



УДК 7.03

Н. В. Шамардина

ИКОНОСТАС ПЕРИОДА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ: ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИЕ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ¹

Рассматривается эволюция структуры и форм восточнославянского иконостаса как отражение основных общественно-политических идей их создателей в контексте культурно-конфессиональной близости. Акцентируется роль взаимных влияний в периоды идеологических кризисов. Демонстрируется значение западнорусских инноваций в формировании облика московских иконостасов конца XVII в.

13

The article considers the evolution of the structure and form of Eastern Slavic iconostasis as a reflection of the major social and political ideas of their creators in terms of cultural and confessional affinity. The author emphasizes the role of mutual influences during periods of ideological crises. The role of Western Russian innovations in the development of the appearance of Moscow iconostases of the late 17th century is demonstrated.

Ключевые слова: восточнославянская средневековая художественная культура, церковное искусство, эволюция иконостаса.

Key words: Eastern Slavic medieval artistic culture, church art, iconostasis evolution.

Восточнославянское Средневековье «молчаливо»: не в текстах, а в образах церковного искусства воплотились главные мысли и чувства эпохи. Иконостас — алтарную иконную композицию — следует рассматривать в этом контексте как своего рода код интеллектуально-духовного мира средневекового человека.

Наиболее существенным достижением средневековой восточнославянской культуры стал многоярусный иконостас. К XVII в. такие иконостасы определяли особенности искусства и выражали основы миропонимания как в пределах Московского государства, так и на землях Юго-Западной Руси в составе Речи Посполитой, получившей позднее политический статус Украины и Белоруссии. Эволюция многоярусных иконостасов на каждой территории и их окончательные формы при явной близости имели различия. Важно, что во всех случаях иконостас принимал на себя кроме церковно-обрядовой функции роль символа национальной или государственной идеологии.

Древние алтарные преграды Киевской митрополии повторяли византийские. Нижний ряд с местными святынями не имел установленного порядка. Второй (если он был) выстраивался над царскими вратами и чаще всего состоял из деисусного чина, то есть образов предстоящих перед Иисусом Христом в молитве за человечество. Архангелы,

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. Проект «Художественная культура XVII века: восточнославянские параллели» № 14-04-00344.



Богоматерь, Иоанн Предтеча и другие святые (изображенные обычно по пояс) представляли совокупность небесных покровителей. Также этот ряд мог включать иконы двенадцатых праздников.

Новый этап визуально выраженного благочестия — московский высокий иконостас — объединил оба цикла. Полнофигурный деисусный чин получил особое значение, высота его превысила размеры остальных рядов, демонстрируя иерархическое превосходство. Доминантой стала центральная икона чина с изображением Христа среди небесных сил в день Страшного суда. Всевышний предстает в образе видений ветхозаветных пророков. Мир земной и мир небесный в графических проекциях неоплатонических символов (земля — куб, небо — сфера) — Его совершеннейшие творения, над которыми и вне которых он царит в Вечности. Появление в Москве иконостаса с мистическим образом Спасителя вызвано активностью митрополита Киприана (ок. 1330—1406), византийского интеллектуала, реформатора православного богослужения. При нем вместо Студийского устава русская церковь принимает Иерусалимский с его акцентированием эсхатологической идеи — главного мотива деисусного ряда. Древнейший вариант новой композиции — икона чина Благовещенского собора московского Кремля в исполнении, очевидно, Феофана Грека, близкого митрополиту Киприану. Огромные (высотой более двух метров) иконы созданы для неизвестного московского храма между 1392 и 1405 г.

Иконостас Успенского собора во Владимире (1408) — главной соборной церкви русской митрополии, заказанный московским князем Андреем Рублеву и Прохору «с Городца», был дополнен полуфигурным рядом пророков со свитками текстов, предвещающих рождение Спасителя. Иконы комплекса размещались в проемах алтарных апсид на различной глубине. Первый московский иконостас, не разделенный столпами («сомкнутый»), был создан мастерской Андрея Рублева и Даниила Черного для Троице-Сергиева монастыря в 1425—1427 гг. С этого времени можно рассматривать русский высокий иконостас в качестве композиционного и семантического целого. Его программа, читаемая с верхних рядов, — это поэтапная жизнь Церкви во времени (пророки, евангельская история) и во вневременном аспекте (моление святых у престола Судии). Ясность богословской программы, эстетическая завершенность и размещение в наиболее авторитетных московских храмах по инициативе митрополитов и великих князей обусловили появление подобных иконостасов к концу XV в. и на других русских землях. Сформировавшийся благодаря деятельности Феофана Грека и Андрея Рублева высокий иконостас — идеологический и художественный апофеоз национально-культурного подъема Московского государства. В конце XVI в. московские иконостасы дополняются рядом праотцев, библейских предков Иисуса Христа «по плоти». Если присовокупить изображения небесных сил — херувимов, эволюция русского иконостаса была завершена — вплоть до Никоновских реформ.

