *Lucchesi Palli E.* Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig. Prague, 1942. P. 104–113.

²⁹ *Айналов Д. В., Редин Е. К.* Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Злато-Михайловский и Кирилловский монастыри. Харьков, 1899.

³⁰ *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1996. С. 163.

³¹ *Квливидзе Н. В.* Воскресение Иисуса Христа. Иконография // Православная Энциклопедия. Т. IX. М., 2005. С. 421–423.

³² *Loerke M.-M.-O.* Hollenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwurde der Philosophischen. der Universitat Regensburg. Regensburg, 2003.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении излагаются цели и задачи исследования, обосновывается его актуальность и вкратце обобщаются результаты изучения иконографии сюжета в русском и зарубежном искусствоведении.

Изучение процессов, вследствие которых происходили изменения в трактовке темы Воскресения, предпринято в **первой главе** «Проблема трактовки образа Воскресения в отечественной науке». Необходимость обозначить проблематику изучаемой темы обусловила обращение к данному вопросу в начале исследования, хотя в хронологическом плане мы рассматриваем здесь поздний этап интерпретации темы Воскресения в России. Глава состоит из семи параграфов. В *первом параграфе* «Традиция наименования образа в исследовательской литературе» рассматривается его интерпретация в русском и зарубежном искусствоведении с конца XIX в. по настоящее время. Как выясняется, в научной литературе «Сошествие во ад» и Анастасис считаются одним и тем же изображением. Во *втором параграфе* «Процесс переименования образа в России» приводятся данные о его названии в описях хранений соборов и монастырей, в иконописных подлинниках XV–XIX вв., где названия «Сошествие во ад» не обнаруживаются.

Вследствие новой интерпретации возникает проблема соотношения образа с Воскресением. Она рассматривается в *третьем параграфе*. Как выясняется, исследователи предполагают некую православную или особенную русскую традицию изображения Воскресения через страстной образ, являющий смерть и сошествие во ад (Г. Драгас, Х. Шульц)³³. Вторая группа исследователей предполагает, что этот образ мог стать праздничным вследствие его расположения в манускриптах над пасхальным евангельским чтением (А. Карсонис, М.-О. Лорке).

Другие следствия нового понимания, связанные с богословием православной иконы, рассмотрены в *четвертом параграфе*. Прежде всего это проблема литургического использования образа. Также рассматриваются следствия, связанные с трактовкой образной системы иконы: понимание его топоса как ада, где

³³ Dragas G. D. Understanding the Resurrection through Christ's Descent into Hades // The National Herald, April 29, 2005; Schulz H. J. Die Hollenfahrt als Anastasis // Zeitschrift für katholische Theologie. Bd. 81. Wien, 1959. S. 30–42.

встречаются Спаситель и прародители; рассматривается предположение о том, что он показывает воскрешение Адама до воскресения Христа. Исследуется мнение, что Христос здесь изображен в состоянии своей смерти. Эти представления признаются не соответствующими мнению церкви, выраженному, например, Анастасием Синаитом; кроме того, противоречащими богословию иконы православной церкви. Наконец, как одно из следствий переименования образа следует указать современное мнение о том, что в православной традиции вообще невозможна икона Воскресения. Новые исследования в истории и идеологии иконоборчества заставляют по-новому пересмотреть представления о принципиальной невозможности такого образа.

В *пятом параграфе* современное название образа рассматривается в отношении к его композиции, которая, как выясняется, не дает никаких оснований для такого переименования. В *шестом параграфе* для проверки наших выводов об ошибочности переименования мы обращаемся к такому феномену, как обязательное надписание образа в византийской, а затем и в древнерусской культуре, которое было не раз декларировано свв. отцами (например, Феодором Студитом, Иоанном Дамаскиным), а позднее изучено и осмыслено русскими философами и богословами (о. Павлом Флоренским, Леонидом Успенским).

Во второй главе «Тема Воскресения в древнерусской духовной традиции» исследуются особенности понимания Воскресения в восточнохристианской традиции, которая была воспринята на Руси.

Сошествие во ад и Воскресение – два совершенно разных события христианской истории, разделенные между собой и хронологически, и по смыслу. После I Вселенского собора Сошествие во ад вспоминается церковью в Великую субботу на особой страстной службе. В следующий после Великой субботы день празднуется Пасха: Воскресение Христа. То есть уже в древней церкви эти два события были разделены в богослужении.

