

УДК: 75.046; 75.033.4/5

ББК: 85.14

А43

DOI:10.18688/aa166-3-27

П. В. Маиер

Западноевропейский источник и семантика иконографического типа «Великий Архидиакон с Распятием и Эммануилом»: к вопросу о тройных изображениях Христа¹

Иконопись грозненского времени не только вобрала в себя опыт предшествующих столетий, но и открыла новый этап развития сакрального искусства в России. Это была «...переломная эпоха русской иконописи, когда расширилось ее содержание, вводились новые темы, проявлялись новые тенденции в понимании иконописания, постепенно осваивались — при посредничестве Новгорода — чужеземные, идущие „из латин“, веяния» [1, с. 244]. Однако заимствования не носили механического характера, они творчески и богословски переосмысливались и вписывались в стройную иконографическую систему. С помощью новых составных образов стало возможным на символическом языке икон не только выражать сложные догматические построения, но и актуализировать политические лозунги эпохи «государственного устройства» (Д. С. Лихачев). Столичная школа иконописи пополнилась новым иконографическим вокабуляром псковско-новгородского круга, который через заказные иконы митрополита Макария проник в середине XVI в. в репертуар московских иконописцев. Как известно, вплоть до середины XVI в. художественный язык Новгорода и Пскова отличался ярко выраженным своеобразием [8, с. 386]. Именно иконографические новшества, впервые появившиеся в этих городах, станут отличительными и смыслообразующими чертами нового направления русской иконописи, известного как иконографическая школа митрополита Макария.

Художественному языку и иконографическим особенностям иконописи грозненского времени посвящены многочисленные исследования [13; 4; 17, с. 587–655]. Однако подробное рассмотрение и типологизация сюжетов с множественными изображениями Христа не становились еще предметом научного интереса ни отечественных, ни зарубежных авторов. В статьях, посвященных в основном знаменитой Четырехчастной иконе из Благовещенского собора Московского Кремля, затрагивалось изображение так называемого *Распятия в лоне Отчем* и тесно с ним связанного расширенного извода *Распятый Серафим*. Доказанным считается мнение, что этот тип восходит к западноевропейскому *Престолу Благодати* (нем. *Gnadenstuhl*) и видению св. Франциска Ассизского [15, с. 225; 6, с. 179; 17, с. 610]. Однако русские иконописцы были знакомы

¹ Благодарю И. А. Припачкина, О. В. Силину и Я. В. Шемякову за помощь при подготовке статьи.

и с другими западными иконографическими схемами, на которых Христос представлен многократно. Одна из них — *Quinitas* — привела к появлению на Руси в середине XVI в. тройного изображения Христа. Торуньский полиптих, частью которого является композиция *Quinitas*, изучался в основном польскими исследователями [19; 20; 23]. На ориентацию русских художников на полиптих указывал В. Лощь, считавший, что под непосредственным влиянием *Quinitas* возникла схема *Единородный Сыне* [22, S. 132–134]. Но гораздо ближе к *Quinitas* стоит другой иконографический тип, где Христос представлен как Великий Архиерей с Распятием и Эммануилом. Определение семантики этого типа стало предметом данного исследования.

До сих пор в научной литературе при разговоре об иконографических новшествах характер взаимодействия западноевропейской и русской культур описывался в категориях преобладающего доминирования западных образцов и заимствования со стороны русских художников. Лишь Д. Б. Миллер обратил внимание на возможность существования более сложных моделей культурного взаимодействия, например таких, как подражание в результате соперничества или неосознанная ассимиляция [24, р. 395]. Рассматривая названную иконографическую схему, попытаемся проанализировать механизмы адаптации западного материала и приблизиться к ответу на вопрос об интеракции западной и русской художественных традиций в середине XVI в.

1. В конце XIV в. монахи-францисканцы в ходе духовной экспансии францисканского ордена на Восток основывают в польском городе Торуне монастырь, строят в нем церковь Вознесения Богоматери² и создают для нее грандиозный полиптих [23, s. 206]. Его местоположение было определено в пространстве хора перед главным алтарем. Закрытый от глаз непосвященных лаиков стенкой лектория (лат. *Lectorium*, нем. *Lettner*) полиптих был предназначен для обозрения только монахами и священниками. Полиптих состоит из двенадцати двусторонних досок, на каждой из которых размещено по два сюжета. Страсти Христовы, апофеоз Богоматери и стигматизация св. Франциска являются ведущими темами торуньского полиптиха, который в полной степени отражает принципы францисканского сакрального искусства. В сценах Страстей Христовых и Распятия нашла свое воплощение идея *Imitatio Christi* — подражания Христу, которое, по мысли нищенствующих монахов, достигалось через духовные практики страстных и крестных медитаций. Сцены из жизни Франциска Ассизского служили целям пропаганды ордена и утверждения идентичности братьев-францисканцев [26, S. 154].