На территориях владений польского короля бытовали ростовые деисусы меньшего масштаба и без мистических элементов в образе Христа. Для патетических форм московских иконостасов здесь не суще-



ствовало ни политических, ни организационно-церковных факторов. С начала XV в. в течение более двух столетий на северо-восточных и юго-западных русских землях иконостас развивался в соответствии с внутренней культурно-исторической логикой.

На территории нынешней Беларуси иконостасы XV – XVI вв. или их фрагменты не сохранились. В документах 1549 и 1588 гг. фиксируются архаические двух- и трехъярусные алтарные преграды, завершающиеся, как и некоторые московские иконостасы, образом Спаса Нерукотворного. Более полная программа описана в церкви Супрасльского монастыря в 1557 г.: кроме деисусного и праздничного рядов здесь упоминается и ряд пророков [4, с. 73]. На землях Литовского княжества такая структура иконостаса стала классической. В дальнейшем, несмотря на принятие большинством православных иерархов Речи Посполитой Унии 1596 г., приведшей к созданию греко-католической церкви, менялись лишь его архитектурная структура и пластическое оформление.

Василий Загоровский в завещании 1577 г. распорядился об иконостасе из деисусного, местного, праздничного и пророческого рядов для сельской церкви вблизи Владимира-Вольнского [1, с. 79], что демонстрирует ориентацию вольнских иконостасов на четырехъярусные московские. В церкви Успенского братства во Львове находился иконостас, зарисованный в 1582 г. Мартином Груневегом, гданьским негоциантом, и представляющий собой четырехъярусное сооружение с иконами Богородицы и Христа слева и справа от царских врат, вероятно, с праздничным, деисусным и пророческим (в стрельчатых обрамлениях) рядами [3, с. 43]. Завершение иконостаса изображением Распятия получило распространение на этих землях с рубежа XV – XVI вв. и напоминает о балканских образцах.

Как видим, эволюция западноукраинского и белорусского иконостаса проходила одни и те же стадии вплоть до начала XVII в. Фактором, определяющим художественную жизнь местного населения, была специфика национально-культурного существования в условиях католического государства. Утрата в конце XIV – XV в. государственно-церковного суверенитета, переход под власть иноверных и иноязычных правителей положили начало кризису идентичности православных русинов. В Галицкой Руси художественная активность на рубеже XV – XVI вв. наблюдалась в основном в Перемышльской епархии, сохранявшей полноценную церковную жизнь. Особенности искусства этого региона показывают, что в ситуации изоляции от восточнославянских центров ориентиром становилось творчество мастеров, связанных с Сербией и Болгарией. Возможно, трансформация деисусного ряда произошла здесь благодаря одному из таких мастеров. Речь идет о превращении деисусного чина из череды фигур, символизирующих общность небесных покровителей, в апостольский ряд. Апостольский деисус вскоре занял центральное место в алтарной композиции. В результате символическая программа московских иконостасов оказалась преобразованной. Содержание ее утратило мистический накал, пафос обращения к Вечности, свойственные средневековому мироощущению. При этом появился



элемент актуализации, присущий ренессансному искусству. Апостолы уже не предстоят в акте последнего моления, а выступают как собеседники и наставники паствы (например, в иконостасе Пятницкой церкви Львова). Заимствованные из архаизирующего балканского искусства образы в церквах Речи Посполитой оказались созвучны новым, стимулируемым западноевропейской культурой тенденциям ренессансного самоутверждения личности.

Поступательная эволюция московского иконостаса инициировалась высшими иерархами русской Церкви в соответствии с актуальными богословско-философскими взглядами и санкционировалась правителями православного государства, что дало в результате уникальные образцы национального культурно-конфессионального самовыражения. Эволюция иконостаса в польско-литовских владениях стимулировалась импульсами из различных культурных центров, претворяясь в итоге в актуальное культурно-художественное явление.

