



ПРИЧИНЫ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ XVI ВЕКА

УДК 75.046

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-2118-102-108>

Н. В. Синявина

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация;
Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: cleo2401@mail.ru

В. А. Волобуев

Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: volobuev3@yandex.ru

Аннотация. В статье анализируются причины трансформации иконографии в древнерусской живописи XVI века. Сначала авторы останавливаются на рассмотрении возникновения подходов к изучению древнерусской иконописи, подчеркивая вклад каждой из исследовательских школ. Далее ретроспективно прослеживается формирование иконописных подлинников в Византии и их функциональная значимость для иконописцев. Авторы подчеркивают, что наличие подобных сборников не могло полностью исключить возможность проявления индивидуальной манеры мастера, они лишь направляли иконописца. В древнерусском искусстве рубежа XV–XVI вв. происходили изменения, вызванные комплексом причин, среди которых указываются феодальная раздробленность и нашествие монголо-татар. Подробно авторы останавливаются на воздействии исихазма на мировоззрение древнерусских людей того периода, сопоставляются подходы к иконописи Андрея Рублева и Дионисия. Отмечено, что в творчестве Дионисия можно заметить отход от традиционных сюжетов и почти всегда подчеркнутую декоративность, которая свидетельствует о зарождении в русском искусстве парадно-репрезентативного начала. Происходившие в изобразительном искусстве изменения приводят к их обсуждению, что и нашло отражение в «Послании иконописцу» Иосифа Волоцкого. В заключении статьи подчеркивается, что «Послание иконописцу» Иосифа Волоцкого

СИНЯВИНА НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор культурологии, зав. кафедрой культурологии, профессор кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры; профессор кафедры мировой культуры, Московский государственный лингвистический университет

ВОЛОБУЕВ ВИКТОР АЛЕКСЕЕВИЧ – доктор философских наук, профессор кафедры истории и философии, Московский государственный институт культуры

SINYAVINA NATALIA VLADIMIROVNA – DSc in Cultural Studies, Head of the Department of Cultural Studies, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture; Professor at the Department of World Culture, Moscow State Linguistic University

VOLOBUEV VIKTOR ALEKSEEVICH – DSc in Philosophy, Professor at the Department of History and Philosophy, Moscow State Institute of Culture

© Синявина Н. В., Волобуев В. А., 2024



можно рассматривать, как попытку сохранить не только неизменность иконографических сюжетов, но и богословское содержание изображения.

Ключевые слова: иконопись, древнерусская живопись, иконографические подлинники, исихазм, Андрей Рублев, Дионисий, Иосиф Волоцкий.

Для цитирования: Синявина Н. В., Волобуев В. А. Причины иконографической трансформации в древнерусской живописи XVI века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №2 (118). С. 102–108. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-2118-102-108>

REASONS FOR ICONOGRAPHIC TRANSFORMATION IN OLD RUSSIAN PAINTING OF THE 16th CENTURY

Natalia V. Sinyavina

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation;
Moscow State Linguistic University,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: cleo2401@mail.ru

Viktor A. Volobuev

Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow region, Russian Federation,
e-mail: volobuev3@yandex.ru

Abstract. The article analyzes the reasons for the transformation of iconography in Old Russian painting of the 16th century. First, the authors dwell on the emergence of approaches to the study of ancient Russian icon painting, emphasizing the contribution of each of the research schools. Next, the formation of icon painting originals in Byzantium and their functional significance for icon painters is retrospectively traced. The authors emphasize that the presence of such collections could not completely exclude the possibility of manifestation of the master's individual style; they only guided the icon painter. In ancient Russian art at the turn of the fifteenth and sixteenth centuries, changes occurred caused by a complex of reasons, among which feudal fragmentation and the invasion of the Mongol-Tatars are indicated. The authors dwell in detail on the impact of hesychasm on the worldview of the ancient Russian people of that period, and compare the approaches to icon painting of Andrei Rublev and Dionysius. It is noted that in the work of Dionysius one can notice a departure from traditional subjects and almost always an emphasized decorativeness, which indicates the emergence of a ceremonial-representational principle in Russian art. The changes taking place in the visual arts lead to their discussion, which is reflected in the "Message to the Icon Painter" by Joseph Volotsky. The Conclusion emphasizes that Joseph Volotsky's "Message to the Icon Painter" can be viewed as an attempt to preserve not only the immutability of iconographic subjects, but also the theological content of the image.

Keywords: icon painting, ancient Russian painting, iconographic originals, hesychasm, Andrei Rublev, Dionysius, Joseph Volotsky.

