https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-1-129-144

Иконы Святой Троицы с «хождением» в среднике в контексте повествовательных тенденций позднесредневековой русской иконописи

С. Н. Аитова
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Российская Федерация
Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва,
Москва, Российская Федерация
soniaaitova@gmail.com

Для цитирования:
Аитова С. Н. Иконы Святой Троицы с «хождением» в среднике в контексте повествовательных тенденций позднесредневековой русской иконописи // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 1. С. 129–144. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-1-129-144

Аннотация. Иконы Троицы с «хождением» в среднике рассматриваются в свете актуальной проблемы риторики повествования, характерной для христианской живописи, в особенности для позднесредневековой русской иконописи. В этом типе икон цикл сюжетов прибытия трёх ангелов к Аврааму и Сарре и их отбытия в Содом включается в структуру рублёвской иконографии Святой Троицы. Несмотря на достаточную изученность отдельных произведений этого ряда, тема нуждается в концептуализации в контексте нарративных свойств иконы как таковой и, конкретнее, иконы Позднего Средневековья. При этом автор не солидаризируется с устоявшейся в отечественной методологии интерпретацией повествовательных качеств иконописи XVI–XVII вв. Тема представлена в широком диапазоне: от икон Троицы с деяниями в клеймах до икон в «живоподобном» стиле второй половины XVII века. Такой широкий охват иллюстративного материала позволяет не столько проследить динамику повествовательной структуры икон Троицы, сколько выявить ряд проблем, позволяющих представить эти образы в контексте обозначенного феномена. Во-первых, анализируется композиционная специфика нарративного цикла, включённого в средник, в сравнении с традиционной повествовательной схемой в клеймах. Во-вторых, предлагается рассматривать сцены «хождения» в среднике иконы Святой Троицы как явление, родственное включению житийных сцен в природно-архитектурный фон икон второй половины XVII века. В-третьих, исследован вопрос о том, насколько тенденции к повествовательности действительно мотивированы необходимостью визуальной передачи текста. Все эти аспекты представлены в статье в комплексе и рассмотрены в хронологическом порядке развития икон Троицы с «хождением». В качестве вывода предлагается рассматривать наличие нарративного цикла «хождения» Святой Троицы в среднике как результат синтеза художественных процессов и антропологических проявлений культуры, где обусловленность визуальной повествовательности подробностью текстового источника играет отнюдь не решающую роль.

© Аитова С. Н., 2022

Ключевые слова: русская иконография, риторика иконы, иконы Троицы с «хождением», средник и клейма в иконографии, явление Троицы Аврааму, позднее Средневековье на Руси.

Icons of the Trinity with scenes from Genesis in 'srednik' within the narrative tendencies in late medieval Russian icon painting

Sofia N. Aitova
Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russian Federation
The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art,
Moscow, Russian Federation
soniaaitova@gmail.com

For citation:
Aitova S. N. Icons of the Trinity with scenes from Genesis in 'srednik' within the narrative tendencies in late medieval Russian icon painting. *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 1. Pp. 129–144. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-1-129-144

Abstract. Icons of the Trinity with scenes from Genesis in the centerpiece of an icon, in 'srednik' (Russ. *средник*) are examined in the context of the rhetorical narration inherent to the Christian painting particularly to the late medieval Russian icons. In these icons the narrative cycle of the Holy Trinity's arrival to Abraham and Sarah and his departure to Sodom is included in the structure of Rublev's iconographical type of the Holy Trinity. Though some of these icons are well studied, this issue needs to be conceptualized in the context of the icon's narrative tendencies particularly in Late Middle Ages. At the same time, the author does not support the interpretation of the narrative qualities of icon painting of the 16–17th centuries, which is acknowledged in the Russian methodology. This topic is widely represented: from icons of the Trinity with Genesis cycle in smaller segments on the edge of a panel, 'kleyma' (Russ. *клейма*), to the 'life-likeness' (Russ. *живоподобие*) icons of the second part of the 17thcentury. Such a wide coverage of the illustrative material makes it possible not only to follow the dynamics of the narrative structure of the icons of the Trinity, but to identify a number of problems that present these images in the context of the designated phenomenon. Firstly, the compositional specificity of the narrative cycle included in 'srednik' is analyzed in comparison with the traditional narrative scheme in 'kleyma'. Secondly, it is proposed to consider the scenes from Genesis with 'srednik' in the middle of the icon of the Holy Trinity as a phenomenon akin to the inclusion of hagiographic scenes into the natural and architectural background of icons of the second half of the 17th century. Thirdly, the author studies, to what extent the tendencies towards narrativity are really motivated by the need for visual transmission of the text. All these aspects are complexly presented in the article and are considered in the chronological order of the sequence of the icons of the Trinity with scenes from Genesis. As a conclusion, it is proposed to consider the presence of the narrative cycle with scenes from Genesis with 'srednik' of the Holy Trinity as a result of the synthesis of artistic processes and anthropological manifestations of culture, where the conditionality of visual narrative by the detail of the textual source does not play a decisive role.

Keywords: Russian iconography, rhetoric of icons, icons of the Trinity with scenes from Genesis, centerpiece / 'srednik' and hallmarks in iconography, three angels visiting Abraham, Late Middle Ages in Russia.

