

Самсонова Ирина Васильевна

кандидат культурологии,
доцент кафедры культурологии и литературы
Шуйского государственного педагогического
университета
dom-hors@mail.ru

**ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ
ТРАДИЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ
АКАФИСТА БОГОМАТЕРИ
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ
НА ПОРОГЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ [1]**

Аннотация:

Целью статьи является выявление особенностей развития акафистной темы в иконографии Богородицы на пороге Нового времени. Новизна работы определяется тем, что вся представленная Богородичная иконография рассматриваемого периода сопоставляется с моделью, в качестве которой определено содержание гимнографического песнопения. На этой основе анализируется характер отображения Акафиста в иконописи и выделяется русская традиция его изображения.

Ключевые слова:

Акафист; икона; гимнографическое песнопение; канон; кондак; икос; иконописание.

Samsonova Irina Vasilyevna

PhD in Cultural Science,
Assistant Professor of the Cultural Science
and Literature Department,
Shuya State Teachers' Training University
dom-hors@mail.ru

**ICONOGRAPHIC TRADITION OF
PICTURING OF THE AKATHIST
TO THE HOLY MOTHER IN RUSSIAN
CULTURE ON THE EVE OF
THE EARLY MODERN PERIOD [1]**

Summary:

The article objective is to define specific character of the akathist theme development in the iconography of the Holy Mother on the eve of the early modern period. The research relevance is determined by the fact that all the presented Holy Mother iconography of the period under consideration is matched with the model of the hymn-graphic psalm content. On this basis the author studies the features reflecting the akathist in the icon painting, in particular, the Russian tradition of its picturing.

Keywords:

akathist, icon, hymn-graphic psalm, canon, kontakion, ikos, icon painting.

Хвалебно-догматическое песнопение ко Пресвятой Богородице – Акафист – уникальное в своем роде произведение, имеющее сложную и отличную от других произведений форму и структуру.

Сложное композиционное и метрическое построение Акафиста Богородицы, насыщенность текста тропами античной поэтики и риторики во многом определяет его художественную изысканность. Акафист состоит из кондаков и икосов, которые в сумме дают 25 песнопений. В каждом слове и рифме Акафиста заложен определенный смысл, который выступает не только в своей звуковой сущности, но и в зрительном образе через иконографию.

Анализируя и разбирая состав поэмы, нами были выделены ее гомилетические, проповеднические основы, украшенные похвалами, обращенными к Богородице. Подобное структурное разделение очень важно, так как оно имеет большое сходство с разделением иконы композиций на две группы: исторические – традиционные для поздневизантийской живописи, и догматические – прославляющие, состав которых не имеет устойчивых типов, и получают свое распространение в дионисиевской версии изображения Акафиста.

Иконографическая традиция изображения Акафиста Богородицы получает свое распространение в искусстве Византии XI–XII вв. В этом искусстве нашли свое выражение все основные проблемы духовной культуры Византии, которые характерны для живописи (изобразительного искусства) и словесности.

Для полной и целостной работы по изучению византийских памятников, содержащих Акафист, среди известных иконографических циклов Акафиста, созданных греческими, сербскими, болгарскими или валашскими мастерами было рассмотрено 13, а также икона «Похвала Богородицы с Акафистом» из Успенского собора в Москве XIV в., написанная греческими мастерами.

В результате исследования византийской иконографической традиции мы отметили следующее.

Первые двенадцать строк гимна, исключая вводную строфу «Взбранной воеводе», которая иллюстрируется в XIV в. лишь в двух памятниках, представляют часть последовательно происходящих событий евангельской истории, начинающуюся Благовещением и заканчивающуюся Принесением во храм. В нее входят следующие сюжеты: Благовещение (в трех композициях), Сошествие Святого Духа на Марию, Встреча Марии с Елизаветой, Упреки Иосифа,

Рождество с поклонением пастырей, Путешествие волхвов (в трех композициях), Бегство в Египет и Принесение во храм. Хотя тематика композиций здесь вполне традиционна, однако интерпретация этих сюжетов в Акафисте часто существенно отличается от привычных изображений праздничного ряда; изменения можно проследить уже в первых сценах, передающих историю Благовещения, которая представлена в виде трех моментов беседы Марии и Ангела. В самом древнем цикле Акафиста, во фресках ц. Панагии Олимпиотиссы в Элассоне.

Иконография второй части Акафиста – догматической представлена восхвалением божественной благодати, посылаемой на землю через Марию. Последние строфы гимна представляют обширную похвальную песнь. Такая ассоциативная связь текстов и изображений характерна для византийской культуры с древнейших времен; усложняясь и изменяясь, она выражается в стиле «плетения словес».