Одна часть этого полиптиха представляет собой уникальный образец учительного символического изображения-схемы в средневековом искусстве не только Польши, но и всей Западной Европы. Это так называемая композиция *Quinitas* (Илл. 75). Составная композиция получила в научной литературе такое название, поскольку централь-

² Согласно учению католической церкви после смерти Дева Мария была телесно вознесена на небо; поэтому праздник, отмечаемый 15 августа, называется не Успением, как в православной традиции, а Взятием Пресвятой Девы в небесную славу, или Вознесением Богоматери.

ное изображение с тройным Христом³ дополнено сверху Святым Духом в виде голубя и Агнцем снизу.

Написанный в технике темперной живописи образ имеет размеры 1 × 0,71 м. Он располагался на наружной части полиптиха слева и служил точкой отсчета визуального нарратива следовавших за ним сцен из земной жизни Спасителя. Композиция *Quinitas* была задумана как ключевая для всего полиптиха и построена по принципу комбинаторики. Богословской основой подобного рода составных христологических изображений служила доктрина апроприации. Как известно, богословским термином «апроприация» описываются те внутритринитарные свойства Лиц, которые Им приписываются на основе откровений Бога в плане Божественного домостроительства. Проприация описывает сущностную, или имманентную, Троицу, а апроприация — практическую. Согласно доктрине апроприации деятельность Святой Троицы отличается прежде всего единством. Поэтому через визуальную референцию с тройным образом Христа достигался эффект тринитарной импликации.

По смыслу и композиционно центральным является тройное изображение Христа в мандорле. Ветхий Деньми с крещатым нимбом в голубоватом хитоне и пурпурном гиматии — классических одеждах Христа — восседает на радуге. У Его груди предвечный Младенец Христос-Эммануил в белых одеждах вместе с Ветхим Деньми поддерживает сферу с символами четырех элементов — воды, земли, огня и воздуха [23, s. 127]. Сфера символизирует акт творения. За спиной Ветхого Деньми возвышается Распятие: руки и ноги Христа пригвождены на Древе Жизни. Глава Распятого скрыта за Ветхим Деньми. Тема Распятого раскрывается через аллюзию и иллюзию одновременно. Мешковидный хитон Распятого понимался как символ человеческой плоти, воспринятой Спасителем при инкарнации [23, s. 163].

Мотив Распятого на Древе Жизни стал отличительным сюжетом для францисканского искусства после распространения одноименного мистического произведения Бонавентуры *Lignum Vitae* [26, S. 114]. Под центральным изображением на стволе Древа Жизни в круглом медальоне пригвожден Жертвенный Агнец. Над головой Ветхого Деньми реет Святой Дух в виде голубя. Ветви Древа Жизни образуют медальоны, где размещены символы евангелистов. На двух верхних ветвях висят корзины с евхаристическими хлебами. Четыре адорирующих ангела предстоят центральному тройному образу Христа. В нижнем сегменте представлена оппозиция Церкви и Синагоги: Церковь в венце собирает в потир кровь Жертвенного Агнца — источник жизни, *fons vitae*, а Синагога с упавшим венцом держит голову козла — символ ветхозаветных жертвоприношений. Иоанн Предтеча указывает на Агнца, Иоанн Богослов — на евхаристический потир и гостию. Сложносоставная композиция представляет собою *summa fidei*, переданную языком образов, и визуализирует основные положения христианского вероучения. Тройным изображением Христа подчеркивается мысль о единстве Лиц Святой Троицы. Бог представлен как Творец, пострадавший за человечество Спаситель и Судия будущего века. Евхаристический аспект находит выражение в изображении

³ Несмотря на крещатый нимб, Ветхий Деньми во всех исследованиях о *Quinitas* называется Богом-Отцом.

корзин с евхаристическими хлебами и вином, что сообщает всей композиции сoterиологическое звучание. Обращение к доктрине апроприации позволяет трактовать *Quinitas* в троичном и христологическом ключе одновременно.

Несомненно, что русские мастера были знакомы с торуньским полиптихом. Но на данном этапе исследований не представляется возможным очертить точные пути проникновения сюжета в Россию.

2. Обращение к образу Ветхого Деньми как центральной фигуре сложносоставных христологических композиций в русской иконописи середины XVI в. было отнюдь не случайным. Дело в том, что иконография Ветхого Деньми, как хорошо известно, восходит к видению пророка Даниила и представляет собой визуализацию одной из ветхозаветных теофаний (Дан 7:9). Явления Господа ветхозаветным пророкам толковались патристической экзегезой преимущественно в типологическом ключе: в них видели прообразы воплотившегося Христа. В середине XVI в. в русской иконописи заметен повышенный интерес к составным композициям с множественными метаисторическими образами Христа, появление которых произошло сначала в северных землях. До того как Макарий был возведен на митрополичий престол, он без малого двадцать лет занимал архиепископскую кафедру в Новгороде (1526–1542). Будучи прекрасным иконописцем и организатором, Макарий руководил созданной им иконописной мастерской и был отлично знаком с новгородской и псковской школами иконописи [1, с. 231]. По переезде Макария в столицу по его инициативе при дворе были созданы «иконописные мастерские, положившие начало школе царских иконописцев» [1, с. 236]. Вместе с Макарием прибыли и многие иконописцы, миниатюристы, резчики и другие художники.

