

## ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ МОТИВ *Paternitas* В СТАРООБРЯДЧЕСКОМ МЕДНОМ ЛИТЬЕ XVIII - XIX вв.

*В.Г. Пуцко*

### 1. Изображение Саваофа на старообрядческих крестах и его исторический источник

**П**ри описании меднолитых крестов, бытовавших в старообрядческой среде, обычно лишь отмечают их иконографическую схему, фиксируя её различные детали (1). Известно, что в поморском литье на верхнем конце аналойного и киотного крестов помещено изображение Спаса Нерукотворного, а ниже, по краям верхней горизонтальной перекладины, расположены фигуры ангелов с платами в руках (2). Изображения 2 скорбящих ангелов, обычно погрудные, были включены в византийскую иконографию Распятия уже в доиконоборческий период, о чём свидетельствуют иконы в монастыре св.Екатерины на Синае. В византийско-киевском литье начала XIII в. зафиксировано помещение на верхнем конце креста Этимасии (3), которая представлена также в каменной резьбе Святославова креста Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230-1234гг.) и креста дьяка Стефана Бородатого (1458г.) в Ростове Великом(4). Такое же изображение и на накладном серебряном черневом кресте, украшающем оклад Евангелия Симеона Гордого (1344 г.). В то же самое время в древнерусской пластике продолжали изображать либо одну Этимасию (меднолитой крест Евфимия Суздальского, XIV в.), либо, большей частью, только скорбящих ангелов, и лишь к концу XV в. относится первый известный случай помещения в резьбе каменного креста из Романова-Борисоглебска над Распятием изображения Спаса Нерукотворного (5). Не исключено, что тому отчасти способствовало украшение оглавия наперсных крестов именно этим образом, который оставалось только перенести на плоскость самого креста.

Гораздо большим разнообразием отличалась западная иконографическая традиция. Над головой распятого Христа изображали не только скорбящих ангелов, но также Десницу Божию, одного из евангелистов или их символов

(остальные располагались на иных концах креста) и, наконец, Вознесение (6). Последний мотив отчасти проникает в произведения византийских мастеров, обслуживавших крестовосцев (7). Но преобладающим всё-таки остается обычай размещать над головой Христа полуфигуру архангела или же на концах символы евангелистов (8). Между тем, в резьбе большого алтарного креста (триумфального), украшающего церковь в Вехзельбурге, встречается на верхнем конце поясное изображение Бога Отца, взирающего на распятого Сына, а в левой руке держащего голубя, олицетворяющего Святой Дух (9). Этот пример из истории немецкой пластики XIII в. вряд ли стоило бы здесь напоминать, если бы указанный иконографический мотив, оставшийся неизвестным в Византии и средневековой Руси, вдруг не появился в русской металлопластике конца XVII в. и вскоре не проник в круг образов, отличающих меднолитые кресты старообрядцев-поповцев.

Вряд ли следует, однако, приписывать последним осознанное заимствование изображения Саваофа со Святым Духом в виде голубя, помещенного на верхнем конце восьмиконечного креста, непосредственно из западного иконографического источника. Это было совершенно невозможно. Достаточно обратить внимание на иконографическую схему русских чеканных напестольных крестов XVII в., хорошо датируемых благодаря вкладным или памятным надписям. Как правило, вверху помещены изображения лишь скорбящих ангелов (иногда над ними ещё представлен шестикрылый Серафим), а изображение Саваофа получает распространение только с конца XVII в. (10). Самый ранний известный нам пример включения образа Саваофа связан с крестом, выполненным в мастерских Московского Кремля в 1677 г. по заказу царя Фёдора Алексеевича как вклад в Верхоспасский собор (11). Вряд ли проникновение указанного мотива в русское сакральное искусство могло случиться значительно раньше. Трудно также предположить, что его усвоение старообрядцами могло иметь место прежде, чем он прочно вошёл в православную иконографию XVIII в., проникнув даже в деревянную народную скульптуру (12). Предполагать обратный ход событий практически невозможно.

## 2. *Paternitas* и западная иконография Троицы

Здесь явно предпочтительнее употребление латинского обозначения композиции, известной в русской иконографической традиции как Отечество, поскольку речь пойдёт об её трансформации в одну из схем Троицы. Сегодня мы предполагаем убедительными доказательствами в



*Крест аналойный. XIX в.*

пользу утверждения, согласно которому изображение Ветхого Денми с Христом было известно в Византии, откуда заимствовано древнерусскими художниками (13). Знаем и о том, что подобная композиция появляется в русской, прежде всего новгородской, иконописи лишь на рубеже XIV-XV вв. и прослеживается в искусстве Москвы вплоть до середины XVI в. (14). Однако лишь в том варианте, который предполагает изображение тронного Ветхого Денми с сидящим у него на коленях Христом Эммануилом, который держит обеими руками круглый, заполненный сферами диск с голубем - символом Святого Духа.