Таким образом, в иллюстрациях Акафиста в XIV столетии устойчивых типов не наблюдается. Постоянной остается лишь тематическая направленность образов. Важно отметить, что ни в одном цикле не нарушена в порядке изображений последовательность текста гимна Акафиста. В иллюстрациях исторической части все сюжеты имеют повествовательный характер, они передают историю Рождества. В этой части появляются различные символические элементы, которые изменяют звучание традиционных иконографических сюжетов. В догматической преобладают сцены поклонения образам Христа и Богородицы, преимущественно символического плана.

Однако помимо фресковых росписей Акафист Богородицы получил свое распространение в иконописи. В разных вариациях различных композиций, сочиняемых в разное время, Богородица на престоле изображалась в окружении Пророков, Святителей, праведников с их атрибутами или свитками, на которых различимы начальные строки отдельных песнопений. Н.П. Кондаков предположил, что «образом древней композиции Акафиста Богородицы может служить икона Одигитрии конца XVI в. из ц. Св. Евстафия Плакиды близ Иверского монастыря на Афоне».

Таким образом, в работе дается определение «акафистной» иконе. «Акафистная» икона – это икона, которая состоит из средника с изображением того или иного типа Богородицы, обрамленная клеймами (историческими сюжетами). Также эти иконы были усложнены различными атрибутами горнего мира с изображением архангелов, ангелов и других бесплотных сил, небесных светил с ликами царя и царицы. Также в иконах, написанных на акафистную тему, можно было увидеть аллегории природы и ее стихий и явлений.

В иконах с историческими клеймами сюжеты кондаков и икосов изображаются по порядку их следования. Чаще они иллюстрируются последовательно, но очередность может нарушаться, иногда могут быть опущены некоторые кондаки и икосы. В палеологовскую эпоху кондак 1 Акафиста Богородицы иллюстрировался сравнительно нечасто, но уже в это время сложилось два его основных иконографических типа: символический образ Богородицы и изображение осады Константинополя, которые получили дальнейшее развитие в поствизантийском искусстве.

Итак, в византийской традиции сложилась своя традиция иллюстрирования первых двенадцати акафистных песнопений композициями на тексты канонических Евангелий и Прото-евангелия Иакова, а оставшихся двенадцати – различными символическими сценами, в которых обычно присутствовали изображения Христа и Богородицы, окруженных предстоящими.

В работе Е.Б. Громовой «История русской иконографии Акафиста» выделяется необычная и отличная от предшествующих византийских изображений икона «Похвала Богородицы с Акафистом в 25 клеймах» из Успенского собора Московского Кремля (конец последней трети XIV в.), которая является пограничным памятником, своеобразным мостом, соединяющим византийскую и русскую традиции изображения Акафиста.

Новизна изображений иконы Успенского собора подтверждается не только отсутствием сходных композиций в палеологовских циклах, но и отсутствием каких-либо параллелей в более поздней изобразительной традиции, отчасти отразившей утраченные иконографические изводы XIV–XV вв. Как предполагают некоторые исследователи [2], икона могла послужить непосредственным образцом для композиций акафистного цикла во фресках Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502 г.).

Таким образом, мы рассмотрели византийский цикл иллюстраций к Акафисту Богородицы. Увидели, что он относится к особому течению искусства палеологовского ренессанса. Иллюстрирование Акафиста получило широкое распространение в монументальных росписях, в иллюстрированных рукописях, а также на иконах. А также сложилась особая традиция иллюстрирования сцен Акафиста, которая повлияла на дальнейшее развитие акафистной темы в русской иконописи.

Любовь и почитание Божьей Матери по всей земле были настолько велики, что способствовали распространению культа Богородицы на Руси. Русскими мастерами были заимствова-

ны все возможные принципы и секреты иконописания, что привело к появлению новых вариантов иконописи, по формальной модели Акафиста. Это происходит потому, что, несмотря на все совершенство разработанных в Византии иконографических типов, облик Богородицы в иконографии не мог оставаться неизменным. В русской культуре раскрывались новые грани отношений Богородицы с человеческим родом. Появляются новые формы изображения Богородицы, в которых облик иконографических композиций сопоставим с аналогичным явлением в церковной поэзии («Покров Богородицы»).

Для ориентира в большом количестве изображений Богородицы существует понятие иконографического типа. Процесс его определения достаточно сложный и обусловлен всей культурно – исторической ситуацией.