На протяжении XVII в. восточнославянский иконостас переживает радикальные перемены. Первая половина века отмечена бурными преобразованиями в составе и облике иконостасов на территории Речи Посполитой. В русской культуре перемены связаны с периодом Польско-русской войны и присоединения к России части восточных земель Речи Посполитой — Левобережной Украины (1654—1667). В результате обусловленных этими событиями реформ московская культура обогащается новшествами, обретенными православными католического польско-литовского государства благодаря освоению как поствизантийского наследия, так и европейских стилей.

Во второй половине XVI в. социальная активность духовно непокоренного населения юго-западной восточнославянской территории при отсутствии других форм публичной общественной жизни превратила церковное искусство в знамя национальной самобытности. Церковная Уния, грозившая католической ассимиляцией, активизировала национальное самосознание. Благодаря аргументированной логике писателей-полемистов магистральным путем развития национальной культуры признавалась не искусственная консервация ветхих форм, а диалог культур с осмысленным использованием элементов европейской культуры. Так, львовский иконописец Ф. Сенькович в иконостасе Успенской церкви (1616—1629) использовал в качестве образцов композиций нидерландские гравюры.

Культурно-просветительские братства, греко-славянская школа, типография — всё это яркие проявления нового мироощущения. Бесспорно, что в эпоху, когда национальная борьба приняла форму религиозно-конфессионального противостояния, величественные иконостасы в православных храмах играли важную пропагандистскую роль. Они заказывались общинами во главе с грамотными, осведомленными в религиозных вопросах старшинами и различались между собой «как проповеди златоустов-священников» [5, с. 39]. Новые иконостасы устанавливались в сельских церквах, где прежде находилось минимальное число святых образов. Иконостасы обретали эффектный облик и упо-



рядоченную структуру как в следовании рядов икон, так и в составе каждого ряда. Например, в местном ряду кроме икон «Одигитрии» и «Пантократора» за южными диаконскими дверями располагалась теперь икона, посвященная храмовому празднику. Отметим, что Большой Московский собор (1666–1667) признал канонически правильной иконографию иконостаса именно с присоединенных «украинных» земель. В не регламентировавшемся прежде местном ряду обязательным стало наличие трех врат, икон Иисуса Христа и Богородицы справа и слева от царских врат и храмовой иконы рядом с образом Спаса. Праздничные чины московских иконостасов теперь следовали европейским гравюрам как иконографическим образцам и переместились ниже деисусного чина (например, в Архангельском соборе Московского Кремля в 1679–1680 гг.), который стал полностью апостольским. Первый такой чин установлен в иконостасе Успенского собора Московского Кремля в 1655 г. по инициативе патриарха Никона. Очевидно, что «никоновские реформы, субъективно ориентированные на греческую церковь, объективно испытывали влияние церковной традиции Юго-Западной Руси» [9, с. 366]. Нововведением в галицких иконостасах стал страстной ряд – изображение мук Христа перед Распятием. Ранее в иконописи эта тема не акцентировалась, хотя отдельные сцены включались в праздничные ряды иконостасов. Традиционно православие сосредоточено на величии образа Спасителя, а не на телесных страданиях, что более свойственно католичеству. Однако в галицко-львовском регионе в эпоху формирования ренессансного мировоззрения в религиозном сознании прихожан на первый план выступают личные переживания жертвы Спасителя. В сценах страданий Иисуса Христа православные галичане видели укрепляющий пример терпения и духовной стойкости, необходимый в условиях национального и религиозного угнетения. Страстная тема оформилась в самостоятельный ряд иконной стены. С начала XVII в. ее композиции основываются уже не на византийско-русских образцах, а на западноевропейских гравюрах «Лицевых Библий». После указания Московского собора, что в иконостасе следует помещать «Распятие и страсти Спаса нашего Иисуса Христа», страстные ряды появились в соборах Донского монастыря, в церкви Введения во храм Богородицы в Москве, новгородском Софийском соборе и др. Тогда же повсеместно распространяется завершение иконостаса в виде Креста Распятия. По мнению А. В. Рындиной, «на московской почве к 80-м годам XVII в. наиболее важной новацией в иконостасе стало акцентирование страстного аспекта в его символике» [7, с. 13].