К числу иконографических новшеств, берущих свое начало в Новгороде и Пскове, относятся составные иконографические схемы, на которых изображения Христа, опирающиеся на принцип символического реализма, сочетаются с *метаисторическими образами Христа*. Метаисторическими мы называем такие изображения Спасителя, которые не ограничивались основанной на принципе сходства иллюстрацией исторического Христа в инкарнации. Новые русские иконографические типы опирались не только на историко-антропологический принцип изображения Христа; они были призваны подчеркнуть нераздельное соединение двух природ во Христе и строились как комбинация из нескольких христологических образов. Библейским базисом служили при этом видения пророков, в которых избранникам Божиим в теофанических образах являлся Спаситель до вочеловечения и Христос Второго пришествия.

Хорошо известно, что работа макарьевских мастерских привела к появлению многих иконографических новшеств [13, с. 6; 17, с. 590]. Большой интерес представляет проводившаяся в это время практическая и теоретическая разработка проблемы множественных изображений Христа в едином семантическом поле. Генетически такие образы связаны с двойными изображениями Христа, которые впервые появились в псковской иконописи, а также в иконописи новгородского круга. Речь идет об иконографии *Распятый Серафим* («Ты еси Иерей вовек по чину Мельхиседекову», Пс 109:4) и *Распятие в лоне Отчем*. Приезд в Москву иконописцев из этих городов способст-

вовал распространению сюжетов в столичном искусстве. По завершении масштабных восстановительных работ после пожара 1547 г. в Московском Кремле отдельные иконописцы и целые артели художников-монументалистов в 1560-е гг. отправляются в церковные центры на периферии [17, с. 631], что привело к распространению множественных образов Христа.

Письменные источники сохранили свидетельства о создании в 1490-х гг. во Пскове нового иконографического типа, так называемого *Распятого Серафима*. Сохранился *Посыльный список с Москвы*, в котором толмач Дмитрий Герасимов сообщает псковскому дьяку Мисюрю Мунехину о разбирательстве архиепископа Геннадия с псковскими иконниками по поводу этого нового образа [5, с. 190–192]. В Новгороде распространение иконографии, восходящей к западноевропейскому *Престолу Благодати*, было предметно засвидетельствовано еще ранее [11, с. 37].

После сильнейшего пожара 1547 г., когда было уничтожено внутреннее убранство многих московских церквей и кремлевских соборов, псковские иконники получили заказ на изготовление икон для восстановления церковных интерьеров [25]. Так иконография со множественными изображениями Христа из северных областей попала в Москву. Позже в столице создаются иконы, на которых вариации псковской схемы *Распятого Серафима* свидетельствуют о творческом поиске столичных иконописцев в этом направлении. Подход иконописцев макарьевской школы при разработке комбинаторных изображений с метаисторическими образами Христа отличался крайней продуманностью иконографических деталей, каждая из которых была семантически детерминирована. Мы выделили пять иконографических схем, на которых распятый Христос изображен в той или иной корреляции с Ветхим Днем [10].

Обратимся к схеме *Спас Великий Архидерей с Распятием и Эммануилом*. Самым ранним памятником, на котором представлена подобная схема с тройным изображением Христа, является икона *Богоматерь Неопалимая Купина*⁴. Крупноформатный образ был изготовлен в середине – второй трети XVI в. в московских кремлевских мастерских для иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря. В начале 1970-х гг. начался длительный реставрационный процесс. Только в 2007 г. икона была представлена широкой научной общественности, однако ее изучение и по сей день находится на начальном этапе. Единственным сообщением о ней является краткая статья Д. С. Головковой по результатам реставрации [3].

В. Д. Сарабьянов предполагал появление иконы в Рождественском соборе в середине XVI в. и связывал этот факт с царскими пожертвованиями 1550-х гг. [18, с. 67]. Д. С. Головкова отмечала стилистическую близость иконы московской иконописи 1550–1560-х гг., но обращала внимание на «жесткость рисунка личного и сухость в моделировках», которые, по мнению исследовательницы, отличают ферапонтовскую икону от столичных образцов. Д. С. Головкова заключает: «Очевидно, она была выполнена местным мастером, ориентировавшимся на столичную традицию. В качестве образца

⁴ Богоматерь Неопалимая Купина. Середина – вторая треть XVI в. 132,5 x 103,1 см. Ферапонтово. Музей фресок Дионисия. Инв. № КБИАХМ ДЖ-848. В процессе реставрации еще не полностью раскрытая икона была опубликована [12, с. 231, табл. 78].

для нее могла быть использована несохранившаяся икона из Благовещенского собора Московского Кремля, созданная после пожара 1547 г.» [12, с. 230].

В верхней центральной части иконы, где обычно помещалось изображение Саваофа, на текстовой ленте, опоясывающей основное богородичное изображение, находится интересующий нас образ тройного Христа (Илл. 76). Христос в образе Ветхого Днейми и архиерейском одеянии стоит на перекладине возвышающегося позади Него Креста. Ступни Христа-Архиерея пригвождены к подножию. На Кресте видны длани Распятого. У Ветхого Днейми Архиерея крещатый нимб с четко прочитываемыми греческими буквами эпитета «Сущий». На груди Великого Архиерея Христос-Эммануил также с крещатым нимбом свидетельствует о предвечном рождении Сына. На фоне тройной сферической славы, затемняющейся к центру, тройному Христу предстоит ангел с Орудиями Страстей.