Образ Троицы с «хождением» исследуется в этой статье в широком контексте повествовательных тенденций в русской живописи второй половины XVI–XVII вв. О «повествовательности», которую ещё только предстоит вновь изучить и переосмыслить, как о сюжетной и одновременно формальной характеристике иконописи XVI века говорили многие исследователи [Буслаев 1910, 245–249; Подобедова 1972, 8]. Повествовательность икон в смысле риторической подробности изображения сюжета, визуально выраженной многосоставной композицией, давно стала не только художественным качеством, но и методологической рамкой изучения иконописи второй половины XVI века среди русских исследователей иконографической школы. Конкретнее, речь идёт об изучении иконописи начиная с «богословско-дидактических», по словам Ф. И. Буслаева, «символико-аллегорических» [Сарабьянов 1999, 165] икон эпохи митрополита Макария. П. П. Муратов их назвал «переходными» [Муратов 2008, 134]. Наши предварительные размышления представляют собой попытку методологического переосмысления повествовательного цикла в позднесредневековых иконах на примере икон Троицы с «хождением» с учётом заданных в отечественном искусствознании принципов анализа.



Ил. 1. Святая Троица (Гостеприимство Авраама) с хождением.
Из Ипатьевского монастыря в Костроме. Конец XVI в.

Иконы Троицы с «хождением» являются ярким проявлением повествовательных тенденций позднесредневековой культуры, поскольку традиционный рублёвский тип Троицы приобрёл повествовательную форму за счёт добавления истории посещения тремя ангелами Авраама и Сарры в средник (ил. 1). Иконы этого типа получили распространение во второй половине XVI–XVII вв.



Ил. 2. Троица Ветхозаветная с деяниями в 24 клеймах. Из Покровского монастыря в Суздале. 1550-е – 1560-е гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Предвестием появления такого типа изображения можно считать макарьевские иконы середины XVI века, послужившие толчком для новых художественных процессов в иконографии и композиции образа. В ряду икон, заказанных новгородцам и псковичам для обновления интерьера Благовещенского собора после пожара 1547 года, была несохранившаяся икона «Троица в деяниях»[1], послужившая прототипом для последующих икон с образом Святой Троицы в среднике и ветхозаветной историей в клеймах (ил. 2). Исследователи сходятся на том, что это была ранняя икона с подобным замыслом, состоящим в том, что Гостеприимство Авраама в среднике обрамляется бытийным циклом в клеймах.

[1] П. П. Муратов упоминает об иконе из Третьяковской галереи «Св. Троица с “бытием”», автор которой, согласно исследователю, воспользовался одной из Макарьевских лицевых рукописей [Муратов 2008, 135]; В. Д. Сарабьянов рассматривает икону «Троица в деяниях», написанную в рамках заказа митрополита Макария по обновлению Благовещенского храма, в контексте аналогичных тенденций по усилению риторики повествования в макарьевских иконах [Сарабьянов 1999, 167–174].

Однако И. А. Шалина предложила датировать одну из икон этого круга, а именно икону Троицы Ветхозаветной с деяниями в клеймах из Успенского собора в Тихвине, началом XVI века [Шалина 2019, 469], что может свидетельствовать о более раннем появлении такого типа иконы.

Интерес к образу Троицы в контексте макарьевского заказа, куда также входили иконы «Верую», «Хвалите Господа с небес», «София Премудрость Божия», «Достойно есть» [Сарабьянов 1999, 164], обусловлен онтологическим характером этой темы, побудившей новый дискурс о сущности Триипостасного Божества [Попов, Комашко 2013, 28–30]. Иконы Троицы с деяниями в клеймах соотносятся по содержанию с несохранившейся макарьевской иконой «Обновление храма Христа Бога нашего Воскресения». Их смысл сводится, согласно В. Д. Сарабьянову, к идее утверждения Новозаветной Церкви через предуготовительные ветхозаветные события [Сарабьянов 1999, 174]. Дополнение образа Троицы Ветхозаветной повествовательным циклом в клеймах свидетельствует о включении этого сюжета в идеологическую концепцию о Божественном домостроительстве, о герменевтическом толковании этой темы в контексте полемического характера культуры того времени, потребовавшего визуальной подробности изображения и уточнения сюжета.

Сохранившиеся варианты «Троицы» с деяниями в клеймах (в частности, икона «Троица Ветхозаветная с деяниями в 24 клеймах» из Покровского монастыря в Суздале, 1550–1560-е гг. [Вилинбахова 1985]; икона «Троица Ветхозаветная с деяниями в 22 клеймах» из Благовещенского собора в Сольвычегодске, 1580-е гг.) представляют собой обрамление традиционного образа Гостеприимства Авраама в среднике циклом сюжетов из Книги Бытия, начиная с сотворения мира и заканчивая историей Моисея. По версии многих исследователей, текстовым источником служит Толковая Палея, в которой интерпретирован сюжет, изложенный в Быт 18 [Шалина 2019, 461]. Этот цикл также включает в себя сцены «хождения» трёх ангелов, то есть прибытие к Аврааму и Сарре, трапезу и отбытие – сюжеты, которые впоследствии будут включаться в фон интересующих нас в этой статье икон Троицы Ветхозаветной.

