



В.В. Щёголев

«Некий простолудин по имени Феофан «изыде на рукоделие» в частый лес на место, называемое Рышково, где он «узре свет велий, аки столп огнен, стоящ от земли до небеси». Освободившись от страха, Феофан «узре Пречудную Икону на древе рябиновом, с двема затворцы» и дважды пытался взять образ, но последний «не дадеса ему». Не смог взять образ и Игнатий Васильев – священник Троицкой близ Сядрина церкви (ныне село Троица напротив села Тарутино через реку Нару – В.Щ.), пришедший по приглашению Феофана.

О чудесном явлении узнали в окрестных селениях. Из Троицкой церкви к месту обретения иконы прибыл крестный ход. Во время молебного пения, когда коленопреклоненный народ радостно и со слезами возвысил хвалу Богу, святая икона принята была на священнические руки и перенесена в Троицкую церковь. Здесь двое больных – Герасим, который «бе во гноищи и от лютаго того недуга пребываше четыре лета», и Елевферий, у которого «десная рука бе суха», получили исцеление.

На третий день после перенесения иконы в храм Троицкий приход был повержен в глубокую печаль: явленный и чудотворный образ Богоматери, обретенный Феофаном, снова удалился на прежнее свое место. Снова в Рышково стеклось много народа во главе с отцом Игнатием. При совершении молебна молящиеся услышали страшный громовой голос: «Зде подобает быти Образу Успения Пресвятыя Богородицы!» Это было в 1505 году.

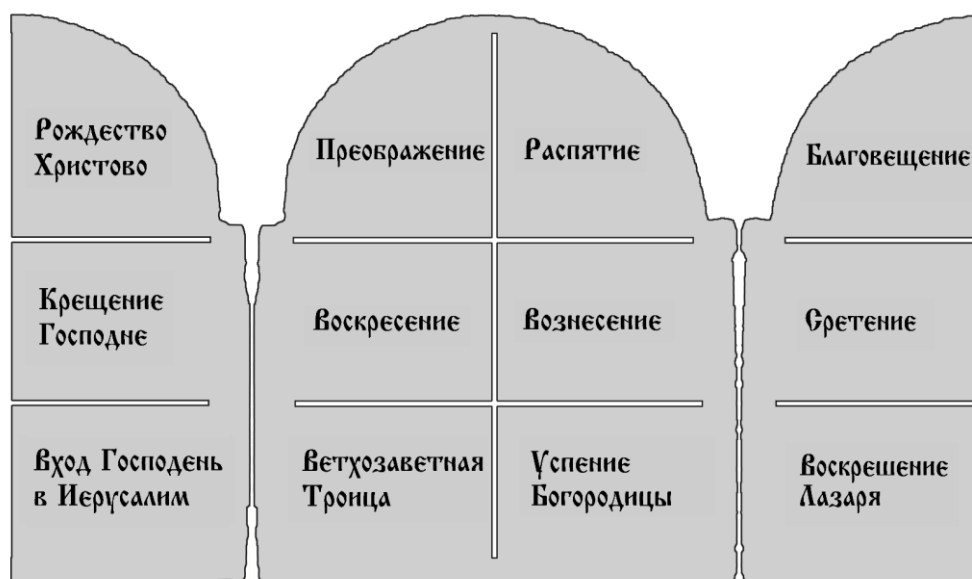
Об этих событиях немедленно сообщили боровскому воеводе боярину Афанасию Нефедьеву, который, прибыв на место явления иконы и убедившись в достоверности произошедшего, повелел на прославленном месте воздвигнуть часовню. В свою очередь, воевода послал весть о дивном явлении великому московскому князю Василию III, который по совету святого Серапиона, архиепископа новгородского и псковского, пожелал «перенести Чудотворную Икону в царствующий град Москву».

С этой целью в Рышково посланы были игумен Богоявленского монастыря в Москве Геннадий, боярин князь Андрей Никитич Гагарин и многие другие. «Повеле же им благочестивый царь, да со всякою подобающей честью и благоговением принесут Чудотворную оную икону. Даде же им вся потребная и милостыню довольну братии и тако пути касатися. И по Божию смотрению места того достигоша и почину, якоже достояше, взявше чудную икону, и тако от веси в весь шествие творяху.

Когда же посланные приблизились к царствующему граду, благоверный князь Василий Иванович вышел на встречу сей иконы со многолюдным крестным ходом и со священным собором. Радуюсь принесению явленного образа в Москву, князь во время молитвы воскликнул: «Владыко Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, что Ти за сие принесу, яко во области Державы моя показал сиевое сокровище!»

Торжественно встреченная святая икона была поставлена в Успенском соборе. Здесь от образа совершилось много чудес: «Всякая немощь от страждущих бѣжаше, токмо бы аще целовали чудный образ, приходяще с вѣрою. «На утрие же паки собравшиися во Святую Церковь к Чудотворному

образу, молитвы воссылающе со слезами, и по совершении Св. Литургии Чудная та Икона бысть невидима. Страх же объял всех бывших ту, о чудеси тои дивяхуся. Не по мнозем же времени уведаша, яко икона явися на прежнем своем месте, зовомом Рышково, в построенной часовне. Сего ради Благоверный Царь и великий Князь веле на том месте, идеже Чудотворная та Икона обретесе, поставити церковь во имя Успения Пресв. Богородицы; и монастырь девичь возградити, и повеле Свящ. Собору дати сельце (по преданию два дома). Игуменнии же и двенадесяти сестрам урок давати (годовое содержание), и оттоле уставиша праздновати явление Ея месяца июлиа 1-го дня» (Сказание..., 1867).



.Схема расположения праздников на складне. Реконструкция

Внешне икона представляла собой трехстворчатый складень, от которого сохранился только средник, зафиксированный Императорским Московским Археологическим Институтом. Из «Сказания о явлении Чудотворного Образа» известно, что это была медная икона «с двема затворцы». Ширина средника – 1,5-2,0 вершка (около 67-89 мм).

На лицевой стороне средника Рышковской чудотворной иконы помещены шесть из двенадцати праздников. Левая сторона: Преображение, Воскресение, Ветхозаветная Троица. Правая сторона: Распятие, Вознесение, Успение Богородицы.

На обратной стороне в технике резьбы изображены Ангел Господень, ниже которого помещены пять ростовых фигур святых. Идентифицировать фигуры с конкретными святыми затруднительно, несмотря на подсказки в виде начальных букв имён: «О», «Ф», «Р», «М» и «Р».



Аналог Рышковской иконе из интернета. Рязань. Областной художественный музей. 2 пол. XV в.



Серебряный складень. Ок. 1510 г. Муром. Историко-художественный музей.

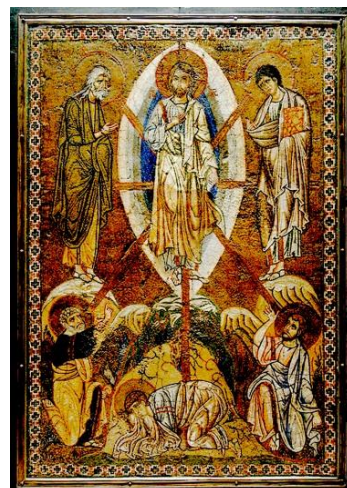
ПРЕОБРАЖЕНИЕ



Рышковская икона.



Аналог.



1 пол. XII век



1 пол. XII век.



1227 -1238 гг.



XIV век.

1 пол. XII век. Византия. Франция. Париж. Лувр. Мозаическая икона.

1 пол. XII век. Византия. Ватопедский монастырь. СПб, Эрмитаж. Икона.

1227 -1238 гг. Златые врата Рождественского собора в Суздале.

XIV век. Византия. Миниатюра.

Из Ерминии:

Изображается гора с тремя высями. На средней выск Христос стоит в белых ризах и благословляет. Из Него исходит свет с лучами. По правую сторону Его Моисей, держащий скрижали, а по левую — Илия, стоят на высях, оба в молитвенном расположении души и зрят на Христа. Ниже Его Петр, Иаков и Иоанн припали к горе, но смотрят вверх в изумлении. По этой же горе Христос восходит с тремя апостолами и указывает им на вершину ее. По этой же горе, с другой стороны апостолы сходят со страхом и озираются назад. Позади их идет Христос и благословляет их. (Ерминии или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701-1755. По изданию Киевопечерской Лавры. 1868 г. М., 1992).

Описание Рышковской иконы.