В цокольном ряду галицких иконостасов оформляются так называемые пределлы. Наиболее ранние из них, орнаментальные, появились в львовской Пятницкой церкви, напоминая о драгоценных алтарных завесах ранневизантийского времени. Во втором десятилетии XVII в. на основе, вероятно, критской традиции львовские книжники разрабатывают для пределл сюжеты, выполняющие роль живописного комментария к основным изображениям. В Москве уже в 1679 г. сцены под местными иконами присутствуют в иконостасе собора Вознесен-



ского монастыря (ныне в кремлевской церкви Двенадцати апостолов). Позднее, в конце XVII и начале XVIII в., под иконами местного ряда появляются сюжетные изображения сразу в нескольких русских церквях [8, с. 39].

Состояние межконфессиональной конфронтации стимулировало поиски способов усиления эмоционального воздействия на прихожан. Строгие формы иконостасов со сплошными рядами икон с середины XVI в. в Юго-Западной Руси сменяются архитектурно-пластической структурой с орнаментальной золоченой резьбой, которая приобретает все более сложную пространственную пластичность. Переплетающиеся стилистические импульсы шли от византийской традиции, из поздней готики, маньеризма. Объективно на землях Речи Посполитой создано специфическое поле взаимного пересечения христианских культур, порождавшее яркие художественные формы.

На возникновение нового типа иконостаса, уже не составлявшего, как прежде, образа единой иконы, повлияла эстетическая оппозиция интерьеру польского католического храма, декорации алтарей. При этом распространение в культуре Польши пышно украшенных алтарей было вызвано Контрреформацией с ее оппозицией эстетической и идейной программе православной церкви. Православные мастера выполняли и иконостасы, и композиции алтарей в костелах. Однако для работы над иконостасами привлекались также резчики западноевропейской ориентации. Документы свидетельствуют, что для Успенского иконостаса Львовское православное братство в 1616 г. заказало резьбу польскому мастеру Станиславу Дриару, а над иконостасом Благовещенского собора Супрасльского монастыря в 1640–1664 гг. работал Анджей Модзалевский из Данцига. В алтарях и иконостасах стали использоваться одни и те же декоративные элементы. Большая их часть представляла христианские символы (виноград, пальма, гранат). В искусстве маньеризма и барокко такие мотивы становились сюжетами в книжной графике и резьбе. Введенные в контекст православного иконостаса, они не противоречили его евхаристической символической структуре, овеивая в буквальном смысле ее некогда прикровенный смысл» [7, с. 14].

Наиболее значительные иконостасы новой стилистики появляются в некогда князем Львове — острове активного неприятия Унии (до 1708 г.). Облик резных иконостасов Пятницкой церкви (около 1610 г.) и ранней части Успенского иконостаса (1616–1629) определяем в категориях европейского Ренессанса. Близок им по формам иконостас Преображенского собора в Люблине (1630–1633), где использованы ордерные элементы (колонки, карнизы). Орнаментальная резьба иконостаса церкви Св. Духа в Рогатине (1649), община которой являлась коллективным членом Львовского Успенского братства, отличается новым пониманием красоты, ее динамичные формы уже полны предчувствия барокко. Таким образом, к середине XVII в. алтарная преграда Юго-Западной Руси демонстрирует завершение эволюции и становится подобием фасада здания с арочными порталами, балюстрадой «лоджий», роскошно обрамленными «окнами», в которых представлены иконы разной величины и формы. Используя достижения других христиан-



ских культур, как восточной, так и западной ветвей, иконостас стал полноценным художественным явлением, отвечающим насущным духовным потребностям православной паствы католического государства. Подобные иконостасы на протяжении XVII в. создавались по всей территории восточных окраин Речи Посполитой. Особенно много богато украшенных церквей строили восставшие против католической экспансии казаки Левобережья, чему способствовало восстановление в 1620 г. православной иерархии с центром в Киеве. Сирийский архидиакон Павел Алеппский во время путешествия через Малую Россию в Москву в 1654 г. был поражен иконостасами, в том числе иконостасом собора Св. Софии в Киеве: грандиозностью, великолепной резьбой с позолотой, с увитыми зелеными, красными и золочеными виноградными гроздьями колоннами. Его очертания имели криволинейный (в стиле барокко) характер, изображения святых в круглых медальонах размещались на фоне ажурной резьбы [6, с. 71]. Пафос европейского барокко эпохи Контрреформации оказался созвучен пробудившемуся национально-культурному сознанию юго-западной ветви восточного славянства и в преломлении православной эстетики стал основой складывающегося национального стиля.