Икона из Ферапонтова монастыря не единственный образец, где в типе *Неопалимой Купины* фигура Саваофа заменена тройным Христом. Так же решена эта деталь и на иконе XVII в. из собрания Лихачева [9, рис. 399]. На другой иконе *Неопалимая Купина* XVI в., происходящей из Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря и хранящейся сейчас в музее-заповеднике «Коломенское», изображен Ветхий Днейми с Распятием в руках. Этот тип восходит к западноевропейскому *Престолу Благодати* и выражает идею жертвенного служения Христа.

Серединой XVII в. датируется большинство сохранившихся русских памятников, ориентированных на московский образец, в основе которого лежала редуцированная схема из Торуны. На русских иконах до второй половины XVII в. не нашли отражения не слишком распространенные в русской изобразительной традиции, но такие типичные для латинского Запада мотивы, как противопоставление Церкви и Синагоги, сопоставление двух Иоаннов — Предтечи, указующего перстом на Жертвенного Агнца, и Богослова с ехаристическим кубком в правой руке. Нет на русских памятниках и корзин с ехаристическими хлебами; на связь данного иконографического типа с темой Евхаристии на иконах указывают одежды Христа-Архиерея.

Схема с тройным изображением Христа встречается на миниатюре рукописи 1653 г.⁵ (Илл. 77). Языковые особенности рукописи обнаруживают украинско-польское влияние; возможно, переписчик и миниатюрист — а почерк текста совпадает с почерком подписей — был выходцем из юго-западных областей Российского государства. В конце сборника смешанного содержания помещены девяносто миниатюр, выполненных очень схематично, без детальной прорисовки. Миниатюры иллюстрируют отдельные стихи псалмов и в свою очередь сопровождаются комментирующими подписями.

Надписание рассматриваемой схемы представляет собой инципит Пс 90, расположенный над небесным сегментом с этимасией: «Живыи в помощи Вышняго, в крове Бога Небеснаго водворится». Хвалебная песнь Давида — именно такое надписание было усвоено 90-му псалму в греческой традиции — развивает тему Бога-Заступника для всех уповающих на Него. Идущая вокруг Престола уготованного строка поясняет смысл изображения по принципу апроприации: «Ты еси Царь славы, преж всех век в

⁵ РГБ. Ф. 173.1. № 203. Л. 371.

род и род, в век века Отец в Сыне, Сын во Отци, Святыи Дух в свете». Внизу, под Голгофой, на которой возвышается Крест с Распятым и Христом-Архиереем, стоящим на подножии, приводится стих из Пс 98:5: «Возносите Господа Бога нашего и кланяйтесь подножию ногу Его, яко свято есть».

Композиция из сборника из собрания Московской духовной академии, безусловно, обнаруживает черты сходства со схемой *Распятого Серафима (Предвечного Совета)*. На это указывает не только меч в руке Ветхого Деньми, но и окружающая Распятого мандорла, окрашенная в светлый и темный цвета. В Толковательном сказании к типу *Распятый Серафим* эти иконографические детали объяснялись следующим образом: «Рука деснаа простерта на высоту <...> Приидете, благословении Отца моего, наследуйте уготованное вам царство преже сложения мира. И того ради десная рука исполнена света, а в шуйей руце меч обоюду остр <...> Сий ответ грешным острее всякого меча обоюду остра, еже от Бога и славы Его и от светлости отогнанным быти. И того ради шуая страшна, исполнена тмы и огня»⁶.

Примечательно, что на миниатюре из сборника МДА поменялись местами правая и левая стороны. Очевидно, что художник имел перед собой какие-то листы иконописного подлинника, где был зафиксирован тип *Спас Великий Архиерей с Распятием*.

На иконе XVII в. из собрания Н. П. Лихачева [9, табл. 319, рис. 613] описанная выше схема получает более отчетливую евхаристическую окрашенность. Полнофигурный обнаженный Христос-Эммануил в клипеусе представлен как в типе *Melismos*, символизирующем литургическое действо разрезания агничной просфоры. Три нижние сферы, в которых в торуньском *Quinitas* размещались символы евангелистов и Агнец, решены на русской иконе как колеса из видения пророка Иезекииля (Иез 10:9). Единство Распятого с метаисторическим Христом Великим Архиереем визуализировано через иконографические детали: глава и ступни Последнего являются одновременно главой и прободенными ногами Распятого.

Иконография не была забыта и в XX в. В начале XX в. под эгидой Комитета попечительства о русской иконописи создается *Образ Спасов Великого Архиерея*⁷. Примечательно, что Эммануил предстает в образе, известном по миниатюре новгородского Апостола-Апракоса 1540-х гг. и детали клейма «Единородный Сыне» на Четырехчастной иконе [4, с. 215–216, илл. XXXVI]. «Иисус млад оболчен в броня и в руку меч» интерпретировался в Толковательном сказании как символ победы над смертью и нелицемерного суда грядущего Христа⁸. В типе *Распятый Серафим* эта деталь стала неотъемлемой частью композиции [21, S. 148].