Христос, окружённый мандорлой, в лучах, расходящихся от фигуры Христа за её пределы, стоит на горе. По сторонам Спасителя, за пределами мандорлы, стоят Илия и Моисей. Под горой апостол Петр, смотрит на Христа. Апостол Иоанн лежит лицом вниз, как, вероятно, и Апостол Иаков.

В Евангелии о Преображении сообщают: Мф. 17, 1-13; Мк. 9, 1-9; Лк. 9, 28-36. «И преобразился перед ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми как свет. И вот, явились им Моисей и Илия, с ним беседующие» (Мф. 17, 2,3).

Евангельский рассказ о преображении определил основные черты изображения. Спустя 6-8 дней после беседы с учениками о несении креста Спаситель взял Петра, Иакова и Иоанна, возвел их на высокую гору и преобразился перед ними. Лицо Его воссияло, как солнце, одежды Его сделались белыми, как свет. И вот явились Моисей и Илия и начали беседовать с Христом. При сем Петр сказал: «Господи! хорошо нам здесь быть; если хочешь, сделаем здесь три кущи: одну тебе, другую Моисею, третью Илию». Когда он еще говорил, явилось светлое облако и осенило их; и слышан был голос из облака: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Мое благоволение; Его слушайте». И, услышав, ученики пали на лица свои и очень испугались. Но Иисус коснулся их и сказал: «Встаньте и не бойтесь...» И когда сходили они с горы, Иисус запретил им кому-либо рассказывать об этом, доколе сын человеческий не воскреснет из мертвых... (Мф. XVII, 1-9; Мк. IX, 2-13; Лк. IX, 28-36).

Иконография Преображения оформляется в VI столетии. Примером является мозаика церкви Святой Екатерины на Синае. Все фигуры, изображение которых в дальнейшем закрепится в каноническом представлении сюжета: **Спаситель, по сторонам которого стоят Моисей и Илия, и три павших ниц апостола внизу.**

В дальнейшем сюжет почти не подвергался изменению. Спаситель обычно изображался в белых одеждах (согласно Евангелию) и в ореоле круглой или овальной формы. Чаще всего Моисей изображался молодым, а Илия – старцем, но встречаются редкие варианты, изображающие Моисея мужчиной средних лет. В руках Моисей обычно держит книгу или, в более поздних вариантах, скрижали Завета.

В **византийской** иконографии преобладают **статичные** композиции: в них чудо Преображения передано как надмирное явление, в котором время застыло, и господствует вечность. Это вневременность события предполагает молитвенное предстояние, глубокое размышление, безмолвное созерцание (Созыкина Н.Н., Языкова И.К. Преображение Господне. 2014).

Русские мастера, старались подражать формам греческих изображений: из области русской миниатюры укажем на псалтырь Общества любителей древней письменности (Христос в **лучистом** ореоле; Моисей и Илия в молитвенном положении — оба средних лет; все трое на отдельных высоких скалах горы; внизу апостолы, но лучей, падающих на них, нет) и др.

Однако нередко можно встретить, особенно среди позднейших икон XVII в., подробные переводы с любопытными вариантами: на храмовой иконе в соборе Спасопреображенского монастыря в Ярославле (XIV-XV вв., новгородского письма) Спаситель представлен в трех видах: восходящим на Фавор, преобразившимся и сходящим с горы.

Сообразно этому рассказу Христос изображается на горе, иногда она имеет вид небольшого возвышения, иногда — конуса с двумя отрогами. Одежды Спасителя — белые, серебряные и даже золотые. Слава Христа выражается также посредством ореола, который во всех памятниках имеет **овальную** или **круглую** форму. Цвет ореола — небесно-голубой или светло-синий или белый; впервые в памятнике XIII в. мы встретили разноцветный ореол. Звездных ореолов в памятниках византийских, кроме равеннской мозаики, нет; но в памятниках **позднерусских** он встречается довольно часто и состоит из двух сфер, вписанных одна в другую, из которых одна, а иногда и обе усыпаны звездами (иконы коллекции С.-Петербургской духовной Академии из Синода): это изображение славы в виде неба, составляющего престол Божий.

Отражение славы преобразившегося Спасителя на собеседниках Его и апостолах изображается в виде **лучей, исходящих от первоисточника света**, согласно словам церковной песни: «из плоти твоя лучи Божества исхождаху пророком и апостолом» (ин. ирмос 4-й песни кан. 6 Авг.). Только на одной греческой иконе мы встретили выражение славы и величия Преобразившегося в виде двух ангелов с державами (Покровский. 2001. Евангелие в памятниках иконографии).

Тема света в иконе Преображения — главная. Свет, символизирующий Божественную природу, которая, сосредотачивается в образе Христа, в Его фигуре и лице, в Его белых ризах, в **мандорле**, окружающей Господа, символизирующей сияние славы, в лучах, расходящихся за пределы мандорлы и указывающих на присутствие Божественных энергий. Мандорла — миндалевидная сфера вокруг изображения Христа, (на Руси) примерно с середины XIV века сменяется кругом в соответствии со сменой богословских воззрений того времени (Древнерусская живопись XI-XIII веков).

Цвет ее может варьироваться от белого и золотого до синего и красного. На некоторых иконах внутри мандорлы также могут быть изображены звезды, что указывает на космический характер Преображения. На круг или овал накладывается сияние, имеющее форму звезды, количество лучей которой также варьируется от трех до двенадцати; наиболее часто встречаются трех-, пяти-, шести- и восьмиконечные звезды. Иногда их рисуют в виде трех лучей, достигающих каждого из учеников, припавших к земле.

На некоторых иконах мандорла имеет вид двух переплетающихся ромбов — красного и синего. Подобная композиция имеет отчетливый намек на присутствие Бога Отца и Святого Духа, ибо в Преображении было и явление Пресвятой Троицы. Вспомним, что подобная же геометрическая фигура присутствует в иконографии «Спас в силах», и это проясняет связь Преображения и второго славного Пришествия Христова.

Круг Божественной славы, в центре которого стоит Христос, иногда может включать в себя и фигуры пророков, что подчеркивает их особый статус в духовном мире. Но чаще Илия и Моисей изображаются как бы на границах этой славы, входя лишь в первый круг расходящегося волнами света. В середине XIV в. под влиянием новых философско-религиозных установок сфера, передающая сияние славы Христа— мистический фаворский свет, приобретает форму круга.

Собеседники Христа на древне-византийских памятниках являются в двух определенных типах: **Илия** — старец, тип, сохранившийся и в новой иконографии. Иногда Илия выделяется характерной милотью из козьих шкур. Обычно Илия изображается держащим в левой руке свиток, но может быть и без свитка. Из Писания мы знаем, что Илии было дано пророчествовать от имени Бога (это символизирует свиток),

Моисей — молодой не только в древних памятниках, но даже и в XIV-XV вв. Атрибутом Моисея, по крайней мере с **XI—XII вв.**, служит книга в его руках; Позднее — скрижали, каменные доски, на которых Господь вручил Моисею Закон для избранного народа.

На греческих иконах эпохи нового возрождения греческого искусства, также на русских иконах и в миниатюрах XVII в. появляются указания на изведение ангелами Моисея из гроба и Илии с неба. Это наглядное выражение древней по своему началу мысли о том, что Моисей и Илия призваны были на Фавор в качестве представителей от двух миров — умерших и живых: они явились, по словам Иоанна Златоуста, для того, чтобы показать, что Христос имеет власть над жизнью и смертью. И при этом оба пророка символизируют полноту откровения до рождения Спасителя — «Закон и Пророки», и в тоже время — все чаяния Ветхого Завета, которые исполнились во Христе Иисусе. **На горе Преображения ученикам Христа открылось, что Иисус и есть ожидаемый пророками Мессия и Спаситель мира.**

Свидетели чуда преображения **апостолы** в памятниках византийских и русских никогда не изображаются ни спящими, ни пораженными до бесчувствия, как иногда в памятниках западных; в них всегда, несмотря на впечатление сильного страха и ослепления от необычайного света, заметны следы жизни и движения. Например, **Петр** может быть расположен внизу, а также слева и справа. **Иаков** и **Иоанн** также могут меняться местами. Причем, Петр обычно выделен из троих учеников тем, что он смотрит на Спасителя, не закрывая лицо свое от сияния Божественного света. Жест его поднятой руки, иногда с вытянутым указательным пальцем, символизирует его обращение ко Христу со словами: «Хорошо нам здесь быть...» (Мф. 17: 4).