На Западе же, начиная с середины XII в., получает развитие в сущности совершенно новая версия этой иконографической темы, разработку которой принято связывать с именем знаменитого аббата Сен-Дени Сугерия, по заказу ко-

торого был выполнен витраж с образом Саваофа, придерживающего опирающееся на колесницу Аминадаба Распятие (15). Имеется в виду та новая колесница из дома Аминадаба (Авинадава), на которой повезли ковчег Божий при его перенесении Давыдом (Первая книга Паралипоменон. XIII,7). Отсюда берет начало западное изображение Троицы с сидящим на престоле Богом Отцом, поддерживающим перед собой обеими руками большой крест с распятым Христом; между ликами обоих помещён голубь с распростёртыми крыльями (16). Эта композиция, в свою очередь, имеет ряд весьма существенных разновидностей, входивших в рассмотрение которых здесь было бы излишне (17). Достаточно отметить, что, судя по миниатюре Псалтири св.Блавыена (выполнена около 1235 г.), её иконография за сравнительно небольшой истекший период успела вобрать в себя достаточно новых черт (18). Её своеобразная трансформация продолжалась и позднее, о чём, в частности, свидетельствует миниатюра рукописи, связанной с именем чешской аббатисы Кунгуты (около 1307 г.) (19).

Нас в данном случае упомянутая композиция может интересовать постольку, поскольку в XVI в. становится известным её русский вариант - «Исус Христов образ на кресте в лоне Отчи»,



*Крест киотный. Середина XVIII в.*

по определению московского митрополита Макария (1542-1563). Его схема несколько раньше сделалась предметом обсуждения как икона под названием «Ты еси иерей во веки по чину Мелхиседекову», с представленным вместо распятия Христова пригвождённым ко кресту серафимом. Возникли толки и недоумения, утихшие затем на некоторое время, чтобы потом найти своего весьма эрудированного выразителя в лице дьяка И.М.Висковатого.

### 3. Изображения Саваофа в русской иконографической традиции

Этот образ был предметом специального разыскания исследователей, и поэтому на вопрос об его распространении в древнерусской иконописи можно ответить с полной определенностью. Изображение Ветхого Днями присутствует уже в фресках церкви Спаса на Нередице в окрестностях Новгорода, датируемых 1199 г., на новгородской иконе Устюжского Благовещения, на уже получившей истолкование иконе Отечества, датируемой рубежом XIV-XV вв. Композиция Отечества также представлена и на обрамлении иконы Богоматери Умиление, датируемой второй половиной XV в., на шитой пелене Софии Палеолог (1499 г.), на шитой пелене Московской великой княгини Соломонии Сабуровой (1525 г.), в росписи купола и в нише горнего места в апсиде алтаря

Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве, датируемой первой половиной XVI в. В этом сравнительно небольшом перечне обращает на себя внимание то обстоятельство, что, начиная с рубежа XIV-XV вв., изображение Саваофа, или Ветхого Днями, встречается исключительно в составе композиции Отечества. Здесь

же надо упомянуть и об одном исключительном в плане иконографии памятнике: о выполненном около 1550 г. в технике резьбы по дереву небольшом диптихе с изображениями Распятия и Отечества, сохранившемся в Сольвычегодске (20). Особенностью его схемы, не находящей объяснения ни на византийском, ни на западном материале, служит то, что Спас Эммануил держит в руках диск с изображением Агнца Божия (!). Как известно, это атрибут Иоанна Предотечи, широко представленный в западной пластике, символизирующий проповеданного им пришедшего в мир Христа.

Со второй половины XVI в. в русской церковной живописи становится известным и получает распространение изображение Отечества согласно новой иконографической схеме - Новозаветной Троицы, с тронными Саваофом и Христом и парящим между ними Святым Духом в виде голубя (21).