Начиная с 1650-х гг. в Москве работали мастера объемной резьбы с востока Речи Посполитой. Именно благодаря им плоская («фряжская») резьба в московских иконостасах сменилась объемной, так называемой «флемской». Инициатором привлечения этих мастеров стал патриарх Московский и всея Руси Никон (1652–1666). Известно о несохранившихся иконостасах их работы для Валдайского Иверского и Новоиерусалимского монастырей. Лучшим среди творивших в Москве в то время резчиков был уроженец Шклова Клим Михайлов. В церкви Воскресения Слоущего Теремного дворца (1678–1679) сохранился выполненный им полихромный резной иконостас. Нанесение цветных лаков – розового, синего, зеленого – поверх серебрения и позолоты создает изысканный декоративный образ. Павла Алеппского в иконостасе киевской Софии впечатлило применение именно таких эффектных приемов.

Новые формы иконостаса, в которых использованы адаптированные западнорусским православием европейские достижения, впечатляющие изощренным художественным мастерством и вынесенным из жесткого конфессионального противостояния амбициозным величием, получили развитие на московской земле. При этом в пышном обрамлении состав икон мог быть и традиционным, без иконографических новшеств (как в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря), и воспроизводящим выработанный в западнорусском искусстве новый набор композиций. В области резьбы, несомненно, проводниками новшеств были выходцы с востока современной Беларуси. Однако сведений об иконостасах (или их описаниях), аналогичных русским, в рассматриваемый период, на этих землях в настоящее время нет. Убедительной кажется высказанная И.Л. Бусевой-Давыдовой мысль о том, что иконостасная резьба приобрела завершённый пластический облик именно на русской почве [2, с. 629]. В дальнейшем нельзя не предположить уже русских влияний на иконостасы присоединенных земель Левобережья.



Новшества в составе рядов, композиций и их отдельных частей внедрялись в русские иконостасы, скорее всего, не иконописцами, а составителями программ. Несмотря на культивируемое представление об обращении московских заказчиков иконостасов к греческой (афонской) традиции, нами отмечено зачастую непосредственное следование образцам с юго-западных восточнославянских земель. В трансляции образов могли участвовать те выходцы из Речи Посполитой в окружении царя Алексея Михайловича и патриарха Никона («ученые киевляне»), которые были связаны как с Киевом, так и с Львовским Успенским братством.

Русские иконостасы последних десятилетий XVII и начала XVIII в., вплоть до петровских реформ, продолжали создаваться в русле украинско-белорусских новаций. Дальнейшая история русского иконостаса протекала уже в эпоху секуляризации культуры, старая традиция подчинилась эволюции архитектурных стилей. Стилиевой унификации были подчинены впоследствии и иконостасы на землях Речи Посполитой.

Список литературы

1. *Архив Юго-Западной России*. Киев, 1859. Ч. 1.
2. *Бусева-Давыдова И. Л.* Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*. М., 2000. С. 621 – 650.
3. *Груневег М.* Опис Львова // *Жовтень (Львів)*. 1980. №10. С. 109 – 114.
4. *Духан И. Н.* О программе и составе иконостасов Белоруссии XVII – XVIII веков // *Советское славяноведение*. 1988. №2. С. 70 – 84.
5. *Міляева Л.* Переддень барокко // *Мистецтвознавство України*. Київ, 2000. Вып. 1. С. 27 – 48.
6. *Павел Алеппский (архидиакон)*. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. М., 1897. Кн. 4.
7. *Рындина А. В.* Литургический аспект Страстной темы в русских иконостасах последней четверти XVII века // *Русское церковное искусство Нового времени*. М., 2004. С. 9 – 20.
8. *Сперовский Н. А.* Старинные русские иконостасы // *Высокий русский иконостас*. М., 2004. С. 9 – 134.
9. *Успенский Б. А.* Этюды о русской истории. СПб., 2002.

Об авторе

Наталья Владимировна Шамардина – д-р искусствоведения, проф., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, ст. науч. сотр. УНИД КГТУ, Калининград.

E-mail: NVOV04@mail.ru

About the author

Prof. Natalya Shamardina, Immanuel Kant Baltic Federal University; Senior Research Fellow, Kaliningrad State Technical University.

E-mail: NVOV04@mail.ru