Иаков и **Иоанн** обычно представлены отвернувшимися от Христа, закрывшими руками, ища от нестерпимого света, не смея взглянуть на Божественное явление. Иногда их пишут не просто павшими «на лица свои», но перевернутыми, лежащими на спине вверх ногами. Такими, например, апостолов мы видим на новгородской иконе XV в.

Глас Бога Отца, равно как и вообще присутствие Бога, выражается в виде руки, выступающей из неба, имеющего вид сегмента круга. Эта форма является уже на первом полусимволическом изображении события и остается неизменной до нового времени: в памятниках XVII—XVIII вв. она нередко заменяется изображением Бога Отца в виде старца в облаках.

Начиная с **XI—XII вв.** становится известным преобразование в нескольких моментах, чаще в трех, изредка даже в четырех: восхождение Христа с апостолами на гору, преобразование и схождение с горы; иногда Христос возбуждает апостолов после преобразования (лаврент. Ев.; нередицкая икона). Все эти моменты основаны на последовательном течении евангельского рассказа о преобразении (Покровский. 2001).

РАСПЯТИЕ



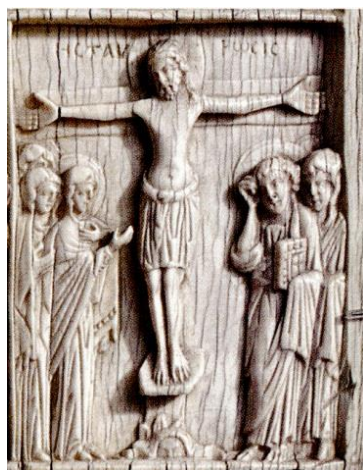
Рышковская икона.



Аналог



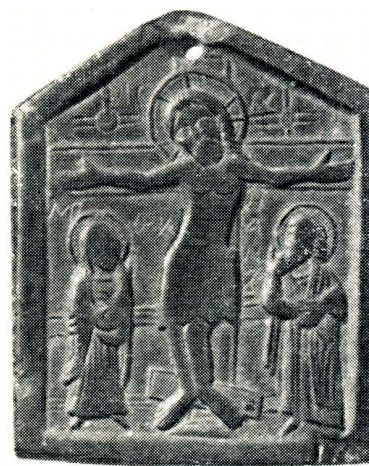
1 пол. XI века



X-XI вв



Конец XI века.



XIII век

1 пол. XI века. Амулет – змеевик с Распятием. Великий Новгород.

X-XI вв. Диптих с двенадцатью праздниками. Эрмитаж. Христос Триумфатор

Конец XI века. Византия, Мозаика. Христос Царь Славы

XIII век. ГРМ. Собрание В.А. Прохорова (Николаева. 1983).

Из Ерминии:

На холме водружен крест с распятым Христом. По обе стороны Его распяты два разбойника. Один одесную, с проседью в круглой бороде, говорит Христу: *помяни мя, Господи, егда приидеши во царствии Твоем* а другой ошуюю, молодой, без бороды, отвортив лицо от Иисуса, говорит: *еще Сын еси Божий, спаси Себе и наю*. На верхнем конце креста Христова прибито титло с письменами: *І. Н. Ц. І.* Пониже креста, справа, воин, сидящий на коне, копьем пронзает правый бок Господа, и из него истекают кровь и вода. Позади сего воина стоит Богоматерь, изнемогшая от великой скорби. Ее поддерживают мирносицы. Подле Нее стоит Иоанн Богослов, скорбя. Он приложил руку к ланите своей. Тут же сотник Лонгин смотрит на Христа и, подняв руку, благословляет Бога. На левой стороне у креста другой воин, сидящий на коне, держит губку, вонзенную на трость, и подносит ее к устам Христовым. У холма другие воины, книжники и фарисеи и множество народа, одни разговаривают между собою и указывают на Христа, другие смотрят на Него, зевая, иные, простерши руки говорят: *иная спасе, Себе ли не может спасти*; а три воина, сидя, мечут жребий об одежде Христовой; один из них в середине, с

закрытымі рукамі влігае рукі свае ў рукі таварышчай сваіх. Пад крестам, у холме відна малая пещера, і ў ёй голова Адама на двух костях, орошаная крывію Госпада, ізліваеся з язв прачыстых ног Яго.

Описание Рышковского Распятия

На восьмиконечном кресте распятый Христос. На табличке надпись «IC XC» (Иисус Христос). Фигура Распятого прямостоящая, локти слегка провисают, голова немного склонена на правую сторону. Богоматерь простирает руки к Христу. Апостол Иоанн правую руку поднёс к лицу в скорбном жесте.

Распяtie подробно описано в Евангелиях: Мф. 27, 31-56; Мк. 15, 20-41; Лк. 23, 26-49; Ин. 19, 16-37. *«Иисус, увидев мать и ученика, тут стоящего, которого любил, говорит Матери Своей: Жено! се сын Твой. Потом говорит ученику: се Матерь твоя!»* (Ин. 19, 16-37).

Распяtie Христово — это один из краеугольных камней новозаветной истории. Первые изображения относятся к I-III вв., но широкое распространение Распяtie получает в **VI в.**

Признаки глубокой дреаности изображения Распятия: в увеличенных размерах главной фигуры по сравнению с второстепенными и в спокойном положении Спасителя без всяких оттенков страдания, крест пятиконечный с титлом. Как в Византии, так и на Руси не считали нужным натуралистически изображать страдания Христа во время Крестной смерти. Даже в этот момент фигура Богочеловека сохраняет величие и внешняя сторона события почти всегда уступает место молитвенному созерцанию и выявлению духовного смысла происходящего. Этот тип Распятия называют *Christus Triumphans* (Христос Триумфатор).

В более поздних изображениях восприятие события изменяется: если в описанных ранее памятниках никак не подчеркивались мучения Спасителя (тело Яго изображается прямо, глаза открыты), то теперь для художника становится важным подчеркнуть мучения и страдания Сына Божия. Локти Распятого слегка провисают, само тело имеет изгиб (очень характерная деталь, которая получила большое распространение по сравнению с прямым положением тела Иисуса Христа в ранних памятниках), глаза Спасителя закрыты, голова склонена вправо, что соответствует словам из Евангелия от Иоанна: «И, преклонив голову, предал дух» (Ин. 19:30). Подчеркнута также скорбность жестов Богородицы рукой, поднесенной к лицу. Однако надо отметить, что в восточно-христианской традиции мучения Христа никогда не будут изображаться со всей натуралистичностью, характерной для западноевропейского искусства, где акцент делается на физических страданиях Господа.

По бокам от креста на иконе обязательно пишется Дева Мария и апостол Иоанн, который после казни, по велению Божьему, заботился о ней до самой смерти, как о родной матери. В поздней иконографии на образах встречаются и другие действующие лица — Мария Магдалина, первосвященники и солдаты. Часто изображается сотник Лонгин — римский воин, который пронзил бок распятого Иисуса.

Подтип распятия *Christus Triumphans* - изображение **Христос Царь Славы**. Этот иконографический подтип тесно связан с Христом торжествующим и вырастает из него. Своим названием данная иконография обязана строкам 23 Псалма «Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет Царь славы! Кто сей Царь славы? — Господь сил, Он — царь славы». Основное отличие - изображение Христа в багрянице, которой предается значение архиерейских облачений, таким образом, распятый Христос являет собой фигуру Вечного Первосвященника, приносящего Себя в жертву за грехи. Багряница Спасителя украшена золотыми вертикальными полосами (клавами), которые в священническом (епископском) облачении имеют особое значение. Они называются “струями” или “источниками” и являются атрибутами проповедника. Такие образы встречаются как в миниатюрах VI века (сирийские Евангелия Раввулы и Россано), так и в монументальной живописи (алтарные росписи церкви Санта Мария Антиква).

Распяtie «Христос Царь Славы» как бы изображает Господа Великой субботы в окровавленной царской багрянице, готового попать ад и освободить его узников.

В восточной части Империи, одновременно с развитием на Западе иконографии *Christus Triumphans*, получает дальнейшее развитие богословская идея кинозиса Бога. Эта идея получает новый импульс к богословскому развитию в связи с появлением на Востоке в IV-VII веках большого количества ересей, учивших так или иначе о неполном соединении в Христе Божественной и человеческой природ. В противовес этим учениям созывались Вселенские Соборы, а в изобразительном искусстве потребовалась наглядная иконография истинного Богочеловечества Иисуса Христа. Так в Византии формируется серия из двух иконографических типов, которые принято определять общим названием **“Vir dolorum - Муж скорбей”**.