3. Ядро рассмотренных выше примеров составляет единое изображение Христа, полученное путем наложения трех образов: исторического Христа в инкарнации как Распятого, предвечного Младенца-Эммануила и Христа Второго пришествия в облике Ветхого Деньми, исполненных «по пророческим видениям». Совмещение в едином семантиче-

⁶ ГИМ. Синод. 569 (322). Л. 241–241 об.

⁷ Образ Спасов Великого Архиерея. Нач. XX в. Николай Демин. 31,1 x 26,4 x 2,2 см. Санкт-Петербург, ГЭ. Инв. № ЭРЖ-2562. Опубликовано: [7, с. 65, рис. 242; 14, с. 158, рис. 82].

⁸ ГИМ. Синод 569. Л. 239 об.; 248.

ском поле иконы нескольких изображений Христа подчеркивало идентичность Христа до, в и после инкарнации. Метаисторический Христос до и после Воплощения изображался по пророческим видениям. Соединение Распятого и Ветхого Денями в архиерейском облачении выражало мысль, что Жертва (Распятый) и Первосвященник — одно Лицо. В рассмотренном иконографическом типе через изображение Орудий Страстей Христовых актуализирован мотив Страстей. Меч и этимасия вносят тематику Парусии.

Разработка визуального ряда Второй Ипостаси до Воплощения и в парусии проводилась не только на практике, но и в теоретических изложениях. Упомянувшееся оригинальное русское толковательное сочинение конца XV в., дополненное в середине XVI в., давало не только объяснительный комментарий к отдельным элементам иконографического типа *Распятый Серафим*, но и в своей расширенной версии предлагало теоретически разработанную апологию множественных изображений Христа. Именно на это сочинение ссылался и цитировал значительные пассажи из него митрополит Макарий при разбирательстве с дьяком Иваном Висковатым на соборе 1553–1554 гг. Сам владыка именовал этот анонимный трактат компилятивного характера *Предвечным Советом*; так же он называл и композицию, вошедшую составной частью в левое верхнее поле знаменитой Четырехчастной иконы [16, с. 20].

Одной из ключевых в теории и практике макарьевской школы стала проблема множественных изображений Христа. За счет соединения в одном образе фигур Христа в инкарнации и «по пророческим видениям» становилось возможным размышление о природе Спасителя до Воплощения и после Воскресения. Комбинаторные композиции или сцены со Христом, относящиеся к событиям до Воплощения, понимались как тринитарные импликации.

На примере работы русских иконописцев с латинским иконографическим материалом можно констатировать растворение западных форм в формах русского искусства. Отдельные иконографические детали и схемы целиком заимствовались только в том случае, если сам композиционный принцип уже был известен. Западный принцип построения комбинированного изображения, выражающего определенную богословскую сентенцию путем визуальной градации и субординации, корреспондировал, например, с таким же механизмом построения иконографической схемы *София Премудрость Божия* новгородского извода.

Заимствование францисканской схемы *Quinitas* в русском искусстве середины XVI в. было неполным. Схема подверглась существенной редукции. Так как схема с двойным изображением Христа была известна в северных регионах с XIII в. [11], а создание самостоятельных образцов этой иконографии инклюзивного характера началось на Руси как минимум с 1490-х гг. [2, с. 130], можно утверждать, что к середине XVI в. эта иконография воспринималась как часть своей традиции. Ориентация на латинский образец *Quinitas* представляла собой свободную работу с уже знакомой схемой с элементами обогащения произведения некоторыми новыми иконографическими деталями.

Русская иконография *Великий Архиерей с Распятием и Эммануилом* возникла не под влиянием, а была инспирирована *Quinitas*. Обращаясь к вопросу о том, зачем со-

здавались новые комбинаторные иконографические типы с множественными изображениями Христа, вряд ли можно разделить точку зрения Н. К. Голейзовского о целенаправленной полемике с еретиками [2, с. 138–139]. Скорее новое иконографическое творчество макарьевской школы являлось своеобразным визуальным русским богословием, а принцип комбинаторики отвечал императиву собирательства, ставшему ключевым в деятельности Макария.