В изучении древнерусского искусства сложилась традиция выделения четырех иконографических типов: «Оранта», «Знамение», «Одигитрия», «Умиление».

Рядом искусствоведов, в частности И.К. Языковой, В.В. Филатовым, выделяется тип изображения Богородицы, который условно называется «акафистный». Это собирательный тип и иконографические схемы здесь строятся не по принципу богословского текста, а по принципу иллюстрирования того или иного эпитета, которым Богородица величается в Акафисте. По мнению автора данного исследования, акафистная иконография становится универсальным воплощением, как всех предыдущих Богородичных иконографических типов, так и визуальной кульминацией мариологического христианства, отразив в иконографических образах все возможные символические смыслы и значения, относящиеся к Богородице.

Таким образом, появление и распространение акафистного песнопения на Руси привело к появлению новых форм написания икон, происходит актуализация Акафиста.

Вслед за В.В. Богословским мы выделили четыре варианта функциональной актуализации богородичного символа в русском православном Акафисте: «центральный подвиг», «мастерство», «место в системе иерархии», «патронаж». Все они реализованы в русской акафистной иконографии.

Специфику отражения акафистной темы в монументальной живописи периода Московского царства мы рассмотрели на примере одного сохранившегося памятника XV в. собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, расписанного великим мастером и художником того времени – Дионисием. Своим мастерством и умением он смог лучше всех выразить духовные и эстетические идеалы русской культуры и искусства второй половины XV в. Он один из первых обратился и иллюстрированию Акафиста – Богородичного гимна, вводя новые приемы и сюжеты в свои образы. Его творчество включает в себя синтез искусств: живопись, песнопение и божественное слово, которые слиты воедино.

Иллюстрируя Акафист, Дионисий показывает свою версию иллюстрирования, что способствует зарождению традиции изображения Акафиста, на которую впоследствии будут ориентироваться русские мастера.

Одним из его принципов является иносказательная форма, то есть, иллюстрируя первую историческую часть Акафиста, Дионисий берет те же сюжеты, что и византийские мастера, но, пользуясь различными поэтическими намеками, передает таинство самого песнопения. На первый план художник выводит лирический рефрен, который позволяет нам видеть Богородицу Царицей мира и его покровительницей, заступницей. В первой части иллюстрирования Акафиста Богородицы Дионисий придерживается византийской традиции, вводя лишь только изменение в традицию иллюстрирования кондака 1 «Взбранной воеводе», где автором изображается сцена поклонения иконе Одигитрии, символу Покрова Божьей Матери – Церкви.

Обращаясь к написанию догматической части Акафиста, Дионисий сочиняет по новой все композиции. К таким относятся: кондак 7. Сретение; кондак 8. Богородица Знамение; икос 8. Деисус; кондак 10. Шествие на Голгофу; кондак 12. Сошествие во ад; икос 12. Молящиеся перед храмом, из которого поднимается Богородица с младенцем; кондак 13. Поклонение иконе Одигитрии. Этими композициями автор попытался передать нам торжественные обряды, праздники, которые заложены в строках Акафиста. Соединяя тем самым в одно целое музыку песню и живопись, Дионисий в полной своей силе воплотил своеобразный принцип «искусства в искусстве». Также тема песен Акафиста имеет и свой определенный подтекст – прославление Христа, что и постарался изобразить в своей работе Дионисий.

Иллюстрируя 25 строк акафистного песнопения, автор обращается к иллюстрированию отдельных строк песнопения, перед нами предстают такие фрески, как: «О тебе радуется...», «Собор Богородицы», «Покров Богородицы», чего не наблюдается в более ранней традиции. Тем самым художник еще больше выражает богословский смысл и идею покровительства и заступничества Богородицы за свой город. Кроме того, эти сюжеты становятся традиционными для отдельных иконографических композиций с такими названиями.

На первый план в росписи собора из наиболее значимых трансформаций функционального аспекта «место в системе иерархии» следует выделить ракурс «хозяйка Рая».

На второй план из наиболее значимых трансформаций функционального аспекта выделяется сближение ракурсов «место в мире небесном» и «место в мире земном», посредством сближения образа Богородицы как матери на земле и царицы на небе. В результате чего можно увидеть соборные восхваления Богородицы на примере трех фресковых росписей на люнетах.

Проведенный анализ программы сюжета во фресках Дионисия дает основание утверждать, что на этом этапе уже формируется новая традиция изображения Акафиста Богородицы, связанная со спецификой почитания Богородицы в русской культуре XVI в.