Житийная структура Троицы позволяет показать генеалогию истории, в которой Гостеприимство Авраама занимает главную позицию, а бытийный цикл – периферийную. Каждое клеймо в ходе развития бытийной истории воспринимается через призму центрального главенствующего образа Святой Троицы – эффект, присущий любым житийным иконам со средником и клеймами. Цикличность традиционной житийной схемы позволяет закольцевать историю и показать широкий временной охват. В появившемся ближе к концу XVI столетия типе иконы Троицы с «хождением»[2]повествование в среднике кон-

[2] Сравнение двух типов житийной иконы (с клеймами и с повествовательным циклом в среднике) позволяет О. Ю. Тарасову выявить семантику житийной рамы. Обрамляя средник с сакральным образом, рама отражает земную жизнь святого, являясь порогом восприятия, через который проходит верующий, чтобы постичь образ в центре. Повествование в среднике (на примере житийной иконы преп. Сергия Радонежского, в средник которой в конце XVII в. были добавлены сюжеты) является следствием новых художественных процессов XVII столетия, в которых, по мнению исследователя, большую роль сыграла западноевропейская картина и гравюра. Подробнее см.: Тарасов 2007, 57–60.

кретизирует сюжет Гостеприимства Авраама лишь только в границах хронотопа этой сцены. Вероятно, включение цикла сюжетов в средник продиктовано иными (в отличие от икон Троицы с клеймами) художественными предпосылками.

Как известно, интерес к рублёвскому типу Троицы особенно отразился в деятельности Годуновых, в их многочисленных вкладах, а также во фресковых циклах. Это достаточно изученная в отечественной историографии тема, не нуждающаяся в повторном рассмотрении. Обратим лишь внимание на то, что рецепция рублёвского образа в конце XVI века заключалась в его конкретизации. Добавление створок с деяниями Троицы к иконе Андрея Рублёва по заказу Бориса Годунова свидетельствует не только об уточнении подробностей явления Троицы Аврааму в форме повествовательного цикла, но и о бытовании рублёвской иконы во времени, о возможности развить и продолжить сюжет созданной в прошлом иконы. При этом с добавлением киота со створами образ рублёвской Троицы становится обусловлен обрамляющим его повествовательным циклом. Полнота, самодостаточность, лаконичность онтологического понятия о троичном единстве Божества в рублёвском варианте подвергается дополнению, конкретизации и даже объективизации того, как это в действительности происходило. Вероятно, эта тенденция лежит в основе повествовательности – сюжетного и формального качества, отмечаемого многими исследователями искусства XVI века.

В каком-то смысле альтернативным вариантом уточнения образа Троицы оказываются иконы типа Троицы Ветхозаветной с «хождением» в среднике. Однозначные мотивы формирования типа Троицы с «хождением» в среднике сложно идентифицировать ввиду того, что здесь пересекаются одновременно несколько предпосылок. Во-первых, это полемика о триипостасном Божестве, отражённая в литературе XVI века[3]. Во-вторых, интерес Годунова к непосредственно рублёвскому типу иконы и желание внести свой вклад в интерпретацию темы Троицы. В-третьих, художественные процессы позднесредневековой иконописи, включая сюжетное задействование фона в изображении[4]и вероятное влияние лицевых рукописей на живопись.

Историография материала обширна. Оставляя неупомянутыми исследования об иконах Троицы с деяниями в клеймах, а также о теме Троицы в годуновское время, обратим лишь внимание на историографию предмета нашего исследования – икон Троицы с «хождением» в среднике. Это, в основном, статьи и каталожные публикации отдельных памятников названного ряда. Иконы рассматриваются в контексте иконографически близких памятников, даётся текстовый источник, обусловливающий сюжет икон с вписанным повествовательным циклом в среднике. Среди публикаций такого рода отдельно отметим статью П. В. Западаловой об иконе Троицы с «хождением» в среднике из Троице-

[3] Имеется в виду «Просветитель» Иосифа Волоцкого начала XVI века; кроме того, вопрос об изображении Ветхозаветной Троицы поднимался на Стоглавом соборе 1551, в сочинениях богослова Зиновия Отенского, в книге Ермолая-Еразма о Святой Троице XVI в. Подробнее см.: Квливидзе 1998, 342–343.

[4] Заполнение фона растительностью и зверями характерно, например, для икон Иоанна Предтечи в пустыне конца XVI века; ряд исследователей видит в этих иконах типологический прообраз икон Иоанна Предтечи Ангела пустыни с житийными сценами в среднике, которые в свою очередь рассматриваются в нашей статье как аналогия повествовательной истории на фоне в иконах Троицы с «хождением» в среднике [Onasch 1963, 407].

Гледенского монастыря конца 1650-х гг. [Западалова 2017]. Исследование даёт основание рассматривать эту икону во взаимоотношении с житийной иконой пророка Илии (начала 1660-х гг.) из Ильинской церкви в Ярославле (ил. 3). В соответствии с гипотезой исследовательницы, стилистически близкие иконы относятся к раннему творчеству иконописца Фёдора Зубова. Помимо возможного стилистического родства, в иконе Илии житийный цикл вписывается в средник, образуя сюжетный фон для портретного образа пророка. Такое композиционное решение также характерно для икон Троицы, в которых цикл хождения трёх путников вписан в фон.