For citation: Sinyavina N. V., Volobuev V. A. Reasons for iconographic transformation in Old Russian painting of the 16th century. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 2 (118), pp. 102–108. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-2118-102-108>

Изучение древнерусской иконописи началось лишь на рубеже XIX–XX вв., когда благодаря стараниям Н. П. Кондакова возникает иконографическая школа (Д. В. Айналов, Н. П. Лихачев, В. Н. Щепкин и др.), заслуга которой состоит в выявлении не только преемственности «русской живописи от византийской», но и динамики иконографических типов «на протяжении многих веков», «их органической связи с литературой» [8, с. 14]. Однако главный интерес представителей данной школы был сосредоточен на сюжетах, осмысления же идейного содержания иконы фактически не происходило. Кроме того, чаще всего ими изучались иконы, созданные в XVII веке и в последующие периоды.

О художественной же стороне отечественной иконописи начали писать лишь после выставки древнерусского искусства, состоявшейся в Москве в 1913 году, где были представлены расчищенные работы XV–XVI вв. Благодаря ей русская публика смогла увидеть вариативность сюжетов, колористическое разнообразие и цветовую яркость древнерусской иконописи (например, лишь после расчистки В. Гурьяновым в 1904 году «Троицы» о А. Рублеве перестали говорить как о «дымном» иконописце, то есть использовавшем темно-оливковые и коричнево-красные краски), поэтому теперь писавшие об особенностях иконы художественные критики (П. Муратов, Н. Щекотов, Н. Пунин и др.) сделали крен в сторону описания эстетической стороны древнерусской живописи. Одной из первых попыток осмысления идейного содержания иконы были работы Е. Н. Трубецкого, в которых он пытался выявить «этическую ось» русской иконы, ее «молитвенное горение», ее «соборное» начало, ее высокую одухотворенность, ее архитектурную построенность» [8, с. 15].

До этого существовала точка зрения, согласно которой иконографический канон, сформировавшийся в византийском искусстве в XI–XII вв., был утвержден церковными властями и выступал обязательным ориентиром для древнерусских иконописцев. В этом случае роль художника сводилась лишь к строгому следованию иконографическому подлиннику при изо-

бражении того или иного святого. Этим и объясняется схожесть икон, относящихся к разным эпохам, но написанных на один и тот же сюжет.

Конец спорам об иконописании был положен в 787 году на VII Вселенском Никейском соборе, одно из решений которого касалось почитания икон. Три трактата в защиту иконописания Иоанна Дамаскина выступили догматическим основанием для отмены решений Вселенского собора 754 года, который получил название «иконоборческий». С этого момента возникла необходимость регламентации иконописных образов, утверждения канонических и неканонических типов и схем. Византийский Лицевой Подлинник был создан примерно в конце X века, и греческие мастера, приехавшие расписывать Киево-Печерский монастырь, знакомят с ним русских иконописцев (однако отечественные иконописные подлинники появились лишь после Стоглавого собора 1551 года). Однако несмотря на наличие подлинника, Ерминии и прорисей, соотношение иконографического канона и стилистических особенностей в каждый из историко-культурных периодов решалось по-разному (так, например, в момент формирования канона на рубеже XI–XII вв. доминирующим, безусловно, выступали иконографические типы).

Безусловно, трансформационные процессы, происходившие в западноевропейской живописи рубежа XV–XVI вв., носили более явный характер. Но и в древнерусском изобразительном искусстве этого же периода наблюдаются изменения, связанные как с политическими, так и социокультурными факторами.

Прежде всего, формированию местных художественных школ способствовала феодальная раздробленность. Особенно активно процесс возникновения местной традиции происходил в Новгороде и Пскове, которые были, с одной стороны, удалены от византийского влияния (а с XIII века общение с Византией фактически прекратилось), с другой стороны, сложившийся здесь республиканский тип правления способствовал более смелому решению задач и в сфере искусства. Кроме того, близость к Западной Европе и длительные тор-



говые отношения позволяли знакомиться с ее художественными стилями, но благодаря тому, что регион не подвергся разграблению монголо-татарами, продолжала развиваться народная художественная традиция. Все перечисленные факторы способствовали формированию местной художественной школы.

В Москве этот процесс протекал не столь активно, но и здесь постепенно складывается собственный художественный язык, который все дальше отходил от византийской иконописной традиции, а с появлением Андрея Рублева можно говорить об окончательном формировании московской иконописной школы.