Восприятие Пасхи в церковной традиции, возникшей в Византии и затем усвоенной в Древней Руси, отражено как в пасхальной иконе, так и текстах праздничной службы, и прежде всего в словесной иконе праздника – «Слове Огласительном» святителя

Иоанна Златоуста³⁴. «Словоцентризм» (термин Г. М. Прохорова) древнерусской культуры делает необходимым исследование не только иконы, но и принципов репрезентации Пасхи в церковной поэтике. Одновременно это позволяет выяснить, действительно ли существует некое особое осознание праздника через смерть и сошествие в историю древнерусской культуры.

В *первом параграфе* рассматривается Слово Огласительное святителя Иоанна Златоуста, включенное в чин пасхальной службы, и то значение Воскресения, которое обозначается в нем. Во втором параграфе, для выяснения степени известности этого текста, предпринимается исследование распространенности его в древнерусской письменности. В процессе исследования выявлен новый список «Слова...», не учтенный в каталогах гомилий; напротив, некоторые произведения, которые были обозначены в каталогах как «Слово Огласительное», оказались самостоятельными произведениями, хотя и использующими элементы «Слова...». В результате исследования «Слова...» в древнерусской рукописной традиции можно констатировать его достаточную известность: появляющееся во многих сборниках, это произведение являлось образцом для создания новых произведений.

В результате исследования образности «Слова...» можно сделать вывод, что Воскресение понимается как всеобъемлющее событие. Для репрезентации его используются символы, но тема сошествия во ад не появляется в этом контексте; используются образы евангельских притч и главной становится тема победы и триумфа. Принципы репрезентации в «Слове...» и иконе оказываются соотносимы друг с другом, в соответствии с «иконичностью» (термин В. В. Лепахина) и синкретизмом литургической культуры.

Третья глава «Традиция репрезентации Воскресения в истории христианства» посвящена исследованию того, как в разные

³⁴ В церковной традиции это «Слово...» связано с именем Иоанна Златоуста, напр., уже в церковном уставе времени Феодора Студита. В современной науке высказывалось мнение о его неподлинности; оно помещено в раздел «*spuria*» в Патрологии Миня. В данном случае представляется существенным то, что это «Слово...» включено в богослужение и отражает и формирует определенное восприятие темы Воскресения в восточнохристианской традиции.

исторические периоды изменялась изобразительная репрезентация Воскресения. Это связано с необходимостью проследить историю каждого изобразительного решения, чтобы затем рассмотреть их сосуществование в России и взаимовлияние в русской и западноевропейской культурах. В первом параграфе последовательно рассматривается раннехристианская традиция символически показывать Воскресение через изображение других сюжетов. VI Вселенский Собор (680-681 гг.), указал в своих канонах, что символические изображения, уместные во время гонений, должны перестать употребляться в церкви. С этим связано уменьшение использования аллегорий и индизонимных образов; изведение пророка Ионы из чрева кита, аллегорически прообразуя Воскресение, появляется в русской традиции лишь как иллюстрация к соответствующему месту Евангелия. В этом же параграфе рассматривается история изображения жемчужницы у гроба – того образа, который в России XIX в., при неоднозначной трактовке Анастасис, указывается как единственная истинная икона Воскресения.

Второй параграф посвящен исследованию того, вследствие каких процессов в западноевропейской культуре появляется образ Христа, исходящего из гроба.

В *третьем параграфе* рассматриваются особенности изображения и композиции Анастасис. Движение, которое признается не свойственным образам проскинес, оказывается смыслообразующим на этой иконе.

В *четвертом параграфе*, чтобы выяснить изначальное содержание образа, предпринимается попытка воссоздать понимание Анастасис византийцами. Для этого исследуются тексты, связанные с этим образом. и рукописи, в которых есть миниатюры Анастасис. Приводятся некоторые описания, которые могут быть отнесены к этой иконе; постоянная тема в них – радость и победа, но не смерть и сошествие. Представляется связанным с этой иконой постоянный мотив поверженных врат, распространенный в гомилетике до VII в. Отдельно рассматривается место этого образа в манускриптах: традиция помещать его над пасхальным чтением, хотя он не является иллюстрацией первой главы Евангелия от Иоанна, читаемого на Пасху, или иллюстрацией к пасхальной гомилии, свидетельствует о его изначальной связи с Воскресением.