Ил. 3. Житийная икона св. пророка Илии со сценами в среднике.
Из иконостаса Ильинской церкви в Ярославле. Начало 1660-х гг.

Разумеется, такая типологическая аналогия является недостаточно исчерпывающей. В иконах Троицы бытийный цикл занимает иконографически стандартный для рублёвского типа фон, а в житийной иконе Илии мы наблюдаем развитие пустыни с рассеянными по ней сюжетами как узнаваемого топоса истории пророка. Кроме того, замысел композиции ильинского цикла призван закольцевать историю, которая начинается в левом верхнем углу с рождества пророка и после сюжетного развития сверху вниз по левому краю и снизу вверх по правому краю заканчивается также в левом верхнем углу сценой огненного вознесения пророка [Аитова 2022, 138]. Несмотря на необычную для житийных икон композицию, ярославская икона пророка Илии придерживается характерного для русской

иконы принципа визуализации жития: кольцевая схема изображения истории, в которой конец переходит в начало.

Напротив, в гледенской иконе Троицы сюжет на фоне может восприниматься как ретроспективная по отношению к центральному событию трапезы история или как «антураж», создающий контекст для главного события. При этом в обоих случаях мастер сливает в одну композицию сцены начала и конца истории (в случае с иконой Троицы – прибытие и отбытие трёх ангелов в правом верхнем углу), превращая тем самым физическую длительность времени истории, распластанную в виде повествовательного цикла, во вневременный ёмкий акт экзистенциального события трёх ангелов за трапезой.



Ил. 4. Святая Троица с хождением. Оружейная палата, ок. 1675. Государственная Третьяковская галерея, Москва

А. С. Преображенский, со ссылкой на исследование П. В. Западаловой, рассматривает иконы Троицы с «хождением» в среднике в контексте свойственных для позднего Средневековья процессов трансформации житийной структуры с клеймами, характерных для уже обозначенной выше иконы Илии Пророка начала 1660-х гг. [Преображенский 2020, 270–271]. При этом исследователь интерпретирует иконы Троицы с пространным нарративным циклом как этап, предшествующий появлению во второй половине XVII века икон с житийными сценами в среднике. Аналогичные композиционные процессы характерны, как пишет автор статьи, для икон Рождества Христова расширенного извода.

Художественная тема, подчёркивающая композиционное значение фона, семантика которого определяется как образ Святой Земли с происходящими на ней христианскими событиями, представлена иконой Троицы с «хождением» в каталоге выставки «Святая Земля в русском искусстве» в Третьяковской галерее [Иовлева 2001, 26–31]. Для раскрытия этой темы в каталоге опубликованы друг за другом икона Святой Троицы с «бытием» в среднике (ок. 1675), происходящая из церкви Михаила и Феодора Черниговских Чудотворцев в Черниговском переулке (ил. 4), и ярославская икона Илии Пророка с житийным циклом в среднике конца XVIII в. (повторение упомянутой выше храмовой иконы пророка Илии начала 1660-х годов). На примере этих икон становится понятно, что процесс художественного артикулирования фона в изображении, начатый в конце XVI века, достигает благодаря живописным техникам XVII века нового уровня. Становится возможным демонстрировать ветхозаветные события как картинную панораму.

Немецкий исследователь Конрад Онаш, анализируя икону Иоанна Предтечи Ангела пустыни из Успенского собора в Ярославле с житийной историей на фоне (конец XVII века, ГТГ), ссылается на упомянутую московскую икону Троицы Ветхозаветной с «хождением» из церкви Михаила и Феодора Черниговских Чудотворцев в Черниговском переулке [Onasch 1963, 405]. Он говорит, что в обоих случаях при изображении повествовательного цикла в среднике (сцен «хождения» в иконе Троицы и житийных сцен Иоанна Предтечи в ярославской иконе) использован похожий приём, называемый им «continuous style», характерный также, по его словам, и для поствизантийской живописи [Onasch 1963, 402]. Согласно автору, сцены по краям иконы (в клеймах) были заменены единым изображением (collective picture) по принципу «continuous style»[5]. Понятно, что речь идёт о продолжающемся цикле разновременных и разнопространственных сюжетов, непрерывно объединённых одной линией повествования и противопоставляемых клеймам по периметру. В житийной иконе Иоанна Предтечи Ангела пустыни, как в уже отмеченной выше ярославской иконе пророка Илии, история жизни Иоанна Предтечи представлена в виде маленьких (по сравнению с крупной фигурой святого) сцен на фоне, в раскидистом пейзаже, оставляющем незанятым лишь небольшой участок небес по верхнему краю доски. Такой тип житийных икон с житийным циклом, вписанным в пейзажный фон средника, появляется во второй половине XVII века [Аитова 2022].