Кроме обычных для XV в. Тем, XVI в. дал немало новых, в частности 24 икоса Богородицы. Изучив подробно историю живописи данного периода, мы можем отметить, что к этому времени уже сложилась традиция иллюстрирования акафистных песнопений композициями, которые были заимствованы у Дионисия. Догматическая часть изображения песнопения стала больше включать изображений с чудом, прославлением или поклонением Богородицы. В русском искусстве XVI–XVII вв. широкое распространение получает именно «дионисиевская» версия иконографии Акафиста.

На иконах этого периода было принято изображать по 24 клейма Акафиста, за исключением икон: «Похвала Богородицы с Акафистом» (ГЭ, XVI в.) и Похвала Богородицы с Акафистом в 17 клеймах из Успенского собора Московского Кремля которые отличаются от представленных памятников количеством клейм на иконе. Сюжеты клейм на иконах представлены в развернутом и подробном изображении Акафиста Богородицы.

Русский символ к концу XVI в. приобретает византийскую тяжеловесность и плоскостность, привязанность к месту. Икона перестала быть сосредоточением христианской Церкви, в ней уже не так явно выражается идея соотнесения Богородицы и Церкви в одно целое. Она стала особой реликвией, оказавшейся в Москве, поскольку Москва заменила собой Царьград. Москва XVI в., обретая во Владимирской иконе царьградскую ризу Богородицы, увидела себя царственным городом, богозащитным, обвитым царственной чудотворной ризой, градом-храмом.

Художники тяготеют теперь к большей выразительности образа Богородицы как символа. В догматической части учащается изображение икон Богородицы, где она выступает как защитница города, человечества, а также предзнаменует собой какое-либо из событий истории, предупреждая и оберегая честной люд.

Иконография воплощения акафистной темы усложняется и видоизменяется, художники отходят от тех традиций изображения Акафиста, на которые ранее ориентировались, то есть той трактовки, которую они заимствовали у своего предшественника Дионисия. Выбор художников разнообразен, одни углубляются в исторические тонкости и нюансы, тем самым, увеличивая, измельчая исторические сюжеты клейм на мелкие и более подробные исторические изображения. Иконография акафистной темы Богородицы в XVII в. представляет перед нами разработку тем уже с дидактическими и аллегорическими изображениями. Икона становится еще более повествовательной, сложной и подчас перегруженной символами. В произведениях XVII в. увеличивается число клейм до 40, в которых очень сильно усложняется сюжет, то есть происходит его деление на более мелкие и отдельные события. Каждая сцена выделена самостоятельным обрамлением.

С другой же стороны, стремление выбрать главное и значимое для эпохи, то на что можно было бы ориентироваться, восхищая и выводя на обозрение свои идеалы. Художники зачастую в иконах прорисовывают не все кондаки и икосы Акафиста. Нередко они иллюстрируют только их небольшую часть (всего 4 клейма), берут за основу наиболее значимые, по их мнению, те строки Акафиста, которые наиболее полно выражают любовь и покровительство Богородицы.

Таким образом, можно сказать, что к концу XVII в. сформировалась традиция иллюстрирования Акафиста в русской иконографии. Художники стараются передать нам в образах все строки Богородичного песнопения. Сюжеты и образы трактуются у всех иконописцев практически одинаково. Однако отличительной особенностью является то, что не все авторы в своих работах обращаются к иллюстрированию 13 кондака.

Исходя из вышесказанного, можно определить, что из функционального аспекта «материнство» прорисовывается трансформация ракурса «духовное материнство по отношению к верующим», так как на иконах представлена Богородица в роли «реальной матери каждого верующего», «мать всего земного на земле».

Также выявлена трансформация функционального аспекта «место в системе иерархии» можно отметить ракурс «предводитель небесного воинства» – Богородица представлена защитницей московского царства.

Это, конечно же, отразилось на иконном образе, художники тяготеют теперь к большей выразительности образа Богородицы как символа. В догматической части учащается изображение икон Богородицы, где она выступает как защитница города, человечества, а также предзнаменует собой какое-либо из событий истории.

В древнерусской иконописи мы находим живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны – потусторонний вечный покой; с другой стороны – страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в божестве существования, – мир ищущий, но еще не нашедший бога. Мы увидели и смогли убедиться в том, что особую и очень важную тему исследований представляет собой роль слова в произведениях искусства. Искусство живописи на пороге Нового времени как бы тяготилось своей молчаливостью, стремилось заговорить и заговорило. Икона нам стремится передать не случившееся, а происходящее сейчас изображение. Она утверждает перед нами существующее, то, что молящийся видит перед собой.