Литература

1. *Андреев Н. Е.* Митрополит Макарий как деятель религиозного искусства // *Seminarium Kondakovianum*. — 1935. — Т. 7. — С. 227–244.
2. *Голейзовский Н. К.* Два эпизода из деятельности новгородского архиепископа Геннадия // *Византийский временник*. — 1980. — Т. 41. — С. 125–140.
3. *Головкова Д. С.* Икона «Богоматерь Неопалимая Купина» из Ферапонтова монастыря и ее реставрация // *Ферапонтовский сборник*. — 2010. — Вып. 8. — С. 25–30.
4. *Гордиенко Э. А.* Новгород в XVI веке и его духовная жизнь. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. — 465 с.
5. *Горский А. В., прот.* Максим Грек, святогорец // *Прибавления к Творениям святых Отцов в русском переводе*. Ч. 18. Кн. 2. — М.: Московская Духовная академия, 1859. — С. 144–192.
6. *Квливидзе Н. В.* Западноевропейские источники иконографии «Четырехчастной» иконы из Благовещенского собора // *Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2008*. — М.: Изд-во Московского университета, 2008. — С. 175–190.
7. *Косцова А. С., Побединская А. Г.* Русские иконы XVI – начала XX века с надписями, подписями и датами. Каталог выставки. — Л.: Изд-во ГЭ, 1990. — 150 с.
8. *Лаурина В. К.* Новгородская иконопись конца XV – начала XVI века и московское искусство // *Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв.* — М.: Наука, 1970. — С. 386–436.
9. *Лихачев Н. П.* Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков. Ч. 2 (Табл. 211–419). — СПб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1906. — 20+210 с.
10. *Маиер П. В.* Фресковая группа «И почи Бог в день седьмый» из Успенского собора Свяжска: К проблеме типологизации метаисторических изображений Христа середины XVI века (в печати).
11. *Мансветов И. Д.* Об изображении Распятия на лжице, находящейся в Антониевом монастыре в Новгороде // *Древности. Труды Императорского археологического Московского общества*. — 1874. — Т. 4. — Вып. 2. — С. 37–48.
12. *Петрова Л. Л., Петрова Н. В., Шурина Е. Г., Головкова Д. С.* Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. — М.: Северный паломник, 2003. — 320 с.
13. *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV: Работы в Московском Кремле 40–70-х годов XVI в. — М.: Наука, 1972. — 198 с.
14. *Припачкин И. А.* Иконография Господа Иисуса Христа. — М.: Паломник, 2001. — 223 с.
15. *Пуцко В. Г.* «Четырехчастная» икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI века // *Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования*. — М.: ИМА-Пресс, 1999. — С. 218–235.
16. Розыск, или Список о богоульных строках и о сумнении святых честных икон диака Ивана Михайлова сына Висковатаго / *Бодянский О.*, изд. // *ЧОИДР*. — 1858. — Кн. 2. Разд. 3. — С. 1–42.
17. *Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С.* История древнерусской живописи. — М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2007. — 750 с.
18. *Сарабьянов В. Д.* История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря. Ч. 2 // *Ферапонтовский сборник*. — 1991. — Вып. 3. — С. 37–118.
19. *Dobrzyniecki T.* The Toruń Quinity in the National Museum in Warsaw // *The Art Bulletin*. — 1964. — Vol. 46 (3). — P. 380–387.

20. *Dobrzaniecki T.* Toruńska Quinitas // *Biuletyn Historii Sztuki*. — 1968. — Т. 30 (3). — S. 261–278.
21. *Felmy K. Ch.* Das Buch der Christus-Ikonen. — Freiburg: Herder, 2004. — 192 S.
22. *Łoś W.* Program ikonograficzny kwatery Świętej Trójcy poliptyku Toruńskiego // *Teka Komisji Historii Sztuki / Poklewski (ed.)*. Т. 7: Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233–1815: materiały sesji naukowej zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu 750-lecia Torunia w dniach 18–20 VI 1983 r. — Warszawa — Poznań — Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu, 1986. — S. 121–134.
23. *Michowska M.* Ze studiów nad XIV-wiecznym poliptykiem toruńskim // *Teka Komisji Historii Sztuki*. — Toruń: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego w Toruniu, 1961. — Т. 2. — S. 119–212.
24. *Miller D. B.* The Lübeckers Bartholomäus Ghotan and Nicolaus Bülow in Novgorod and Moscow and the Problem of Early Western Influences on Russian Culture // *Viator. Medieval and Renaissance Studies*. — 1978. — Vol. 9. — P. 395–412.
25. *Myslivec J.* Liturgické hymny jako náměty ruských ikon // *Byzantinoslavica*. — 1931. — Ročník III. — S. 462–499.
26. *Preisinger R.* Lignum vitae. Zum Verhältnis materieller Bilder und mentaler Bildpraxis im Mittelalter. — Paderborn: Wilhelm Fink, 2014. — 304 S.

Название статьи. Западноевропейский источник и семантика иконографического типа «Великий Архидиакон с Распятием и Эммануилом»: к вопросу о тройных изображениях Христа.

Сведения об авторе. Маиер Полина Вячеславовна — аспирант, научный сотрудник. Вюрцбургский университет им. Юлиуса и Максимилиана. Зандерринг, 2, Вюрцбург, 97070, Германия. polinamaier@yahoo.de

Аннотация. Объектом научной рефлексии стали иконографические новшества икон макарьевского заказа. Внимание автора сосредоточено на комбинированных христологических типах, сочетающих образы, построенные по принципу символического реализма, с метаисторическими изображениями Христа. В результате практической и теоретической разработки таких иконографий в середине XVI в. получили распространение несколько иконографических типов со множественными изображениями Христа. Один из них — *Великий Архидиакон с Распятием и Эммануилом* — был вдохновлен францисканской композицией *Quinitas*. Западный принцип построения комбинированного изображения, выражающего определенную богословскую сентенцию путем визуальной градации и субординации, был знаком новгородско-псковской иконописи. Схема *Quinitas* подверглась существенной редукции и соотносилась с существующими традиционными иконографическими схемами.