Существенные изменения в иконописи происходят на рубеже XV–XVI вв., когда начинает работать Дионисий, чье творчество отклоняется от искусства Андрея Рублева. «В иконах этого времени появляется повествовательность, но литературная, дидактическая сторона не вытесняет живописной прелести образов» [1, с. 18]. Однако происходящие изменения начинают восприниматься некоторыми современниками как отход от иконографического канона, что приводит к дискуссиям о состоянии древнерусской иконописи и дальнейшем ее развитии.

В «Просветителе» Иосифа Волоцкого одно из сочинений называется «Послание иконописцу». Автором «Послания» с большой долей вероятности можно назвать Иосифа Волоцкого, хотя Я. С. Лурье высказал предположение, что его сочинителем, как и следующих за ним «Слов» (всего их 16, но иконопочитанию посвящены «Слова» с пятого по седьмое), был Нил Сорский. Предположение ученого основано на сравнительном анализе «Послания» и «Послания к некоему брату», последнее из которых несомненно принадлежит перу Нила. Вывод Лурье сводится к тому, что эти сочинения фактически дословно совпадают. Можно предположить, что «Послание» представляет собой компилятивный труд, над которым работали два автора, поскольку «Слова» различаются не только по жанру, но и стилистически, а в некоторых выводах можно выявить противоречия. (5, с. 321–322).

«Послание иконописцу» оказало огромное влияние на творчество многих выдающихся деятелей русской культуры XVI в., его воздействие просматривается в сочинениях Максима Грека, митрополита Макария и др.

Главной целью, по мнению автора, является не только полемика с еретиками в отношении иконопочитания, но и желание предостеречь современных художников от создания новых композиций, расходящихся с каноническими. Это было связано с теми изменениями, которые начали происходить в иконописи (увлечение формальной стороной живописи, украшательством). Иосиф Волоцкий для аргументации своей позиции иконопочитания пользуется догматами, сформулированными Иоанном Дамаскином, Феодором Студитом, а, призывая следовать иконографическому канону, приводит в качестве примера творчество Феофана Грека и Андрея Рублева. Завершая второе «Слово», он пишет о том, что, глядя на иконописное изображение, созданное живописцем, ум и мысль верующего человека должны двигаться по пути постижения божественной природы святого и обретения божественной любви. Эти слова фактически дословно повторяют мысль Григория Паламы о трактовке и значении иконы. Автор, следуя принципам исихазма, или «умного делания», дает некоторые практические советы художникам, касаясь их повседневной жизни [10]. Например, он призывает иконописцев, где бы они ни находились (в море, дороге, дома и т. д.) всегда молиться, а также, закрыв глаза и отрешившись от суетности мира, стремиться прозреть внутренним зрением будущее. Волоцкий советовал иконописцу начать относиться к иконописанию через призму исихазма, который предполагал для правильного понимания иконописного образа духовное перерождение человека, а икону трактовал как произведение искусства, соединившего в себе эстетическую и богословскую оценку.

Исследователи предполагают, что «Послание» было составлено по просьбе друга Волоцкого – известнейшего художника того времени Дионисия (около 1440 – между 1503–1508). Сведений о Дионисии немного, хотя известно, что он не был монахом, а в его роду можно обнару-

жизнь предков, происходивших из княжеского рода. Иконописная профессия, судя по всему, передавалась в семье по наследству, поэтому два сына Дионисия, Феодосий и Владимир, стали художниками. Первое упоминание об этом мастере содержится в житии основателя Боровского монастыря Пафнутия (1505–1515, то есть, скорее всего, уже после смерти иконописца). Там рассказывается о росписи Рождественского собора (1470-е) старцем Митрофаном (он был иноком Симонова монастыря и, согласно записям того времени, «иконником») и Дионисием.

Судя по всему, фрески Рождественского собора увидел Иван III, возвращавшийся после похода против хана Ахмата (1480). Великий князь пришел в восторг от храмовой росписи, поэтому Дионисий и еще несколько живописцев получают приглашение (1480–1481) от духовника великого князя ростовского архиепископа Вассиана Рыло, знавшего иконописца еще по Пафнутьеву монастырю, на работу в кремлевском Успенском соборе. Летопись сообщает, что за создание деисусного, праздничного и пророческого чинов иконописцы – Дионисий, Тимофей, Конь, Ярец – получили сто рублей. Иконостас не дошел до нашего времени, но, судя по описям Успенского собора первой половины XVII века, превышал 9 метров и включал 61 икону. Исследователи предполагают, что каждый из перечисленных живописцев работал со своей артелью, а отсутствие Митрофана можно объяснить его смертью или физической слабостью. Упоминание Дионисия первым в списке свидетельствует о том, что он исполнял обязанности главного мастера.