Один из них изображает Христа во гробе, как умершего и страдавшего человека, другой, что важно для нас - распятие. Распятые этого греческого иконографического типа получили повсеместное распространение на Православном Востоке. Христос изображается уже умершим на кресте — голова Его поникла к правому плечу, глаза закрыты. Иногда черты лица отражают некоторое страдание, но, как правило, довольно сдержанное. Момент умирания на кресте, отображенный в иконографии этого типа, как бы подтверждает для верующих истину о Христе — Человеке, умершим за нас самой настоящей, мученической и реальной смертью. В то же время тело Христа изображается не испытывающим страданий, продолжая тем самым иконографию *Christus Triumphans*. Пригвожденные руки раскинуты в благословляющем жесте, тело не провисает под собственной тяжестью. Христос непринужденно стоит на подножии креста, слегка изогнувшись в вольной позе, словно вовлекаясь в беседу с Богородицей и Иоанном Богословом, изображавшимися по сторонам распятия. Поза Христа подчеркивала его Божественность, не подверженность Сакрального Начала страданию и смерти. Таким образом, эта иконография пыталась органично соединить и воплотить представления о нераздельной и неслиянной Богочеловеческой природе Иисуса Христа.

Однако до XIII века господствующим иконографическим типом остается *“Christus Triumphans”*.

Анализ аналогов:

На змеевике изображён строгий (однофигурный) тип – Распятие с Богородицей и Иоанном по сторонам креста. Это древнейшая схема т.н. сирийского типа – краткий извод: однофигурное Распятие с предстоящими по сторонам креста Богородицей и Иоанном Богословом с Евангелием в левой руке. Правую он прижимает к щеке. Автор относит артефакт к Ближневосточному кругу византийской культуры, завезённый в Великий Новгород, как паломническая реликвия. Судя по иконографии, время его изготовления вторая половина XII века. (Олейников О.М. Новая находка амулета-змеевика с Распятием в Великом Новгороде //АП. Вып.10. 2014).

На камне (из собрания Прохорова) низким и плоским рельефом изображено Распятие с предстоящими Богородицей и Иоанном Богословом. Верхняя малая поперечная перекладина креста отсутствует, подножие скошено. Голова Христа слегка склонена на правое плечо, глаза изображены открытыми, руки почти не имеют изгиба в локтях, тело слабо прогнуто. Крестчатый нимб обведен двойной резной линией. Сверху над крестом изображены круги с крестообразными лучами (Луна и Солнце) и монограмма. (Николаева. 1983. ГРМ. Собрание В.А. Прохорова. №105. Т.20,3. Распятие; Евангелист Лука. XIII в.)

См. выше

СОШЕСТВИЕ ВО АД



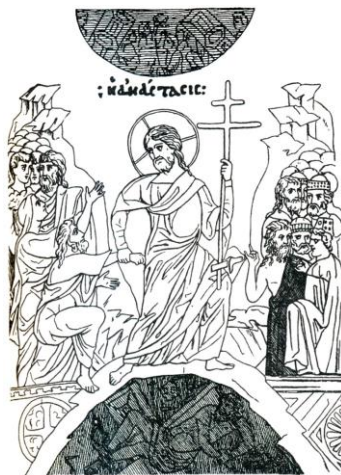
Рышковская икона.



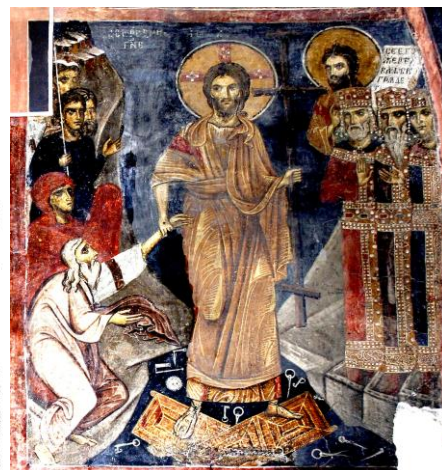
Аналог



Ок. 1156 г.



XII век.



Ок. 1156 г. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове (ДРИ. 1968).

XII век. Миниатюра Ватиканского Евангелия Urbīn №2 (Покровский. 2001).

XIII век. Северная стена Боянской церкви. Фреска.

Из Ермении:

Под скалами видна мрачная пещера. Тут ангелы в светлых ризах связывают цепями веельзевула — князя тьмы, и гонят бесов копьями; а люди, нагие, связанные цепями, смотрят вверх. На дне ада видны разломанные замки и поверженные ворота его, Христос, стоя на них, держит правую рукою Адама, а левую Еву; одесную Его стоят Предтеча, Давид другие праведные цари, в венцах и коронах, а ошуюю пророки, Иона, Исая, Иеремия, праведный Авель и многие другие, все в венцах. Вокруг Христа сияет великий свет и стоят ангелы.

Описание Рышковского «Сошествия во ад»

Христос изображен прямолично, крупным планом в центре, стоящим на поверженных вратах ада. Слева — выходящий из гробницы Адам, за ним — Ева, протягивающая к нему руки. Правой рукой Христос держит руку Адама, а левой большой крест. Справа группа из двух ветхозаветных царей-пророков и Иоанн Предтеча.

В византийской живописи иконография «Сошествия во ад» складывалась с VII века на основании текстов «Второго соборного послания» апостола Петра (Пет. 2,3, 9-3), Псалтири и, главным образом, апокрифических сочинений: «Евангелия Никодима» и «Слова Евсевия». На Руси известна с XI века (Кр. Иконописный словарь)

На рышковской иконе (слева) изображается принятый в византийских и древнерусских иконах сюжет: Христос — **с крестом** в руке — представлен выводящим из ада Адама, Еву и других героев библейской истории; под ногами Спасителя — черная бездна преисподней. Сойдя во ад, Христос открыл путь ко спасению для всех людей, а не только для ветхозаветных праведников. Сошествие Христа во ад, после Своей смерти на кресте, воспринимается как событие космического значения, имеющее отношение ко всем без исключения людям. Крест — символ победы над смертью. Ад низложен крестом

Композиция «Сошествие во ад», известная в византийской иконографии как «Воскресение», до XIV, XV столетий изображалась в византийском и западном искусстве под видом «Жен мироносиц у гроба» или «Сошествия во ад».

В VII—XI веках эта весьма еще лаконичная сцена встречается уже в миниатюрах Псалтири¹¹.

В X—XII столетиях складывается законченная композиция «Сошествия во ад», в которой доминирует крупная фигура Христа с большим крестом, символизирующим победу над адом и смертью, **направляющегося к Адаму** (X—XI века).

К ранним композициям «Сошествия во ад» XI—XII веков в русском искусстве следует отнести три фресковые изображения: в Софийском соборе в Киеве (начало XI века); в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря в Пскове, середина XII века (ок. 1156 года), и, фреска в церкви Спаса Нередицы в Новгороде 1199 года, с надписью «Воскресение», данное как «Сошествие во ад». Все эти композиции принадлежат к одному иконографическому изводу, хотя каждая из них имеет свое индивидуальное своеобразие.

Вторым иконографическим типом (XI—XII века) является та же композиция, в которой, однако, Христос не направляется к Адаму, а энергично **шагает от него** и как бы тащит Адама за собой, держа его за руку.

В XIII веке в византийском искусстве энергичное движение фигуры Христа, направляющегося к Адаму, подчеркивается **развевающимся за его спиной концом одежды**. В последнем варианте композиция усложняется за счет разрастания фланкирующих групп с ветхозаветными праведниками.

Указанные иконографические изводы, иллюстрирующие один и тот же текст Псалтири, или следуют один за другим или сосуществуют в композициях XI—XII века,

Ранняя редакция «Сошествия во ад» иллюстрирует текст Псалтири: «Изводя окованная мужеством» (LXVII, 7). Здесь олицетворение ада дается в виде сатаны, падающего вниз головой (Афоно-Пандократская псалтирь, л. 83; Псалтирь Национальной библиотеки, № 20, л. 19 об.; Н. Покровский-Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 399; Хлудовская псалтирь, ГИМ, № 129-Д, л. 63).