Рассматривается, к каким стихам помещается Анастасис в качестве иллюстрации в псалтирях. Анализ Киевской, Хлудовской,

Бристольской, Лобковской, Афоно-Пантократорской, Гамильтонской, Парижской псалтирей, псалтирей Барберини, Феодора, показывает, что все стихи, проиллюстрированные миниатюрой Анастасис, говорят о Воскресении, а не о Сошествии.

Косвенным свидетельством значения Анастасис являются миниатюры «Resurrectio Mortuorum» Пасхальных свитков ликования (свитки «Exultet»), распространенных в Беневентанской традиции, испытавшей на себе византийское влияние³⁵. Анализ текста, комментирующего это изображение, подтверждает связь исключительно с темой Воскресения.

В *пятом параграфе* «Образы Христа и Адама на иконе Анастасис» исследуется принцип изображения Воскресения на данной иконе: оно показывается не просто как событие из жизни Христа, а в его значении для человечества. Это выражено особым жестом, которым Христос берет праотца за руку – «*χεῖρ εἰλ κάρλα*» (рус – ‘захват запястья’). Исследуя репрезентации этого жеста в истории искусства, можно констатировать его особое ритуальное значение.

В *четвертой главе* «Исторические предпосылки возникновения образа “Descensus ad inferos”» рассматриваются те исторические условия, которые определили возникновение нового западноевропейского образа – «Descensus ad inferos», «Сошествие во ад». Этот догмат не включен в Символ веры, принятый на Первом (325 г., Никея) и Втором (381 г., Константинополь) Вселенских соборах (Нико-Константинопольский или Нико-Цареградский Символ веры). Догмат о Сошествии не включен также в современные Символы веры западных Церквей – католической и протестантской. Однако он отражен в Апостольском Символе веры³⁶. В нем есть слова: «...*crucifixus, mortuus, et sepultus, descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis*» («...был распят, умер и погребён, сошёл в ад, в третий день воскрес из мертвых»).

Католическая церковь никогда не отвергала этот Символ веры, имея практику признавать 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*». Лион-

³⁵ Об этом: *Успенский Ф. И.* История Византийской империи VI–IX вв. Москва, 1996. С. 641–643.

³⁶ *Kelly J.* Altchristliche Glaubensbekenntnisse. Göttingen, 1972.

ский Собор (1274 г.) повторил это определение. Присутствовавшие на этом соборе православные епископы от лица императора Михаила Палеолога подтвердили такую формулировку словами «*Haec est vera fides*»³⁷. В католической церкви до сегодняшнего дня он используется при совершении определенных служб.

Карл Великий ввел его в употребление по всей своей империи; после Великой Схизмы 1054 г. он стал особенно важен для западного христианства – и оказался в активном литургическом использовании.

Наиболее ранний из выявленных образов *Descensus ad inferos* (Сошествие во ад) появляется как иллюстрация к Апостольскому Символу веры в манускрипте, созданном в каролингской мастерской на Реймсе в 820–830-х гг. – Утрехтской псалтири (Библиотека государственного университета Утрехта, Ms. 32) – шедевре Каролингского Возрождения. В копии рукописи, сделанной в Англии в 1155–1160 гг. – псалтири св. Эдвина (Кембридж, Ms. R. 17.1), – эта миниатюра изменена: в ней появляются те черты, которые стали отличительными для этого сюжета в Западной Европе. Многочисленные памятники свидетельствуют о его известности и популярности в XI–XV вв. в странах Западной Европы.

В *первом параграфе* рассматривается отражение догмата *Descensus ad inferos* в западноевропейских памятниках (росписи храмов, миниатюрах, прикладном искусстве). В этом же параграфе рассмотрены авторские картины с этим сюжетом западноевропейских художников. *Второй параграф* посвящен исследованию особенностей подобных изображений. Выделение их представляется важным, так как образа *Descensus ad inferos* не были проанализированы в русскоязычной научной литературе, а также никогда не разделялись с Анастасис по происхождению и образности. В тех зарубежных исследованиях, где они упоминаются, они исследуются в общем контексте с образом Анастасис, что делает затруднительным определить их специфику, время возникновения и проследить их историю. В *третьем параграфе* предпринято сравнение этих двух образов – Сошествия во ад и Анастасис, – появившихся в разных исторических условиях и в разное время.