В это же время иконописец занимался реставрацией иконы «Богоматерь Одигитрия», созданной в Византии и находившейся в соборе кремлевского Вознесенского монастыря. Во время пожара (1382) пострадал ее красочный слой, и летописец отмечал, что «иконник» Дионисий на той же доске воссоздал образ Богоматери.

Положение иконописца изменилось после смерти его покровителя Вассиана Рыло (1481). Вероятно, Дионисий не принадлежал к числу великокняжеских или митрополичьих иконописцев, поскольку не был привлечен для

работы в возведенные кремлевские храмы. Неизвестно, где в эти годы жил Дионисий, где располагалась его мастерская, сведения об этом периоде жизни иконописца отсутствуют. Известно лишь, что игумен Чигас, основавший небольшую обитель в предместьях Москвы (1483), пригласил Дионисия расписать небольшую монастырскую Спасскую церковь, сгоревшую во время пожара (1547).

Расцвет творчества мастера приходится на середину 1480-х годов, на время работы в Волоколамске, где он получал заказы от удельного князя Бориса Васильевича и Волоколамского монастыря, для которого написал 87 икон (еще 37 произведений принадлежат кисти его сыновей). Князь и Иосиф Волоцкий, знавший Дионисия еще по Боровскому монастырю, благоволили иконописцу и щедро его вознаграждали (например, за создание икон для Успенского собора Волоколамского монастыря (1484–1485) живописец получил огромную по тем временам сумму в сто рублей). Именно в этом регионе сформировалась и школа Дионисия, куда помимо его сыновей входили иноки Волоколамского монастыря Досифей и Вассиан (они были племянниками Иосифа Волоцкого), а также старец Паисий.

Ссора Иосифа Волоцкого с князем Борисом Васильевичем (1503) из-за претензий последнего – он желал получать от обители богатые дары – привела к серьезному конфликту, грозившему закончиться изгнанием Иосифа из Волоколамского княжества. Видимо, сложность ситуации, которая разрешилась лишь в 1508 году, когда обитель взял под опеку Василий III, и, как следствие, сокращение количества заказов, вынудили Дионисия покинуть монастырь и отправиться искать работу в других регионах. Специалисты называют следующий период в творчестве Дионисия, приходящийся на рубеж XV–XVI вв., «белозерским», поскольку мастер перебирается в северные районы, расположенные на Белом озере.

Он и его артель работали над иконостасом собора Павлова-Обнорского монастыря (1500), о чем сообщает надпись на центральной иконе деисуса «Спас в силах». До нашего вре-



мени дошли еще две иконы – «Уверение Фомы» и «Распятие» – из праздничного яруса. По мнению специалистов, первая икона была создана одним из учеников Дионисия, а «Распятие» принадлежит кисти самого мастера. Иконографическая схема данного произведения вполне традиционна, но внимание привлекают небольшие полуфигурки женщин под перекладной креста, символизирующие собой Церковь и Синагогу. Эта тема – противостояние Церкви и Синагоги – была популярна в западноевропейском искусстве позднего Средневековья (их сопоставление часто встречается в декоре готических соборов, например, скульптурные аллегории Церкви и Синагоги Страсбургского собора), но нетипична для русской живописи. Поражает мажорная атмосфера иконы, несмотря на легкий оттенок печали. Представляется интересным сравнить изображения Христа, выполненные русским живописцем и западноевропейскими мастерами того же времени. В готическом искусстве Христос предстает в образе страдальца, который претерпел, прежде всего, физические муки на кресте: на его теле видны следы от ран на руках и ногах, терновый венок, шипы которого впиваются в голову и вызывают кровоподтеки, выпирающие ребра и впалый живот, скрученные ступни ног. Задача западноевропейского мастера – вызвать сочувствие к распятому Христу, но, с другой стороны, возникает ощущение, что «перед нами – доподлинно замученный человек, о котором не думаешь, что он может воскреснуть» [3, с. 198]. В этом, и кроется различие в видении образа Христа русским художником и западноевропейским готическим мастером. Это свидетельствует об отличии православного мировоззрения, в котором главным из двенадцатых праздников стала Пасха, и католического, выделяющего для себя Рождество. Глядя на распятого Христа Дионисия, зритель не видит страданий, крови, судорог, перед ним предстают выходящие вокруг Иисуса ангелы, похожие на бабочек; удивительна изысканность цветовых сочетаний, среди которых преобладают чистые сочные оттенки и позолота, изыскан ритмический рисунок. Все это должно

вызвать у зрителя предчувствие наступления великого праздника, который последует вслед за распятием – Пасхи, символизирующей воскресение. Христос Дионисия по-прежнему соединяет в себе и божественную/нетварную и человеческую/тварную сущности, что являлось необходимым условием выражения сути православного образа, западноевропейские же мастера изображают страдающего человека, что свидетельствует о перерастании религиозного готического искусства в ренессансное, где начнутся поиски средств для передачи телесных пропорций.