Между тем, на состоявшемся в Москве в 1551 г. Соборе, вошедшем в историю под именем Стоглавого, был поднят вопрос об изобразимости Божества, в результате чего, как известно, последовало запрещение изображать Бога Отца (22). Это было подтверждено и Большим Московским Собором 1666-1667 гг. (23). Однако изображения продолжали появляться, и образ Саваофа в составе композиции Отечества занял одно из центральных мест в общей иконографической системе иконостаса, а именно в праотеческом ряду. Более того: помещение

изображения Саваофа с исходящим от него Святым Духом в виде голубя на верхнем конце креста, над изображением Распятия, потенциально вело к реконструкции западной иконографической схемы Троицы, об особенностях которой уже было сказано. Как всё это могло произойти в православной Москве в пору, когда ещё не ус-



*Крест киотный. Вторая половина XVIII в.*



*Троица. Миниатюра Ясалтири  
св.Бласьена. Около 1235 г.*

пели быть осознаны истинные последствия церковного раскола, тем более в придворной среде? Ответ на этот естественно возникающий вопрос, думается, могут дать страницы русской же истории, прочитанные внимательнее, чем прежде.

#### **4. Итало-критская иконопись и западные иконографические схемы в России**

В Далмации, в церкви Успения Богородицы в Дрнише, сохранилась приписываемая мастеру Ангелосу икона Троицы, размером 52 x 36 см, интересная прежде всего тем, как именно критский иконописец воспроизвёл западную иконографическую схему Троицы, с помещённым наверху креста голубем (24). Саваоф, сидящий на широком, с высокой спинкой троне, держит за концы поперечной переключины стоящий перед ним крест с распятым Христом. В живописи этого произведения теснейшим образом сочетаются элементы византийской и ренессансной художественных традиций. В таком виде они значительно легче могли проникать в искусство стран византийского культурного ареала, одной из которых была Московская Русь.

Благодаря тому, что давно детально прослежено возникновение и развитие критской живописи в хронологических пределах 1453-1527 гг. (25), можно в общих чертах представить, какие именно критские иконы могли в XVI в. вво-

зить в Москву прибывавшие сюда греческие иерархи и ехавшие за материальной помощью монахи святогорских и иных балканских монастырей. Наконец, известное представление о том дают и ныне хранящиеся здесь произведения из позднее образовавшихся коллекций (26). Сейчас легко можно понять и объяснить источник проникновения в творчество псковских мастеров, выполнявших иконы для кремлёвского Благовещенского собора, западных иконографических мотивов, вызвавших энергичный протест со стороны дьяка И.М.Висковатого (27). Примечательным является и то, что митрополит Макарий в ряде случаев так упорно ссылался на примеры греческих иконописцев, имея в виду, конечно, прежде всего критских, продукция которых тогда широко расходилась по всему христианскому миру. Смена прежней приверженности критских мастеров формам палеологовского искусства на ориентиры в итальянской культуре приводит к тем ощутимым результатам, которые не заметил либо не пожелал замечать московский митрополит, хотя именно на это весьма остро отреагировал придворный чиновник. Упомянутый Макарием сюжет «Исус Христов образ на кресте в лоне Отчи», на четырехчастной иконе, является ничем иным, как западной иконографией Троицы, в своей основе идентичной представленной на иконе в Дрнише в Далмации.