В *четвертом параграфе* представлены обнаруженные последовательные изображения «*Descensus ad inferos*» и «*Восстание от*

³⁷ *Sturmer K. Konzilien und ökumenische Kirchenversammlungen. Göttingen, 1962. S. 115.*

гроба». Эти связанные друг с другом образы еще раз свидетельствуют, что образ Descensus никак не связан с репрезентацией Воскресения.

В *пятом параграфе* рассмотрены особенности изображения ада в западноевропейской и византийской традициях. Это исследование помогает разделить образа, связанные с Сошествием и икону, показывающую Воскресение, а также определить некоторые особенности истории формирования определенных представлений в культуре.

Отдельный *шестой параграф* посвящен изображению Сошествия на пластине Магдебургских врат в Великом Новгороде. Это представляется достаточно важным, так как образ, созданный в Германии, и надписанный прямой цитатой из Апостольского символа веры, находился в Новгороде с XII века; однако нет оснований говорить, что он как-либо повлиял на решение иконы Анастасис.

В *седьмом параграфе* рассмотрены единичные случаи изображений «Сошествие во ад», обнаруженных в православной традиции до XVI в. Это миниатюры из византийских рукописей: гомилии Иакова Коккиновафского из Библиотеки Ватикана, «Московского Акафиста Богородице» середины XIV в. (ГИМ, гр. 429). болгарская псалтирь Томича. Из русских памятников обнаружено только клеймо Великоустюжской (?) иконы XVI в. В целом можно констатировать, что данное изображение не свойственно православной традиции и в России становится известно около XVI в.

Пятая глава «Особенности развития репрезентации темы Воскресения в России» состоит из четырех параграфов. В *первом* из них изучается распространение и развитие воспринятого из Византии образа Анастасис в России. Исследуются характерные особенности в разработке тех композиционных вариантов, которые были в западноевропейской науке выделены по отношению к византийским образам. В результате изучения образа в составе храмовой топографии выяснено, что он включается в древнерусских храмах в общий план декорации с ориентацией на алтарь. В процессе исследования выяснилось, что существуют некоторые закономерности бытования определенных композиционных типов. Для монументальной росписи становится характерен второй композиционный тип по классификации А. Картсонис, в котором Христос показан в движении от Адама. Первый композиционный тип, представляющий Христа и Адама, идущих на-

встречу друг другу, получает наибольшее распространение среди праздничных икон. В XIV веке, когда в Византии стал использоваться новый тип образа, с прародителями по сторонам от Христа, в древнерусских росписях все так же используется прежний композиционный вариант; однако новые типы образа (третий и четвертый по типологии А. Картсонис) уже в этом же веке получают применение в иконописи. Не выявлено никаких особенностей, которые указывали бы на его интерпретацию в Древней Руси, отличную от византийской.

С XVII в России становится известен образ, показывающий Воскресение как «Восстание от гроба». Он включается в многофигурную композицию, представляющую этот образ в верхнем регистре, а в нижнем – Анастасис («икона Воскресения полного извода»), которая изучается во *втором параграфе*. Высказывается предположение, что эта композиция могла повлиять на восприятие и новую трактовку древней иконы. Также можно предположить, что благодаря этой композиции западноевропейский образ становится привычным на Руси и перестает отторгаться в православии.

Можно с уверенностью сказать, что уже в XIX веке образ «Восстание от гроба» становится общепринятым в русском православии, несмотря на то, что вплоть до настоящего времени в православном богословии он не признается за истинную икону Воскресения. Рассмотрению этого процесса посвящен *параграф третий*.

В *четвертом параграфе* изучается судьба образа Анастасис в России в XIX в. Новые иконы, которые создаются М. Нестеровым и М. Васнецовым, трактуют этот образ в понимании согласно с новым его названием, то есть как «Сшествие во ад». Это исследование помогает увидеть, когда произошло переосмысление образа в России, а также зафиксировать, что оно затронуло не только духовно-интеллектуальную жизнь общества, но и отразилось в определенных произведениях.

В **Заключении** подводятся основные итоги исследования и формулируются общие выводы. В результате исследования мы можем заключить, что тема Воскресения в России никак не связана с Сшествием во ад; неправомерно говорить об особом представлении Воскресения в России через умаление и смерть. Образ «Сшествие во ад» возникает в определенной историче-

ской обстановке в Западной Европе, вследствие постановлений Карла Великого в области духовного просвещения. Развитие свое он получает после разделения церквей (1054 г.). Этот образ совершенно не характерен для древнерусской духовной традиции. В XIX веке в России название образа Сошествия начинает ошибочно относиться к образу Воскресения, что связано с особенностями их исторического бытования. Это название и связанная с ним интерпретация не соответствует древнерусской духовной традиции и не является исторически верным для иконы, единственным именем которой является исконное название Анастасис, Воскресение.