Эта краткая редакция композиции соответствует тексту Псалтири: «Сокруши врата медная и верей железные словом» (Псалтирь LXVII, стр. 2; LXXXI, ст. 8; CVI, ст. 14, 16) (Н. Покровский. Указ. соч., стр. 399).

Композиция лаконична, сцена представлена на фоне двух небольших обобщенных гор. Фигура Христа, данная крупно, доминирует над всем. Иконография ада еще не разработана (1080—1200 годы). Та же композиция на миниатюре ватиканского Евангелия XII века (Н.В. Покровский. Евангелие..., стр. 41, № 189).

В конце XIV — в начале XV века появляется аналогичная композиция с **симметричным расположением Адама и Евы по сторонам**. Этот тип композиции, сложившейся в византийском искусстве этого периода, широко распространяется в дальнейшем в русской и сербской иконографии в XIV—XV веках.

Можно предположить, что в византийском искусстве XII века существовали и другие изводы так называемого промежуточного типа. В качестве примера приведем византийскую икону «Сошествие во ад» из собрания Гос. Эрмитажа. Христос изображен **прямолично**, крупным планом в центре, стоящим на поверженных вратах ада. Руки его, со следами ран, опущены вниз. Слева — **выходящий** из гробницы Адам, за ним — Ева, протягивающая к нему руки. Справа группа из двух ветхозаветных царей-пророков и Иоанн Предтеча. На фоне даны горки с лещадками. В данной композиции Христос не держит за руку Адама.

ВОЗНЕСЕНИЕ



Рышковская икона.



Аналог



VIII—IX вв



X-IX вв.



XII в.



Сер. XIV в

VIII—IX вв. Монастырь Св. Екатерины. Синай..

X-IX вв. Диптих с двенадцатью праздниками Эрмитаж.

XII в. Слово Иакова Коккиновафского Национальная библиотека Франции в Париже. Фрагмент.

Сер. XIV в. Монастырь Св. Екатерины. Синай. Створка гексаптиха с праздниками.

Из Ерминии:

На горе, покрытой масличными деревьями, стоят апостолы и с удивлением смотрят вверх, подняв свои руки. Среди них Богородица смотрит также вверх. По обе стороны Ее два ангела в белых одеждах, указывают апостолам возносящегося на небо Христа, держа хартии, на которых написано, — у первого ангела: *мужие галилейстии, что стоите зряще на небо? а у второго: сей Иисус, вознесыйся от вас на небо, такожде приидет, имже образом видесте Его идуща на небо.* Над ними Христос, сидящий на облаках и, доносимый ангелами трубящими и ликующими, возносится на небо.

Описание рышковского «Вознесения»

На переднем плане справа и слева от Богородицы стоят две группы апостолов. Жестами рук обращаются друг к другу. Над ними восходящий на небо Христос в сопровождении двух Ангелов.

В основе иконографии Вознесения, наряду с евангельскими свидетельствами и рассказом из книги Деяний святых апостолов, лежат ветхозаветные тексты: пророчества Захарии, Исаяи, псалмы царя Давида. Иконография Вознесения складывалась в раннехристианское время. Изображение Вознесения занимало купол ротонды Гроба Господня в Иерусалиме, украшенной мозаиками при

императоре Константине в IV веке. Древнейшие сохранившиеся изображения Вознесения представлены несколькими предметами храмового убранства. Это резная **пластина из слоновой кости**, датируемая 400 г. (Баварский Национальный музей в Мюнхене) и композиция на **резных деревянных дверях** базилики Санта Сабина в Риме (V в.).

Иконография Вознесения, получившая распространение в искусстве всего христианского мира и сохранявшаяся в основных чертах на протяжении столетий, сформировалась к VI в. Следует отметить, что в памятниках VI—VII вв., например, на ампуле для освященного масла из собора Иоанна Предтечи в Монце, на миниатюре Евангелия Равулы (в библиотеке Лауренциана во Флоренции), на костяном рельефе VII в. (Музей Виктории и Альберта в Лондоне), можно обнаружить вполне сформировавшуюся композиционную схему и устойчивый набор основных элементов, которые остаются неизменными на протяжении последующих столетий. Среди них нужно отметить, прежде всего, **мандорлу** с возносящимся Господом Христом, поддерживаемую парящими ангелами, а также **фигуру молящейся Богородицы** в окружении апостолов. Именно Мать Божия, олицетворяющая Новозаветную Церковь, основанную Спасителем, становится центральным образом иконографии Вознесения, хотя в новозаветных описаниях события его свидетелями названы лишь апостолы. О Втором пришествии, которое совершится так же торжественно и величественно, как и триумфальное восхождение Иисуса Христа на небеса, апостолам, в соответствии с новозаветным повествованием, возвещают два ангела, «два мужа в белых одеждах», изображения которых также включаются в иконографическую схему Вознесения с раннехристианского времени.

Уже в самых ранних изображениях Вознесения среди апостолов **обязательно присутствует Павел**: например, на миниатюре Евангелия Равулы он представлен с книгой в руках, несмотря на то, что в действительности на тот момент он был необращенным Савлом, гонителем христиан. Этим подчеркивается его роль, как первоверховного апостола, одного из основателей христианской Церкви. **Петр**, проповедовавший преимущественно в Израиле, символизировал «Церковь обрезанных», то есть христиан из иудеев, а Павел — «Церковь язычников».

Вознесение с первых веков христианства воспринималась как преддверие Пятидесятницы, когда на апостолов сошел Святой Дух. Это событие нередко называют днем рождения апостольской Церкви, как сообщества верующих во Христа, в котором благодать Божия передается через действие даров Святого Духа. Напомним, что до конца IV в. Вознесение и Сошествие Святого Духа праздновались в один день, поэтому образ Вознесения воспринимался, как образ Церкви: главное место на иконе занимают ее глава Иисус Христос, возносящийся на небо, очищенное от грехов человеческое естество, Его ученики апостолы — первые христиане, через которых действие даров Святого Духа распространится по всей Вселенной, и Богородица — Мать Спасителя, а значит, Мать Церкви.

Древнейшие изображения Вознесения, несмотря на сходный состав и структуру, отличаются многочисленными деталями и нюансами, придающими сюжету дополнительные смысловые оттенки. Это заметно уже на примере древнейших, дошедших до нас икон Вознесения, хранящихся в монастыре Святой Екатерины на Синае. Два памятника, созданные, соответственно, в VIII—IX и в IX—X вв. демонстрируют два основных принципа восприятия евангельского события его участниками — **открытое эмоциональное переживание и сдержанное внутреннее напряжение**.

На краснофонной иконе VIII—IX вв., отражающих **восточную, сирийскую ветвь** иконографии, подчеркнута статичность плотной композиции, в которой нет видимой границы между небом и землей. Ангелы, поддерживающие мандорлу, практически стоят на плечах апостолов. Главный акцент сделан не на Вознесении Спасителя, а на демонстрации Его триумфа. Всю гамму переживаний апостолами расставания с Учителем — от благоговейного изумления до готовности немедленно идти и проповедовать слово Божие — передает только разнообразие их жестов при одинаковых позах и невозмутимых лицах. Богородица на синайской иконе изображена на фоне ветвей горящего, но несгораемого куста. Образ Неопалимой Купины напоминал о беседе пророка Моисея с Богом накануне получения скрижалей с заповедями. Элементы иконографии Неопалимой Купины на иконе Вознесения напоминали молящимся о ветхозаветном обетовании спасения, о многовековом ожидании Мессии и одновременно показывали исполнение обетования, которое открывало для человека совершенно иной путь Богообщения. **См. изображение выше..**

Напротив, вторая икона выполнена в позднеэллинистической манере: мы видим на ней сочетание античного канона красоты и точных психологических характеристик персонажей. Для этого образа был выбран динамический принцип построения композиции. В нем ощущается пространство между возносящимся Господом и апостолами, чей эмоциональный мир со сложной гаммой переживаний передан через разнообразные ракурсы фигур и выражения лиц. Стремительность движения мандорлы подчеркивает разномасштабность фигур — более крупные изображения Богородицы и апостолов контрастируют с уменьшающимися в вышине фигурами Иисуса Христа и ангелов. Единственное, что объединяет эти два варианта иконографии — фронтальная постановка фигуры Божией Матери.