Совмещение в едином семантическом поле иконы нескольких изображений Христа подчеркивало идентичность Христа до, в и после инкарнации. Метаисторический Христос до и после Воплощения изображался по пророческим видениям. Рассмотренный иконографический тип представляет собой пример оригинального русского визуального богословия, где принцип комбинаторики отвечает императиву собирательства, ставшему ключевым в деятельности Макария.

Взаимодействие западной и русской художественных традиций в рассмотренном конкретном случае протекало как ассимиляция францисканского образца.

Ключевые слова: древнерусская иконопись; макарьевская иконографическая школа; западные заимствования; XVI век; польское средневековое искусство; искусство францисканцев.

Title. Western European Source and the Meaning of the Iconography *Christ The Great Hierarch with The Crucifix and Emmanuel*: On the Problem of the Triple Images of Christ.

Author. Maier, Polina Viacheslavovna — Ph. D. student, researcher. Würzburg University, Sanderring 2, 97070 Würzburg, Germany. polinamaier@yahoo.de

Abstract. Iconographical innovations of the icons made to the order of bishop Makarij are the objects of our scientific research. The attention has been concentrated on multiple-purpose Christological iconographical types, where images based on symbolical realism are combined with meta-historical images of Christ. As a result, practical and theoretical development of such iconographies in the mid-sixteenth century took hold of some iconographical types with multiple images of Christ. One of them — *Christ The Great Hierarch with The Crucifix and Emmanuel* — was inspired by Franciscan composition *Quinitas*. Western European principle of creating a picture as a theological statement by using visual gradation and subordination was known in icon-painting of Novgorod and Pskov. The scheme of *Quinitas* received an essential reduction and correlated with existing traditional iconographical schemes. The combination of several images of Christ in one semantic field of icon underlines the identity of Christ before, in and after incarnation. Meta-historical Christ, be-

fore and after incarnation, was depicted according to prophetic visions. The examined iconographical type presents an example of originally Russian visual theology. The combinatorial approach correlates with the imperative to collect and to accumulate, the key activities of Makarij. The interaction of Western European and Russian artistic traditions occurred in the examined case as assimilation of Franciscans pattern.

Keywords: Old Russian icon painting; iconographical school of metropolitan Makarij; Western European borrowings; 16th century; Polish medieval art; art of the Franciscans.

References

Andreev N. E. Metropolitan Makarij as Figure of Religious Art. *Seminarium Kondakovianum*, 1935, vol. 7, pp. 227–244 (in Russian).

Bodianskii O. (ed.) *Rozysk, ili Spisok o bogokhul'nykh strokakh i o sumnenii sviatykh chestnykh ikon diaka Ivana Mikhailova syna Viskovatago. Chteniia v Obshchestve istorii i drevnostei rossiiskikh (Readings in the Society for the History and Antiquities of Russia)*, 1858, vol. 2 (3), pp. 1–42 (in Russian).

Dobrzeńiecki T. The Toruń Quinity in the National Museum in Warsaw. *The Art Bulletin*, 1964, vol. 46 (3), pp. 380–387.

Dobrzeńiecki T. Toruńska Quinitas. *Biuletyn Historii Sztuki*, 1968, vol. 30 (3), pp. 261–278 (in Polish).

Felmy K. Ch. *Das Buch der Christus-Ikonen*. Freiburg, Herder Publ., 2004. 192 p. (in German).

Golovkova D. S. The Icon “Our Lady of The Burning Bush” from the Ferapontovo Cloister and Its Restoration. *Ferapontovskii sbornik (Ferapontovo Collected Articles)*, 2010, vol. 8, pp. 25–30 (in Russian).

Gordienko E. A. *Novgorod v XVI veke i ego dukhovnaia zhizn' (Novgorod in the 16th Century and Its Spiritual Life)*. Saint-Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001. 465 p. (in Russian).

Gorskii A. V., prot. Maksim Grek from the Saint Mountain. *Pribavleniia k Tvoreniiam sviatykh Ottsov v ruskom perevode (Supplements to the Works of Saint Fathers in Russian Translation)*, 1859, vol. 18, no. 2, pp. 144–192 (in Russian).

Kostsova A. S.; Pobedinskaia A. G. *Russkie ikony XVI – nachala XX veka s nadpisiami, podpisiami i datami. Katalog vystavki (Russian Icons from the 16th – Beginning of the 20th Centuries with Inscriptions, Signatures and Dates. Catalogue of Exhibition)*. Leningrad, Gosudarstvennyi Ermitazh Publ., 1990. 150 p. (in Russian).

Kvlividze N. V. Western European Sources of the Iconography of the Four-Part Icon from the Annunciation Cathedral. *Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapadnoi Evropy. Materialy nauchnoi konferentsii 2008 (The Lazarev Readings: Art of Byzantium, Old Rus, Western Europe: Materials of the 2008 Conference)*. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 2008, pp. 175–190 (in Russian).