В **Приложении I** предпринимается исследование произведения, связанного с пересмыслением образа Анастасис. Это руководство для иконописцев – Ерминия Дионисия Фурноаграфюта. Здесь же прослеживается сама традиция ерминий; делается сравнение русского перевода интересующих нас описаний с греческим текстом. В данном произведении образом Воскресения назван западноевропейский образ «Восстание от гроба»; Анастасис описывается со многими чертами, свойственными образу «Descensus ad inferos». В целом приходится признать данное руководство отражающим процессы пост-византийского искусства в оккупированной Греции, но не соответствующем принципам, отраженным в древней иконописи.

В **Приложении 2** представлены иллюстрации. Это иллюстрации догмата о Сошествии во ад и иконы Анастасис, сгруппированные в соответствии с типологией А. Картсонис, предложенной для этого образа.

Основные положения диссертации изложены в 11 научных публикациях (общим объемом – 9, 3 а. л.), две из которых опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК. Две статьи переведены на немецкий язык и опубликованы научно-богословским порталом Московской духовной академии.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

В изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Слово на Пасху Иоанна Златоуста как образец литургического творчества // Вестник СПбГУ. СПб.: Издательство СПбГУ, 2006. Серия 2. Вып. 1. С. 24–30. (1 а. л.).

2. Иконография Пасхи: «Decensus ad inferos» или «Anastasis» // Вестник СПбГУ. СПб.: Издательство СПбГУ, 2009. Серия 2. Вып. 3. С. 172–176. (0, 6 а. л.).

В других изданиях:

3. Система изображения в древнерусской поэтике // Славянские чтения, посвященные Дню свв. Кирилла и Мефодия. Вып. 4. СПб.: Издательство СПбГУ, 2006. Вып. 4. С. 83–88. (0, 7 а. л.).

4. Слово на Пасху Иоанна Златоуста в древнерусских рукописях XIV–XVI в. // Материалы XXXV Международной филологической конференции. Вып. 6: История русского языка и культурная память народа. СПб.: Издательство СПбГУ, 2006. С. 47–52. (0, 5 а. л.).

5. Пасха: изображение движения и времени в иконе «Сошествие во ад» и в «Слове Огласительном» // Морфология праздника: Сб. статей. СПб.: Издательство СПбГУ, 2006. С. 186–202. (1, 2 а. л.).

6. Иконография Пасхи // Временник зубовского института. Вып. 3. Пасха: Многообразие культурных традиций. СПб.: РИИИ, 2009. С. 7–21. (1, 6 а. л.).

7. «Сошествие во ад» или «Воскресение»? // История и культура: Исследования. Статьи. Публикации. СПб.: Издательство СПбГУ, 2010. Вып. 8 (8). С. 36–61. (1, 8 а. л.).

8. Типология жеста: захват запястья // Зеленый зал-3: альманах / Сост. А. Ф. Некрылова. – СПб.: РИИИ, 2011. (0, 8 а. л.). – *В печати.*

9. Знамя как воодушевляющий символ // Временник зубовского института. Вып. 6: Грозное время. Война в зеркале человеческого восприятия / Ред.-сост. В. В. Виноградов. СПб.: РИИИ, 2011. С. 9–18. (0, 75 а. л.).

10. Образ «Воскресение Христово» («Анастасис») и «Сошествие во ад»: примеры переосмысления иконы // Научно-богословский портал МДА <http://www.bogoslov.ru/text/1630173.html> (0, 25 п. л.).

Публикации на иностранных языках:

1. Typologie der Geste „Griff ans Handgelenk« // Bogoslov.ru Wissenschaft-Teologisches Portal, 10 April 2010.

2. Ikonographie von Ostern: „Höllenfahrt“ oder „Auferstehung“? // Bogoslov.ru Wissenschaft-Teologisches Portal, 17 März 2010.

14

Подписано в печать 28.12.2011 Формат 60x90 1/16
Бумага SvetoCopy. Усл. печ. л. 1,62 Тираж 100 экз.

Редакционно-издательский комплекс
Российский институт истории искусств
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5
т. 314-21-83