В византийской иконописи прижился именно второй вариант, в свою очередь, породивший еще несколько художественных схем. Отчасти это было обусловлено различными размерами композиций, встречающихся преимущественно в составе темплов, длинных горизонтальных брусьев алтарной преграды с иконами, или на створках полиптихов - **складней** из нескольких створок, с изображением праздников. Среди таких композиций есть совсем небольшие, отличающиеся весьма **«лаконичной» иконографией**, где отсутствуют ангелы, а апостолы изображены толпой; у некоторых из них даже не видны лица, написан только верх головы. Вся смысловая и образная нагрузка в подобных случаях ложится на представленных на переднем плане апостолов Петра и Павла как на тетраптихе с двенадцатыми праздниками конца XII в. из собрания монастыря Святой Екатерины на Синае.

Следует отметить, что и в лаконичном, и в развернутом вариантах Богородица может изображаться так же, как и апостолы, — взирющей вверх и протягивающей руки к Сыну. Это создает иное восприятие композиции, лишая ее статичной основы внизу и ставя смысловой акцент на изображении возносящегося Спасителя. Такая иконография встречается, как во фресках (церковь святого Иоанна Богослова в греческом городе Верия, ок. 1230 г.), так в иконописи и миниатюрах (годовой минологий вт. пол. XI в. из монастыря святой Екатерины на Синае, эпистилий начала XV в. из церкви в городе Верия, две миниатюры Четвероевангелия болгарского царя Ивана Александра 1356 г. и др.).

На створке триптиха IX—X вв. из монастыря св. Екатерины на Синае под Вознесением представлено Сошествие Святого Духа на апостолов, Пятидесятница. Сочетание двух сюжетов, тесно связанных и хронологически, и по смыслу, свидетельствует также об уже не раз упоминавшейся традиции первых веков христианства праздновать Вознесение и Пятидесятницу вместе на пятидесятый день после Пасхи. Такое изображение присутствует и на миниатюре рукописи Слов Иакова Коккиновафского XII в. (хранится в Национальной библиотеке Франции в Париже). Чуть поодаль от апостолов изображены пророк Исайя и царь Давид, в чьих пророчествах не раз образно предвозвещалось пришествие в мир Христа Спасителя и Его Вознесение. **См. изображение выше..**

В русских иконах мы чаще видим созерцание, погружение в себя и тихое собеседование. Перед нами словно безмолвный диалог апостолов с Богородицей (Петр и Иоанн протягивают к Ней ладони слегка поднятых рук), ангелов с апостолами и апостолов между собой. Примеры такой интерпретации, значительно более редкие, чем традиционный динамичный вариант иконографии, есть и в византийском искусстве. Они появляются **не позднее второй половины XIII в.**, например, на миниатюре Четвероевангелия из Иверского монастыря на Афоне.

Обращаясь к этой миниатюре, следует отметить еще одно важное новшество, которое впоследствии станет отличительной особенностью и русских памятников: апостол Петр изображен здесь справа от Богородицы (слева от зрителя); тем самым подчеркивается его главенствующая роль в созидании Церкви, как краеугольного камня. Именем Петр нарек апостола, которого раньше звали Симон, Сам Господь: *«Я говорю тебе: ты — Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного»* (Мф. 16: 18). Выделение фигуры апостола Петра подчеркивает экклезиологический аспект иконографии Вознесения. Эта особенность встречается и в некоторых византийских памятниках XIV века, например, в мозаичном диптихе с изображением праздников начала столетия (хранится в Музее Барджелло во Флоренции), где Богородица указывает на первоверховных апостолов широко разведенными в стороны руками.

ТРОИЦА



Рышковская икона.



Аналог



Нач. XIII века. 2 вар.



1227 -1238 гг. 4 вар.



XIII в. 2 вар. (3).

Нач. XIII в. Фреска в капелле Богоматери собора монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. 2(1) вар.

1227 -1238 гг. Западные Златые врата Рождественского собора в Суздале. 4 вар.

XIII в. Троица. ГРМ. Собрание М.П. Боткина (Николаева) 2 вар. (3).

Из Ерминии:

Странноприимство Авраама. В куце три ангела сидят за столом, на котором поставлены голова тельца в чаше, хлебы и другие блюда с яствами, сосуд с вином и кружка. С правой стороны ангелов Авраам несет накрытое блюдо, а с левой Сара подает на блюде печенье из пшеничной муки (Быт., гл 18).

Описание Рышковский Троицы

Средний ангел сидит прямолично выше остальных. Крылья широко раскрыты. Правая рука в благословляющем жесте. В левой руке свиток? Левый ангел (от зрителя) благословляет правой рукой. Правый ангел благословляет правой рукой, приподнятой выше, а левая опущена вниз. Торец трапезы оформлен орнаментом. Фигуры массивные.

Композиция близка к архаичному варианту XIII в.

Троица – имя Божие, выражающее христианское учение о природе Бога, Единого в трёх лицах, или ипостасях. В Библии это явление трёх Мужей, изображаемых Ангелами, Аврааму (Быт. 18, 1-15). Изображения имеют три иконографических решения: «Ветхозаветная Троица или Гостеприимство Авраамово», «Отечество» и «Новозаветная Троица». Нас интересует первое. Иконография «Ветхозаветной Троицы» сложилась очень рано. Древнейшее упоминание об этой композиции восходит к 314 году. После принятия вселенской церковью догмата о троичности божества и его утверждения в 381 году вселенским собором изображения «Троицы» стали возникать повсеместно. Но иконография «Троицы» не получила единого шаблона.

Существовали три точки зрения на Троицу. Ее рассматривали либо как Бога-отца, Сына и Св. Духа, либо как Бога с двумя ангелами, либо как трех ангелов, посланных Богом к Аврааму.

Почти все ранние изображения «Троицы» скомпонованы по принципу изокефалии, который свидетельствует, что преобладающим было мнение о равенстве трех лиц Троицы. Эта изокефальная композиция «Троицы», была классифицирована В. Алпатовым как западная.

В отличие от Запада, на Востоке получил распространение другой иконографический извод «Ветхозаветной Троицы», где боковые ангелы сидят по сторонам трапезы и несколько ниже среднего ангела. Подобную икону, которая была помещена у мамврийского дуба, описывает Евсевий Кесарийский. При этом он обращает особое внимание на местоположение и величину среднего ангела, который, по его словам, превосходит честью двух других ангелов. «Это и есть явившийся нам Господь, сам Спаситель наш»,— говорит он.

Однако в рамках этой второй иконописной схемы церкви тоже не удалось добиться желаемого единообразия. Судя по атрибутам, которые мы видим в руках у ангелов и на их нимбах, в подобных «Троицах» подразумевались либо три единосущные ипостаси, либо Бог и сопровождающие его два ангела, причем те и другие изображения встречаются очень часто.

Поскольку Ветхий Завет и действующие в нем лица понимались ортодоксальной церковью как прообразы Нового Завета, постольку Бог в иконах «Ветхозаветной Троицы» изображался преимущественно в его новозаветном аспекте — как Иисус Христос. Особое значение среднего ангела, олицетворяющего Христа, в таких иконах отражено по-разному: либо крестчатым нимбом, либо увеличением масштаба этой фигуры по отношению к прочим, либо широко раскинутыми крыльями, как бы осеняющими трапезу и спутников божества, либо тем, что средний ангел держит в руке учительный свиток, напоминающий о проповеднической деятельности Иисуса. На эрмитажной иконе ангелы распределяются так: средний ангел, вероятно, Бог-отец, левый — Иисус Христос (у него хитон с клавом), правый — Св. Дух.

На афинской иконе ни один из ангелов не имеет особых признаков, только средний написан, кажется, больше боковых. Это, по аналогии с русскими иконами XIII—XIV вв, дает основание видеть в нем Иисуса Христа, а по аналогии с греческими — Саваофа. Боковые ангелы в данном случае, несомненно, олицетворяют Бога-отца и Св. Духа или Иисуса Христа и Св. Духа, ибо, за исключением разницы в размерах, они во всем одинаковы с ангелами, сидящими в центре.

Привычка видеть в среднем ангеле Христа, сообщать ему какой-либо из атрибутов, особенно владела иконописцем ватопедской иконы. По традиции, он отметил нимб среднего ангела крестом. Но боковые ангелы уже трактуются мастером как равные среднему ангелу. Они такой же величины и принимают одинаковое с Христом участие в трапезе; у них и у среднего ангела наблюдается еще целый ряд общих признаков (например, все они изображены с тороками). Таким образом, все три иконы сводятся к одной общей идее: представить молящемуся образ нераздельной «Троицы» (Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева Г.И. Вздорнов (Древнерусское искусство. 1970).