Многие исследователи согласны в том, что ранней иконой Святой Троицы со сценами «хождения» в среднике является икона конца XVI века, вложенная Дмитрием Ивановичем (дядей царя Бориса Годунова) в костромской Ипатьевский монастырь [Комашко, Каткова 2004, 486]. Для ранних икон типа «Костромская» характерно особое внимание к фону, так что Троица «на перед-

[5] Вероятно, Конрад Онаш оперирует термином, предложенным Францем Викхоффом в контексте его классификации миниатюр Венского Генезиса с точки зрения изобразительного нарратива в иллюстрировании текста. Впоследствии теория будет переработана византинистом Куртом Вайцманом в исследовании «Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration», а также встретит критику Макса Имдаля, которого также волновал нарратив в изображении в контексте его «иконики» [Rehm 2004, 169].

нем плане» теряет свою роль композиционного центра под давлением верхней части иконы. Сцены «хождения» на фоне представлены в крупном масштабе. Фон играет, по сути, равнозначную центральному образу Троицы роль. Расположение сцен хождения в интерьере («нутровых палатах») и ландшафте, а также соединение их в единую композицию – художественные процессы, характерные для иконописи и миниатюры последней трети XVI века (подобные процессы можно обнаружить в иконах Рождества Христова расширенного извода[6] и в ряде других).

Деяния Троицы вписываются в фон, который решён в соответствии с традиционной иконографической схемой: шатёр (палата, сень), Мамврийский дуб и высокая горка. В исследованиях отмечена зависимость сцен «хождения» от иконографии фона икон Троицы. Вследствие этого события, происходившие в интерьере дома (а именно – сидящий у ворот Авраам; омовение Авраамом ног трёх путников; Авраам закалывает тельца; Сарра со служанками замешивает хлеб), расположились в левой части иконы в соответствии с местоположением палат Авраама. В ряде икон палаты растягиваются до центральной части изображения. Сюжеты прибытия и отбытия трёх путников расположены в правой части фона в соответствии с традиционным ландшафтом, занимающим эту часть изображения. Это характерно для всех икон Троицы с «хождением» в среднике, преимущественно для ранних прецедентов, когда происходила разработка композиции. Зависимость повествования от иконографической предопределённости места действия, безусловно, нарушает хронологию цикла, характерного для последовательности клейм в иконах Троицы с деяниями.

Определённую роль в моделировании повествовательного цикла икон Святой Троицы с расширенной иконографией играет мотив «хождения» трёх путников. Это особенно хорошо заметно в правой верхней части иконы Святой Троицы из Троице-Гледенского монастыря (ил. 5), где три формально сходных друг с другом эпизода отличаются импульсом и вектором движения трёх ангелов. В верхней сцене коленопреклонённый Авраам встречает трёх странников, идущих слева направо. Чуть ниже Авраам приглашает трёх ангелов к себе в дом. При этом ангелы направлены в противоположную верхней сцене сторону – справа налево. В самом нижнем эпизоде Авраам провожает трёх путников, которые, обернувшись в знак прощания с Авраамом, направляются слева направо. Таким образом, цепочка событий выстраивается в иконах Святой Троицы, помимо прочего, ритмически. Мотив движения способствует не только композиционному развитию повествования, но и артикулирует сам образ Святой Троицы, которая величавой и медленной поступью таинственно появляется и исчезает в жизни Авраама. Если речь идёт об иллюстративной функции сюжета изображения, то считывание послания в этих иконах, конечно, не так линейно, как в житийной структуре с клеймами. Цикл сюжета, напротив, воспринимается синхронно вне зависимости от начала и конца повествования, учитывая ещё и то, что хронологическая последовательность нарушена.

[6] Например, икона Рождества Христова расширенной иконографии из иконостаса церкви Рождества Христова в Каргополе второй половины XVI в. (ГРМ); икона Рождества Христова расширенного извода второй половины XVI в. (Архангельский музей изобразительных искусств).

Композиция типа Костромской иконы с аналогичным распределением сцен «хождения» и соотношением центральной сцены гостеприимства Авраама с фоном была востребована в костромской иконописи XVII века (ср., например, местный образ Покровской церкви села Шунга) [Шалина 2015, 71]. Кроме того, эта же композиция повторяется в иконах XVII века других регионов; таковы, к примеру, владимирская икона середины XVII века [Нерсесян 2006, 344–346], ростовская икона второй половины XVII века [Вахрина 2006, 342], икона из Устюженского краеведческого музея (XVII век) и ряд других.



Ил. 5. Святая Троица с хождением.
Из Троице–Гледенского монастыря. Деталь. 1550-е гг.

Безусловно, есть и исключительные прецеденты, в которых цикл «хождения» представлен не в полном объёме и подчинён стилистической структуре изображения. Так, в иконе из Сольвычегодска первой трети XVII века представлено всего две сцены, знаменующие начало и конец путешествия трёх путников: слева – явление Троицы Аврааму, а в правом верхнем углу – прощание Авраама с тремя ангелами. Выбор именно этих двух эпизодов объясняется их обрамляющей весь повествовательный цикл ролью. Подобно сокращённым житийным циклам, где предпочтение отдаётся сценам рождества и преставления, встреча и прощание с тремя ангелами тоже являются границами истории, начальной и финальной точкой развития сюжета, кульминацией которого служит традиционный образ трёх ангелов за трапезой.