Дионисий с сыновьями работал над росписью Рождественского собора (1500–1502), который был возведен (1490) в Ферапонтовом монастыре и являлся одним из первых каменных храмов русского Севера. Впечатление, остающееся от просмотра фресковых росписей артели Дионисия, можно охарактеризовать двумя словами – праздничность и нарядность, возникающим благодаря и колористическому решению, где сочетаются лазурные, розовые, золотистые, зеленоватые оттенки, и едва заметным поворотам фигур, иногда замирающим в одном жесте, и изысканной плавности линий. Все это создает впечатление легкости, воздушности персонажей, окружающих зрителя, но, в то же время, ощущение строго размеренной неторопливости и церемониальности. Поскольку храм посвящен Богородице, то главная тематика росписи – это ее прославление, поэтому значительное место занимают около двадцати композиций на южной и северных стенах, иллюстрирующие Акафист Богородице (например, «Похвала Богородице», «О тебе радуется»). Под этим богородичным ярусом располагается ряд изображений семи Вселенских соборов, где были утверждены основные положения христианской веры. Судя по всему, появление этих композиций было связано с реакцией на выступления жидовствующих и служило своеобразной иллюстрацией «Послания» Иосифа Волоцкого, где автор также ссылается на важность соблюдения решений, принятых церковными иерархами на Вселенских соборах. «В плане духовного созвучия роспись Ферапонтова монастыря [...] является



иллюстрацией “психологической теории исихазма”» [11, с. 220]. Композиционным центром православного храма всегда выступает иконостас, в Рождественском соборе их было два: основной, находившийся на традиционном месте, большая часть икон которого дошла до нашего времени, другой располагался в Никольском приделе (не сохранился).

К заключительному этапу жизни Дионисия относятся несколько житийных икон, среди которых «Сергий Радонежский», «Митрополит Алексий» и «Митрополит Петр». Если сравнивать эти иконы с аналогичными произведениями предшествующего периода, то можно заметить существенную разницу. Изменения коснулись житийной канвы, обрамляющей главного персонажа: увеличился размер клейм, что привело и к увеличению размера их персонажей, фактически исчезли вертикальные перегородки между сюжетами, расположенными

вверху и внизу иконы, что придало житийному рассказу большей связности.

Подводя итог, следует отметить, что русская живопись начала XVI века, благодаря таланту Дионисия, достигает наивысшего расцвета. Но уже в его творчестве можно заметить отход от традиционных сюжетов и почти всегда подчеркнутую декоративность, что свидетельствует о зарождении в русском искусстве парадно-репрезентативного начала. В этой связи «Послание иконописцу» Иосифа Волоцкого можно рассматривать как попытку сохранить не только неизменность иконографических сюжетов, но и богословское содержание изображения, поскольку рядом с Дионисием, в творчестве которого гармонично соединялись праздничность, нарядность с духовной наполненностью, внутренней настроенностью на «умное делание», работали художники, в произведениях которых это равновесие было нарушено.

Список литературы

1. Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. Москва: Издательство «Искусство», 1978. 310 с.
2. Громов М. Н. Культура Древней Руси в системе мировой цивилизации // Цивилизации. Выпуск 2. Москва: Наука, 1993. С. 162–166.
3. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств: В 2 кн. Кн. 1. Москва: Искусство, 1996. 345 с.
4. Еремина Т. С. Мир русских икон: История, предания. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. 352 с.
5. Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси в XIV-начала XVI века. Москва – Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1955. 573 с.
6. Кокорин А. Древнерусская икона и культура Запада: заметки художника. Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2012. 134 с.
7. Кондаков Н. Русская икона. Москва: Международный фонд славянской культуры и письменности, 2004. 677 с.
8. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI в. Москва: Искусство, 1983. 395 с.
9. Лосский В. Н., Успенский Л. А. Смысл икон. Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет: Эксмо, 2014. 336 с.
10. Синявина Н. В. Влияние исихазма на русскую художественную культуры рубежа XIV–XV вв. // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств, 2018. № 3. С. 5–12.
11. Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. Москва: Изд-во западноевропейского эрхархата, 1996. 345 с.

*

Поступила в редакцию 28.02.2024