В византийском искусстве последней трети XIV в. сложился другой вариант иконографии Троицы. Для него типичны: прямоугольная форма трапезы, необычное расположение ткани на трапезе (с заворотом на дальней стороне), отсутствие крестчатых нимбов и свитков у ангелов, характерное положение правой руки среднего ангела (колени приподняты, и нога словно поджата), отсутствие сцены заклания тельца; расположение фигур Авраама и Сарры (если они изображены) симметрично по сторонам среднего ангела. Наиболее ранние из сохранившихся произведений этого типа — фреска церкви Богородицы Перивлепты в Мистре, а также книжные миниатюры (болгарская Псалтирь 1360-х годов в ГИМе).

Не менее важное значение имеют жесты: именованное благословение среднего ангела, а также двуперстное благословение двух других ангелов, чьи руки, в отличие от руки среднего ангела, простерты над столом и как бы благословляют трапезу (и евхаристическую жертву). Расположение фигуры слуги, закалывающего тельца, на вертикальной оси композиции, под благословляющей рукой ангела, также связано с объединяющей все фигуры темой евхаристической жертвы и спасения

В восточной традиции изображения «Гостеприимство Авраама» есть три основных варианта, различающиеся по позициям ангелов. 1) первый ангел (слева) поворачивается в свою

правую сторону, иногда простирает в ту же сторону руку; второй ангел сидит прямолично; **2)** первый ангел обращён к трапезе, симметрично третьему, второй изображён прямолично и, таким образом, положение всех трёх к трапезе примерно одинаково; **3)** первый ангел обращён к трапезе, симметрично третьему, а второй изображён в развороте, склоня голову в свою правую сторону. Эти различия связаны с разной интерпретацией отношения ангелов к праотцам, в первую очередь к Аврааму.

В первом варианте праотцы расположены слева от первого ангела. Во втором варианте ангелы не выражают никакого отношения к праотцам, поэтому их положение м. б. различным. Чаще они помещены в нижней части композиции или слева и справа от ангелов, или по сторонам среднего. В последнем случае голова среднего ангела склонена в сторону Авраама. **4)** вариант – без праотцев. В основном, это изображения на произведениях **мелкой пластики** и миниатюры.

К **первому** варианту относятся фрески Софии Киевской, XI в.; Бертубани, XIII в.

Изображения **второго** варианта более многочисленны и делятся на четыре подгруппы: 1) фреска в церкви Софии в Охриде XV в.; 2) миниатюра из рукописи Британского музея, №15268, XIII в.; 3) миниатюра из Псалтири Гамильтон, XIII в.; 4) пластина южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале 1230-1233 гг.

Для **третьего** варианта характерны: икона «Троицы» из ГЭ, кон. XIV – нач. XV вв.; Троице-Сергиево монастыря, нач. XV в.

Для **четвёртого** варианта показательна пластина западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале 1227-38 гг. Существуют и промежуточные варианты, обусловленные композиционными возможностями.

Наиболее древние изображения относятся к первому варианту, восходящему к описанному Евсевием Мамврийскому изображению. Определяется по признаку обращения первого ангела к Аврааму. Этот тип близок к западной традиции. Второй вариант выражает восточную традицию с её созерцательным духом. Памятники третьего варианта целиком относятся к палеологовскому периоду (1261-1453 гг.), с их более интимным характером. Четвёртый вариант до XV в. не самостоятелен. Среди названных вариантов изображения «Троицы» можно выделить два варианта: с прямоличным средним ангелом (суздальские врата) и со склонённым средним ангелом (остальные). Первый из них более архаичен. Произведения второго вида принадлежат палеологовской эпохе (А.А. Салтыков. 1984. Иконография «Троицы» Андрея Рублева. //Древнерусское искусство XIV- XV вв.

Анализ аналогов:

Интересна каменная иконка «Троица ветхозаветная». ГРМ. Из собрания М. П. Боткина. На одной стороне иконы низким и плоским рельефом изображена архаическая композиция ветхозаветной Троицы. В центре — фигура среднего ангела, изображенного в фас, с благословляющей перед грудью правой рукой и свитком — в левой руке. Нимб крестчатый. Справа и слева — стоящие фигуры ангелов со свитками в левой руке. Правой рукой они указывают на три чаши, стоящие на столе. В верхних углах, в палатах, изображены погрудно фигуры Авраама и Сарры. Авраам в руке держит чашу. Над головой центрального ангела возвышаются три тройные ветки дуба мамврийского. Под столом лежит живой (не закланный) телец.

Иконка **XIII в.** отличается архаическим толкованием Троицы. Хотя центральная фигура изображена выше других и имеет все атрибуты Христа (крестчатый нимб, свиток в руке, благословляющая рука), но и два других ангела также имеют крестчатые нимбы и свитки в руках, т. е. они тракуются как равнозначные фигуры Троицы. Телец изображен живым, что, возможно, отражает текст апокрифа о том, как Христос исцелил закланного тельца после того как корова, мать тельца, стала жалобно мычать (Николаева. 1983. с.67. №84, т.18,1). См. выше.

УСПЕНИЕ



Успение Рышковское.



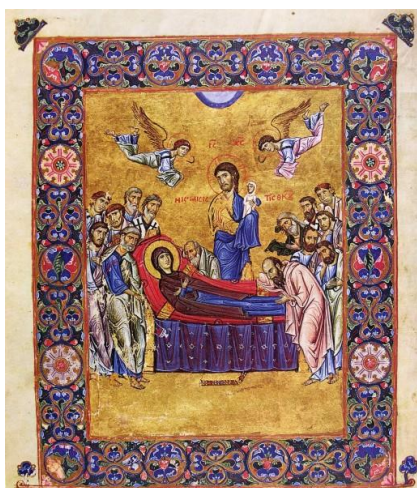
Успение аналог.



X век.



Конец X века.



XI век.



Кон. XIV века.

X век. Константинополь. Резьба по кости

Конец X в. Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Плакетка из слоновой кости.

XI век. Миниатюра из Евангелия императора Никифора II Фоки.

Кон. XIV века? Двенадцать праздников. ГРМ. Т. 37. №212 (Николаева. 1983).

Из Ермении:

В доме между горницами Всесвятая лежит на одре мертвая. Руки Ее сложены крестообразно. У обоих концов одра стоят подсвечники с возженными свечами. У ног Пресвятой апостол Петр кадит кадильницу. У главы Ее стоит святой Павел, а Иоанн Богослов лобызает Ее. Вокруг видны прочие апостолы, святые иерархи — Дионисий Ареопагит, Иерофей и Тимофей, держащие евангелия, и жены плачущие. Близ Нее стоит Христос, держа в руках святую душу Ее, облеченную в белую одежду. Вокруг Его сияет великий свет и стоят многие ангелы. Вверху иконы видны двенадцать апостолов, несомые облаками. У правой стороны горницы Иоанн Дамаскин держит хартию со словами: *достойно, яко одушевленное небо, Всесвятая, прияша Тя божественная небесная селения*; а в левой, святой Косма песнотворец держит хартию со словами: *жену Тя смертную, преестественно же и Матерь Божию видевше, Пречистая*. Пред одром стоит еврей на коленях. Отсеченные кисти рук его прильнули к одру. Пред ним стоит ангел с, обнаженным мечом.

Описание Рышковского Успения

Богоматерь изображается в центре на ложе, по сторонам от Нее – плачущие апостолы, за ложем стоит Спаситель с душой Богоматери, изображаемой в виде спеленатого младенца. Апостол Иоанн, припадающий к ложу. Ап. Петр с кадилом в руке у главы Богоматери. Ап. Павел склонился к ногам Богоматери. Фигуры массивные. Кисти рук увеличины.

Иконография праздника. Обстоятельства Успения Божией Матери известны в Православной Церкви от времен апостольских. В I веке об Ее Успении писал священномученик Дионисий

Ареопагит. Во II веке сказание о телесном переселении Пресвятой Девы Марии на небо сохранилось в сочинениях Мелитона, епископа Сардийского. В IV веке на предание об Успении Матери Божией указывает святитель Епифаний Кипрский.