Редким вариантом иконы для живописи первой половины XVII века, когда соблюдается зависимость композиции нарративного цикла от иконографии святой Троицы, оказывается нижегородская икона 1630-х гг. из Троицкой церкви в Балахне [Балакин 2001, 57–58; Комашко 2021, 220, 494]. Центральная группа трёх ангелов за трапезой отодвинута в левую часть изображения, а гора с группой сюжетов меньшего масштаба расползается, занимая всю правую часть доски. Справа от Святой Троицы – сидящие на престоле три ангела благословляют Авраама. В правом нижнем углу – слуга закалывает тельца в красно-розовой постройке. Прямо над правым ангелом в тёмно-зеленом гиматии расположен эпизод прощания трёх ангелов с Авраамом. Зеркально ему слева представлена сцена прибытия трёх ангелов к Аврааму – эффект обрамления центрального события трапезы, как в предыдущем памятнике. Правую верхнюю часть доски занимают сцены, продолжающие историю трёх странников в Содоме: ангел выводит Лота с двумя дочерями из горящего города, Лот лежит с двумя дочерями, выше – жена Лота с поднятыми руками. Расширение цикла до истории Лота характерно для икон со сценами «хождения» в среднике второй половины XVII века. Асимметричная композиция иконы с аморфными горками, стекающими вниз, больше выделяет вертикальное волнообразное чередование сцен в правой части в противовес сети «хождений», характерной для икон костромского типа, или линейного ряда в иконах второй половины XVII века «живоподобного» стиля.

Целый ряд икон Троицы с «хождением» во второй половине XVII века представляют иконы, написанные в технике «живоподобного» письма, которая, по сути, моделирует структуру повествовательного цикла в среднике. К ним относится местный образ церкви Троицы в Никитниках в Москве, а также уже упомянутая икона из Троице-Гледенского монастыря 1650-х гг. Есть и более поздние памятники – например, ранняя икона творчества Кирилла Уланова из церкви Петра и Павла в Ýстюжне 1690 года, исследованная И. А. Шалиной [Шалина 2015, 68–72]. В этих произведениях фон действительно воспринимается как дальний план по отношению к трём ангелам на переднем плане благодаря масштабному контрасту между крупными фигурами ангелов за трапезой и маленькими сценами, рассеянными где-то в дали, на фоне. Создаётся впечатление панорамного изображения с вниманием к дольнему миру подобно житийным иконам со сценами жития в среднике. Благодаря вниманию к земной панораме хождения трёх путников соотносятся с человеческим опытом, с перемещением человека в пространстве. Несмотря на подчинение сюжетного слоя пространственному моделированию в духе «живоподобия», зависимость композиции сцен «хождения» от традиционной иконографии фона чаще всего сохраняется.

Отметим также, что ближе к концу XVII века появляется более расширенный вариант цикла «хождения» на фоне, включающий историю Лота и жертвоприношение Авраама. К таким иконам можно отнести упомянутую выше московскую икону из церкви в Черниговском переулке, в которой сцена прощания ангелов с Авраамом продолжается прибытием к дому Лота (в правом верхнем углу), гибелью Содома и Гоморры, уходом Лота с дочерями в Сигор. В левом верхнем углу прибавляется сюжет жертвоприношения Авраама. При этом мотив хождения трёх ангелов, который в клеймах воспринимается дискретно, поскольку сцены

находятся по вертикали в отделённых друг от друга сегментах, позволяет создать эффект связанного сюжета, объединённого единым ландшафтом.

Ситуация расширения цикла сцен в стандартных иконографических изводах характерна для многих памятников с повествовательным циклом XVII века; это происходит и в иконах Воскресения Христова / Сошествия во Ад, и в иконах Рождества Христова расширенного извода. Начались же эти процессы во второй половине XVI века. Понятно, что каждый случай мотивирован индивидуальной программой заказа, характером почитания, соотнесённостью с текстом и т. п. Однако есть потребность обобщить эти сходные в разных группах сюжетов процессы границами новой художественной парадигмы позднего Средневековья XVII века, активизирующей антропологические параметры искусства. В «живоподобных» иконах светотеневая моделировка создаёт пространственные эффекты, уподобляя фон земному миру, представленному как ландшафт, как география с маршрутами. Подробность рассказа в изображении способствует длительному проживанию сакрального события человеком. Время в живописи растягивается [Бусева-Давыдова 2008, 159]. «Живоподобная» достоверность изображения второй половины XVII века только усиливает течение времени в противовес замедленному сакральному времени или его отсутствию в лаконичных средневековых образах. Бусева-Давыдова пишет, что «сакральное время утрачивает былую абстрактность, становясь тождественным времени человеческой жизни» [Бусева-Давыдова 2008, 160], а зритель становится соучастником изображённых событий.