Laurina V. K. *Novgorod Icon Painting in the End of the 15th – Beginning of 16th Century and Moscow Art. Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia kul'tura Moskvy i prilezhshchikh k nei kniazhestv. XIV–XVI vv. (Ancient Russian Art: Artistic Culture of Moscow and its Neighbouring Principalities, Fourteenth to Sixteenth Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1970. pp. 386–436 (in Russian).

Likhachev N. P. *Materialy dlia istorii russkago ikonopisanii. Atlas snimkov (The Materials for the History of the Russian Icon Painting)*. Part 2. Saint-Petersburg, Ekspeditsiia zagotovleniia gosudarstvennykh bumag Publ., 1906. 20+210 p. (in Russian).

Łoś W. Program ikonograficzny kwatery Świętej Trójcy politytku Toruńskiego. *Teka Komisji Historii Sztuki*, 1986, vol. 7, pp. 121–134 (in Polish).

Maier P. V. *Wall Painting Group “And Sleep God on the Seventh Day” from the Assumption Cathedral in Sviiazhsk: On the Problem of Typologization of Meta-Historical Images of Christ in the Mid-Sixteenth Century (in press)* (in Russian).

Mansvetov I. D. About the Image of Crucifix on the Spoon from Antonij Cloister in Novgorod. *Drevnosti. Trudy Imperatorskogo arkheologicheskogo Moskovskogo obshchestva (Antiquities. Transactions of the Moscow Archaeological Society)*, 1874, vol. 4, no. 2, pp. 37–48 (in Russian).

Michowska M. Ze studiów nad XIV-wiecznym politytkiem toruńskim. *Teka Komisji Historii Sztuki*, 1961, vol. 2, pp. 119–212 (in Polish).

Miller D. B. The Lübeckers Bartholomäus Ghotan and Nicolaus Bülow in Novgorod and Moscow and the Problem of Early Western Influences on Russian Culture. *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 1978, vol. 9, pp. 395–412.

Myslivec J. Liturgické hymny jako náměty ruských ikon. *Byzantinoslavica*, 1931, vol. 3, pp. 462–499 (in Czech).

Petrova L. L.; Petrova N. V.; Shchurina E. G.; Golovkova D. S. *Ikony Kirillo-Belozerskogo Muzeia-zapov-*

- ednika (Icons of Kirillo-Belozerskij Museum)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2003. 320 p. (in Russian).
- Podobedova O. I. *Moskovskaia shkola zhivopisi pri Ivane IV: Raboty v Moskovskom Kremle 40-kh–70-kh godov XVI v. (Moscow School of Icon Painting under Ivan IV)*. Moscow, Nauka Publ., 1972. 198 p. (in Russian).
- Preisinger R. *Lignum vitae. Zum Verhältnis materieller Bilder und mentaler Bildpraxis im Mittelalter*. Paderborn, Wilhelm Fink Publ., 2014. 304 p. (in German).
- Pripachkin I. A. *Ikonografiia Gospoda Iisusa Khrista (Iconography of the Lord Jesus Christ)*. Moscow, Palomnik Publ., 2001. 223 p. (in Russian).
- Putsko V. G. “The Four Part” Icon of Annunciation Cathedral and “Roman Sophistications” in Russian Painting of the Sixteenth Century. *Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremliia: Materialy i issledovaniia (Annunciation Cathedral of Moscow Kremlin: Materials and Researches)*. Moscow, IMA-Press Publ., 1999, pp. 218–235 (in Russian).
- Sarab'ianov V. D. History of Architectural and Artistic Monuments of the Ferapontovo Cloister. *Ferapontovskii sbornik (Ferapontovo Collected Articles)*, 1991, vol. 3, pp. 37–118 (in Russian).
- Sarab'ianov V. D.; Smirnova E. S. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi (History of Ancient Russian Painting)*. Moscow, Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii Gumanitarnyi Universitet Publ., 2007. 750 p. (in Russian).



Илл. 73. Распятие. Икона из праздничного ряда иконостаса церкви Николы со Усохи, Псков. Ок.1535 г. Псковский государственный музей-заповедник



Илл. 74. Праведники встречают Богородицу в раю. Миниатура Слова на Успение Богородицы в составе лицевого Сборника из Чудова монастыря. Конец 1560-х гг. Москва, РГБ. Ф. 98 (собрание Е.Е. Егорова). № 1844. Л. 131 об.



Илл. 75. Quintas. Часть полиптиха. 1360–1380-е гг. Епархиальный музей, Пельплин, Польша



Илл. 76. Неопалимая Купина. 1560-е гг. Музей фресок Дионисия, Ферантоново



Илл. 77. Спас Великий Архирей с Распятием и Эммануилом. Миниатюра из сборника смешанного содержания. 1653 г. Москва, РГБ. Ф. 173.1. № 203. Л. 371



Илл. 78. Икона «Богоматерь Смоленская» в окладе. Оклад – кон. XVI в. Музеи Московского Кремля, Москва



Илл. 79. Евангелие в окладе. 1571 г. Музеи Московского Кремля, Москва



Илл. 80. Потир. Кон. XVI в. Музеи Московского Кремля, Москва