Рассматривая выделенные нами Богородичные иконы, мы смогли прочесть и атрибутировали, данные занесены в сводную таблицу. Таким образом, мы смогли наглядно показать те тенденции зарождения и распространения акафистной темы дионисиевской версии в русской иконописи.

Византийская легенда о спасении Константинополя от аваров и персов Богородицей приобретает свое значение и на русской земле в XVI в. Это не принималось во внимание, пока Владимирская Богородица также не распростерла свой покров над Москвой, после чего русская традиция стала восприимчива к этой форме изображения и воплощения Богородицы, что и нашло свое подтверждение в иконописи данного периода.

Рассматривая иконы XVII в. нами было выделено 13 памятников. Икона выглядит теперь более повествовательной, сложной, количество клейм меняется, зачастую их то очень много, то наоборот мало. Именно в иконописном образе и нашел воплощение русский национальный тип, выраженный в конкретных чертах.

Мастера стремятся передать нам внутреннее и сокровенное нашего бытия, вводя новые образы и символы. Изображение иконы изменяется и усложняется, но она по-прежнему передает нам целостный образ того мира, в котором существовали его заказчики и творцы.

В иконах XVII в. явно прослеживается функциональный аспект «центральный подвиг», во всех его ракурсах: «исполнение пророчеств Господа», «рождение миру Спасителя». Так как в иконах данного периода можно проследить семантику многозначных прообразований таких символов, как «гора», «дверь», а также фольклорные мотивы, связанные с некоторыми источниками света.

Таким образом, можно сказать, что к концу XVII в. сформировалась русская традиция иллюстрирования Акафиста в иконографии Богородицы. Сюжеты и образы трактуются у всех иконописцев практически одинаково, лишь только с небольшими изменениями, но это не играет особой роли, так как они не связаны с каноном. Традиция же позволяет некоторое отхождение от привычного изображения. Однако отличительной особенностью является то, что не все авторы в своих работах обращаются к иллюстрированию 13 кондака.

Изменения и нововведения не обошли стороной и саму церковь – во 2-й четверти XVII в. акафистный цикл, в отличие от предшествующих эпох становится обязательным и центральным во всех храмах России. Все ориентировано на то, чтобы прославить Богородицу и выделить Ее значимость в системе иерархальных ценностей.

На примере двух икон («Похвала Богородицы, с Акафистом в 24 клеймах» конца XVIII в., «Акафист Богородицы Казанской» из собрания Государственного музея палехского искусства, середины XVIII в.) нами был проведен анализ отражения акафистной темы в местночтимых иконах Богородицы.

В силу заката средневековой эпохи, когда религиозное искусство доминировало, иконография Акафиста, как и все остальное иконописание, претерпевает изменения в сторону снижения как количества, так и качества подобных художественных произведений. В ходе исследования удалось выявить только две иконы второй половины XVIII в., посвященных Акафисту Богородицы. Исследователь отмечает, что, не смотря на то, что в основных чертах иконография этих икон соответствует принятой канонической схеме, начиная с первого кондака «Взбранной воеводе победительная...» и заканчивая икосом 12 «Поюще Твое Рождество, хвалим Тя вси...», она достаточно упрощена. Сильное влияние на них также оказало богатейшее наследие европейской гравюры, ставшей доступной благодаря развитию торговли через Архангельск, Петербург и Польшу.

Таким образом, рассмотрев и проанализировав все возможные иконографические памятники данного периода (XV–XVIII вв.) можно говорить о том, что не только в XV в. был повышен-

ный интерес к «понятному жанру» – Акафистам, но он еще оставался и в XVIII в. Яркие, красочные образы Акафиста близки и понятны людям не только средневековья, но и нашим современникам. Принесенные новые веяния и сюжеты в образах, которые сотворил Дионисий, не только распространились в русской иконописи, но и дали свои новые сюжеты и изображения.

Проанализировав представленные в работе иконы, можно сказать, что в них ярко воплотилась мариологическая тема, которая нашла здесь свое логическое завершение, воплотив все возможные символические значения, связанные с образом Богородицы на Руси.

Ссылки и примечания:

1. Работа выполнена при финансовой поддержке государства в лице Министерства образования и науки России.
2. Громова Е.Б. История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери». М., 2004.

References (transliterated) and notes:

1. The paper was performed with financial support from the Ministry of Education and Science of the Russian Federation.
2. Gromova E.B. Istoriya russkoy ikonografii Akafista. Ikona «Pokhvala Bogomateri». M., 2004.