Итак, на раннем этапе адаптации этого материала к более широкой теме нарратива в иконописи мы приходим к ряду выводов. Дополнение образа Святой Троицы сценами «хождения» в конце XVI века истолковано в первой части статьи в контексте характерной для столетия полемичности мышления и склонности к универсальным богословским программам, выраженным, помимо прочего, в количественной форме цепочкой разных сюжетов. При этом повествовательность в нашей трактовке выражена не столько в подробном иллюстрировании текста, сколько в компактности визуализации объёмного замысла. Количественная множественность сюжетных сцен воспринимается нами не только как расширение нарратива методом повторения или дублирования сцен, но и как настойчивое уплотнение идеи явления Святой Троицы. Этой концентрации на образе Триипостасного Божества способствует композиционный эффект масштабного контраста центральной статичной сцены и миниатюрной сюжетной сети на фоне. В XVII веке, в особенности в «живоподобных» иконах, нарратив на фоне, подобно «стаффажу» в картинах, задаёт физический модус сакральной панорамы, а также временные и пространственные координаты событийного повествования, активизируя эмпирический опыт верующего.

Библиография

Аитова 2022 – *Аитова С. Н.* Новые композиционные типы житийных икон в ярославской и костромской живописи во 2-й половине XVII века // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V: Вопросы теории и истории христианского искусства. 2022. № 45. С. 79–98.

Аитова 2022 – *Аитова С. Н.* Особенности композиции житийной иконы пророка Илии из церкви Илии Пророка в Ярославле // XXVI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой. Ярославль, 2022. С. 134–145.

Балакин 2001 – Древнерусское искусство: каталог. Нижегородский государственный художественный музей / Под. ред. П. П. Балакина. Нижний Новгород, 2001.

Бусева-Давыдова 2008 – *Бусева-Давыдова И. Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. Москва, 2008.

Буслаев 1910 – *Буслаев Ф. И.* Для истории русской живописи XVI века // Сочинения по археологии и истории искусства. Т. 2. Санкт-Петербург, 1910.

Вахрина 2006 – Иконы Ростова Великого / Под ред. В. И. Вахриной. Москва, 2006.

Вилинбахова 1985 – *Вилинбахова Т. Б.* Икона XVI века «Троица в деяниях» и её литературная основа // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXVIII. Ленинград, 1985. С. 126–137.

Западалова 2017 – *Западалова П. В.* Икона «Святая Троица со сценами Бытия» из Троице-Гледенского монастыря // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 2. С. 168–202.

Иовлева 2001 – Святая земля в русском искусстве. Каталог / Отв. ред. Л. И. Иовлева. Москва, 2001.

Квливидзе 1998 – *Квливидзе Н. В.* К изучению системы росписи церкви в Больших Вязёмах (Тема Троицы в русской культуре XVI в.) // Древнерусское искусство. Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. Санкт-Петербург, 1998. С. 342–359.

Комашко 2021 – Небесный Нижний. Святые и святыни Нижегородской земли. Каталог выставки к празднованию 800-летия Нижнего Новгорода / Под. ред. Н. И. Комашко. Нижний Новгород, 2021.

Комашко, Каткова 2004 – Костромская икона XIII–XIX веков. Свод русской иконописи / Под ред. Н. И. Комашко, С. С. Катковой. Москва, 2004.

Муратов 2008 – *Муратов П. П.* Древнерусская живопись. История открытия и исследования. Санкт-Петербург, 2008.

Нерсесян 2006 – Иконы Владимира и Суздаля. Каталог / Гл. ред. Л. В. Нерсесян. Москва, 2006.

Овчинникова 1970 – *Овчинникова Е. С.* Церковь Троицы в Никитниках. Памятник живописи и зодчества XVII века. Москва, 1970.

Подобедова 1972 – *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. Москва, 1972.

Попов, Комашко 2013 – Преподобный Сергий Радонежский и образ Святой Троицы в древнерусском искусстве. Каталог выставки Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва / Под ред. Г. В. Попова, Н. И. Комашко. Москва, 2013.

Преображенский 2020 – *Преображенский А. С.* Иконы с житийными сценами в среднике. О типологии некоторых произведений мастеров Оружейной палаты и других художественных центров // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва. 2020. Т. XVII. С. 247–274.

Сарабьянов 1999 – *Сарабьянов В. Д.* Символико-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. Москва, 1999. С. 164–217.

Тарасов 2007 – *Тарасов О. Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. Москва, 2007.

Шалина 2015 – Икона Святой Троицы царского изографа Кирилла Уланова / Под ред. И. А. Шалиной. Москва, 2015.

Шалина 2019 – *Шалина И. А.* Икона Ветхозаветной Троицы с деяниями из Успенского собора Тихвинского монастыря: проблемы датировки и интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2019. № 9. С. 458–471.

Onasch 1963 – *Onasch K.* Icons. New York, 1963.

Rehm 2004 – *Rehm U.* Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die Kunsthistorische Erzählforschung // Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. 2004. Vol. 53. Is. 1. P. 161–190.

References

Aitova 2022 – Aitova S. N. New Composition Types of the Russian Vita Icons in Yaroslavl and Kostroma Painting of the Second Part of the 17th Century. *St. Tikhon's University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art*. 2022. Vol. 45. Pp. 79–98. In Russian.

Aitova 2022 – Aitova S. N. Specifics of the Composition of the Prophet Elijah's Vita Icon from the Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl. *XXVI Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolottseva*. 2022. Pp. 134–145. In Russian.

Balakin 2001 – Balakin P. P. Ancient Russian Art: Catalogue. Nizhny Novgorod Art Museum. Ed. by P. P. Balakin. Nizhny Novgorod, 2001. In Russian.