После Смутного времени иконографичес-



*Троица.  
Икона церкви Успения Богородицы  
в Дрнише. Вторая половина XV в.*

кие схемы проникали с Запада благодаря гравюре. Так в итоге была вполне подготовлена почва, на которой осуществилось проникновение в иконографию Распятия изображения Саваофа с исходящим от него Святым Духом в формах, установившихся в итальянском искусстве со времён Бернардино Фунгаи (1460-1516) (28). Прямых и непосредственных заимствований не было, но шло переосмысление виденного. И понятно, что в старообрядческое литьё проникает изображение Саваофа, не держащего перед собой крест с Распятием, а лишь благословляющего широко распростёртыми руками, либо с традиционными жестами благословения перед грудью и державой в левой руке. Но в целом сочетание этого образа с Распятием и неременным размещением голубя между ними не явилось лишь видоизменением иконографии Троицы в типе Paternitas. Если вспомнить о том, как Саваоф представлен на триумфальном кресте XIII в. в Везельбурге, то старообрядческие меднолитые кресты можно вполне поставить рядом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Каталог собрания древностей графа А.С. Уварова. М., 1908. Отд. VIII-IX; Покровский Н.В. Церковно-археологический музей С.-Петербургской духовной академии. 1879-1909. СПб., 1909; Jeckel S. Russische Metall-Ikonen - in Formsand gegessener Glaube. 2. Aufl. Braunschweig, 1981.
2. Фролова Г.И. Медное литьё // Культура староверов Выга. Петрозаводск, 1994. С. 21-22, 99-101.
3. Пуцко В. Константинополь и киевская пластика на рубеже XII-XIII вв. // Byzantinoslavica. 1996. Т. LVII. С. 385-386. Таб. VIII:5.
4. Вагнер Г.К. От символа к реальности: Развитие пластического образа в русском искусстве XIV-XV веков. М., 1980. Илл. 67, 106, 108.
5. Там же. Илл. 102.
6. Примеры см.: Sandberg-Vavala E. La Croce dipinta italiana. Verona, 1929; Campini D. Giunta Pisano Capitini e le Croci dipinte romaniche. Milano, 1966; Lasko P. Ars Sacra. 800-1200. Baltimore, 1972; Suevia Sacra. Fruhe Kunst in Schwaben. Augsburg, 1973.
7. Weitzmann K. Three Painted Crosses at Sinai // Kunsthistorische Forschungen Otto Pacht zu seinem 70. Geburtstag. Wien, 1972. P. 23-31.
8. См.: Gamulin G. Slikana raspela u Hrvatskoj. Zagreb, 1983.
9. Haussher R. Triumphkreuzgruppen der Stauferzeit // Die Zeit der Staufer: Geschichte-Kunst-Kultur. Stuttgart, 1979. Bd. V. S. 158-161. Abb. 73-75.
10. См., напр.: Морозова Т.В., Пуцко В.Г. Серебряные кресты-мошевики из калужских монастырей // Сборник Калужского художественного музея. Калуга, 1993. Вып. 1. С. 81-93. Илл. 53-60.
11. Золото Кремля: Русское ювелирное искусство XII-XX веков: Каталог выставки. Мюнхен, 1989. № 48.
12. Искусство Прикамья: Пермская деревянная скульптура / Сост. О.М. Власова. Пермь, 1985. Табл. 11, 14, 53-55, 73-74, 101.
13. Gerstinger H. Uber Herkunft und Entwicklung der antropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitats-Darstellungen des sogenannten Synthronoi und Paternitas (Otechestvo) Typus // Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag. Graz, 1956. S. 79-85; Onasch K. Ketzergeschichtliche Zusammenhänge bei der Entstehung des antropomorphen Dreinigkeitsbildes der byzantinisch-slavischen Orthodoxie // Byzantinoslavica. 1970. Т. XXXI. S. 229-243. Abb. I-VI.
14. Ретковская Л.С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV-XVI веков // Древнерусское искусство XV - начала XVI веков. М., 1963. С. 235-257; Лазарев В.Н. Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 101-112.
15. Male E. L'art religieux du XII-e siecle en France. Paris, 1922. P. 183. Fig. 140.
16. См.: Мацулевич Л. Хронология рельефов Дмитровского собора во Владимире Залесском // Ежегодник Российского Института истории искусств. СПб.-М., 1922. Т.1. Вып. II. С. 258-260.
17. Подробнее см.: Hackel A. Die Trinitat in der Kunst, eine ikonographische Untersuchung. Berlin, 1931; Braunfels W. Die Heilige Dreifaltigkeit. Dusseldorf, 1954.
18. Kroos R. Notizen zum «St.-Blasien-Psalter» // Die Zeit der Staufer. Bd. V. S. 362, 364, 371, 381. Abb. 234.
19. Urbankova E., Stejskal K. Pasionál Premyslovny Kunhuty. Praha, 1975. S. 93.
20. Пуцко В.Г. Сольвычегодские резные диптихи: Московский художественный импорт на Русском Севере // Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера. Архангельск, 1995. С. 143-144. Илл. на с. 151.
21. Ретковская Л.С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV - XVI веков. С. 256-261.
22. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 245-246.
23. Там же. С. 315-352 (Большой Московский собор и образ Бога-Отца).
24. Demori-Stanicic Z. Neki problemi kretskovenecijanskog slikarstva u Dalmaciji // Prilozi povejesti umjetnosti u Dalmaciji. Split, 1990. Knj. 29. S. 92-99. S. 87, 89, 91.
25. Chatzidakis M. Les debuts de l'ecole cretoise et la question de l'ecole dite italo-greque // In memoria di Sofia Antoniadis. Venezia, 1974. P. 169-211.
26. См.: Поствизантийская живопись: Каталог выставки. Афины, 1995.
27. Подробнее см.: Пуцко В.Г. Четырехчастная икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI в. (В печати).
28. См.: Oertel R. Fruhe italienische Malerei in Altenburg. Berlin, 1961. S. 104-105. Abb. 23. №130 (132).