Buseva-Davydova 2008 – Buseva-Davydova I. L. Culture and Art in an Era of Change. Russia of the 17th Century. Moscow, 2008. In Russian.

Buslaev 1910 – Buslaev F. I. For the History of Russian Painting of the 16th Century. *Essays about Archeology and Art History*. Vol. 2. St. Petersburg, 1910. In Russian.

Iovleva 2001 – Holy Land in the Russian Art. Catalogue. Ed. by L. I. Iovleva. Moscow, 2001. In Russian.

Komashko 2021 – Heavenly Nizhny. Saints and Shrines of the Nizhny Novgorod Land. Exhibition Catalog for the Celebration of the 800th Anniversary of Nizhny Novgorod. Ed. by N. I. Komashko. Nizhny Novgorod, 2021. In Russian.

Komashko, Katkova 2004 – Kostroma Icons of the 13th-19th Centuries. Ed. by N. I. Komashko, S. S. Katkova. Moscow, 2004. In Russian.

Kvlividze 1998 – Kvlividze N. V. On the Study of Church Painting System in Bolshiye Vyaziomy (The Theme of the Trinity in Russian Culture of the 16th Century). *Old Russian Art. Sergius of Radonezh and the Artistic Culture of Moscow in the 14th-15th Centuries*. St. Petersburg, 1998. Pp. 342–359. In Russian.

Muratov 2008 – Muratov P. P. Old Russian Painting. History of Discovery and Research. St. Petersburg, 2008. In Russian.

Nersesyan 2006 – Vladimir and Suzdal Icons. Ed. by L. V. Nersesyan. Moscow, 2006. In Russian.

Onasch 1963 – Onasch K. Icons. New York, 1963.

Ovchinnikova 1970 – Ovchinnikova E. S. The Trinity Church in Nikitniki. Monument of Painting and Architecture of the 17th Century. Moscow, 1970. In Russian.

Podobedova 1972 – Podobedova O. I. Moscow School of Painting in the Times of Ivan IV. Moscow, 1972. In Russian.

Popov, Komashko 2013 – St. Sergius of Radonezh and the Image of Trinity in Old Russian Art. Exhibition Catalog of The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. Ed. by G. V. Popov, N. I. Komashko. Moscow, 2013. In Russian.

Preobrazhensky 2020 – Preobrazhensky A. S. Vita Icons with the Saints' Scenes Placed in the Icon's Center ("Srednik"). On the Typology of Some Icons by the Masters of the Kremlin Armory and Other Art Centers. *Proceedings of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art*. 2020. Vol. XVII. Pp. 247–274. In Russian.

Rehm 2004 – Rehm U. Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die Kunsthistorische Erzählforschung. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 2004. Vol. 53. Is. 1. Pp. 161–190.

Sarabianov 1999 – Sarabianov V. D. Symbolic and Allegorical Icons of the Annunciation Cathedral and Their Influence on the Art of the 16th Century. *Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: Materials and Research*. Moscow, 1999. P. 164–217. In Russian.

Shalina 2015 – The Icon of the Holy Trinity by the Royal Icon Painter Kirill Ulanov. Ed. by I. A. Shalina. Moscow, 2015. In Russian.

Shalina 2019 – Shalina I. A. The Icon of the Holy Trinity with Acts from the Dormition Cathedral of the Tikhvin Monastery. Problems of Dating and Interpretation. *Actual Problems of Theory and History of Art*. 2019. Vol. 9. Pp. 458–471. In Russian.

Tarasov 2011 – Tarasov O. Yu. The Frame and the Image. The Rhetoric of Framing in Russian Art. Moscow, 2007. In Russian.

Vakhrina 2006 – Ikons of Rostov Veliky. Ed. by V. I. Vakhrina. Moscow, 2006. In Russian.

Vilinbakhova 1985 – Vilinbakhova T. B. The 16th-century Icon "The Trinity With Scenes From Genesis" and Its Literary Source. Proceedings of the Department of Old Russian Literature. 1985. Vol. XXXVIII. Pp. 126–137. In Russian.

Zapadalova 2017 – Zapadalova P. V. "Holy Trinity and Genesis Scenes". Icon from the Troitse-Gledensky Monastery. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2017. Vol. 7. Is. 2. Pp. 168–202. In Russian.

Информация об авторе
Софья Николаевна Аитова
аспирант кафедры истории отечественного искусства исторического факультета
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
Российская Федерация, 119991, Москва, Воробьёвы горы, 1
младший научный сотрудник отдела хранения
Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва
Российская Федерация, 105120, Москва, Андроньевская пл., 10
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0296-8176
e-mail: soniaaitova@gmail.com

Information about the author
Sofia N. Aitova
Postgraduate Student, Department of History of Russian Art, Faculty of History
Lomonosov Moscow State University
1, Vorobyovy Gory, Moscow, 119991, Russian Federation
Junior Researcher
The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art
10, Andron'evskaya pl., Moscow, 105120, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0296-8176
e-mail: soniaaitova@gmail.com

Материал поступил в редакцию / Received 05.05.2022
Принят к публикации / Accepted 28.05.2022