В Евангелии ничего не сказано о земной жизни Богоматери после Вознесения Спасителя. Сведения о Ее последних днях сохранило церковное предание, в частности такие пространные апокрифические сказания, как «Слово Иоанна Богослова на Успение Богородицы», «Слово Иоанна, архиепископа Солунского», а также древнейшее праздничное слово на Успение Иерусалимского патриарха Модеста (†632), слова преподобного Андрея Критского, Константинопольского патриарха Германа и три слова преподобного Иоанна Дамаскина. Все эти источники датируются VIII веком.

События Успения Пресвятой Богородицы также детально представлены в иконографии, полноценное формирование которой относится к постиконоборческой эпохе. Концом **X века** датируются две пластины из слоновой кости – для оклада Евангелия императора Оттона III из Баварской библиотеки в Мюнхене и плакетка из музея Метрополитен в Нью-Йорке. Общая композиция сцены Успения в обоих памятниках станет традиционной для искусства Византии и Древней Руси. **Богоматерь изображается в центре на ложе, по сторонам от Нее – плачущие апостолы, за ложем стоит Спаситель с душой Богоматери, изображаемой в виде спеленатого младенца.**

Успение Богоматери, как и Воскресение Христово, символизировало попрание смерти и воскрешение к жизни будущего века. Образы Успения имеют сложное литургическое толкование. Так, ложе с телом Богоматери наглядно уподобляется престолу в храме, а расположение апостолов двумя группами, возглавляемыми Петром и Павлом, по сторонам от него – их присутствию на евхаристии и причащению под двумя видами. Христос позади ложа являл собою образ архиерея за трапезой. Изображение в некоторых памятниках апостола Петра с кадилом в руке указывало, возможно, на каждение святых даров в литургии, а образ апостола Иоанна, припадающего к ложу Девы Марии, – на священника, целующего престол.

Часто в сцене Успения изображались два или четыре епископа, вместе с апостолами предстоящие Богоматери. Эти образы святых Дионисия Ареопагита, Иерофея, Тимофея Ефесского и Иакова, брата Господня, присутствовавших при Успении Богоматери, они символизировали причащение архиереями священников в таинстве евхаристии. Ангелы, слетающие в сценах Успения ко Христу с покровенными руками, как для принятия святых даров, словно прислуживают на литургии в качестве диаконов. Согласно традиции, Успение изображали, как событие, происходящее в доме Иоанна Богослова в Иерусалиме – в Сионской горнице, где ранее произошло сошествие Святого Духа на апостолов.

Примерно с **XI века** известен **расширенный вариант** иконографии Успения – так называемый **«облачный тип»** с изображением таинственного прибытия апостолов, несомых ангелами на облаках. Например, фреска из церкви Святой Софии в Охриде (Македония); икона **начала XIII века**, происходящая из новгородского Десятинного монастыря и проч. Чаще всего у ложа Богородицы изображаются одна или несколько горящих свечей, символизирующих молитву ко Господу. Нередко у одра помещен кувшин-стамна, вставленный в чашу: это один из символов Богоматери, встречающийся в византийской и древнерусской гимнографии.

В XV веке на Руси широко распространяются иконы Успения с изображением чуда отсечения рук ангелом у нечестивого иудея Авфонии на переднем плане, перед одром. Возможно, это связана с борьбой против еретических движений. Впервые же этот сюжет зафиксирован во фреске церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории (рубеж XII–XIII вв.).

В XVII в. появляются монументальные храмовые иконы Успения, с клеймами, в которых иллюстрируется «Сказание об Успении». Так, на иконе 1658 года из Успенского собора Московского Кремля в клеймах изображено моление Богоматери перед кончиной, прощание Богоматери с близкими, путешествие апостолов, их беседа с Богоматерью и другие сцены. Подробнейший рассказ об Успении Богородицы заканчивается изображением Богоматери на ложе среди райского сада. Такое же повествование об Успении содержат клейма иконы Успения конца XVII века.

Анализ аналога:

Описание иконки из чёрного камня Двенадцать праздников. ГРМ. **Кон. XIV века?**

Рельеф низкий, фигуры имеют укороченные пропорции, решены обобщённо, в каждой композиции уменьшено число обязательных персонажей. Иконографически каждый сюжет следует раннему изводу, характерному для произведений XIV века (Николаева. 1983 Т.37. №212).

Искусствоведы о произведениях мелкой пластики.

Праздничные сюжеты в мелкой пластике из камня изображались довольно редко. В ранних произведениях их почти нет. Лишь к **концу XIV в.** праздничные композиции стали помещать на лицевых сторонах иконок. Эта тенденция к воспроизведению праздничных сюжетов характерна не только для Новгорода, но и для других центров, например Москвы и Рязани (Николаева Т.В. 1983).

Древнерусская мелкая пластика имеет ряд особенностей, отдельные сюжеты характеризуются в ней иначе, чем в средневековой иконописи и миниатюре (Рындина А.В. Особенности сложения иконографии в древнерусской мелкой пластике //Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. 1968).

«Все, без исключения, памятники Московского ювелирного дела конца **XIV-нач. XV** века отмечены явными чертами художественной и технической архаики (Рындина А.В. Эллинистические мотивы в паяльниках Московской торевтики последней трети XIV века //Древнерусское искусство XIV-XV веков. 1984. С. 94).

На рубеже XII—XIII веков в искусстве всего Византийского мира происходит существенное изменение стилистики. Условно это явление называют «искусство около 1200 года». На смену линейной стилизации и экспрессии в иконопись приходит **спокойствие и монументализм**. Изображения становятся крупными, статичными, с ясным силуэтом и скульптурной, пластической формой. Очень характерным примером этого стиля являются фрески в монастыре св. Иоанна Богослова на острове **Патмос**. К **началу XIII века** относится ряд икон из **монастыря св. Екатерины на Синае**: «**Христос Пантократор**», мозаичная «**Богоматерь Одигитрия**», «**Архангел Михаил**» из деисуса, «**свв. Феодор Стратилат и Димитрий Солунский**». Во всех них проявляются черты нового направления, делающие их отличными от образов комниновского стиля (второй половины XI -XII вв.).

С принятием христианства на Руси появляется большое количество церковных предметов. Наиболее многочисленную группу среди них составляют **меднолитые** изделия, что объясняется простотой технологии, сравнительной дешевизной материала и широким спросом населения на подобные вещи

В этом отношении особенно были важны **металлические складни**, заменявшие в малом виде целые иконостасы и святцы. «Это были святыни,— писал Ф. И. Буслаев,— самые удобные для перенесения, прочные и дешевые; потому они и доселе в большом употреблении в простом народе, особенно у раскольников».

В Киевской Руси уже к началу XII в. налаживается широкое серийное производство нательных и наперсных крестов, икон и змеевиков. Материал: серебро и олово, хотя и более дешевый. Медь, как металл, обладала еще «магическими» свойствами. **По народному поверью, кресты-тельники должны быть обязательно медными, так как по библейскому преданию, пророк Моисей сделал «медного змея и выставил его на знамя, и когда змей жалил человека, он, взглянув на медного змея, оставался жив».**

Большинство домонгольских крестов-энколпионов было исполнено под явным воздействием византийских и южнорусских образцов каменной пластики **XI—XIII вв.**

Стилистика изображений на каменных и металлических изделиях этого периода имеет много общих черт. Это, прежде всего, характерный тип ликов с круглыми выпуклыми глазами с двойной окантовкой век, каплевидными носами, прическами на прямой пробор. Фигурки имеют укороченные пропорции и при этом крупные, длинные кисти рук, одежды их разделаны широкими параллельными складками. Лики святых выполнены в гораздо более высоком рельефе по сравнению с плоскостной трактовкой фигур. Благодаря этому художественному приему происходило усиление пластических акцентов, изображения становились почти скульптурными, за счет чего в образе подчеркивалось прежде всего индивидуальное духовное начало.

Наряду с иконами и панаягиями на Руси появились и **трехстворчатые складни**, конструкция которых была заимствована от византийских. Размер створок древних складней определялся средником и был равен его половине, то есть створки не заходили одна на другую, а закрывались в стык.

Сюжеты, помещавшиеся в среднике складней, как правило, совпадали с иконографическими изводами на иконках. На створках изображались праздничные сцены, ростовые или поясные фигуры святых. Обратная сторона складней чаще всего была гладкой, но иногда в средней ее части располагалась змеевидная композиция, превращавшая складень в змеевик. Оглавия ранних складней были подвижными, так же как на крестах-энколпионах и на некоторых типах икон.

Сохранилось свидетельство XVII в. о том, как складни носились. «У всех ратников без исключения непременно имеется на груди красивый образ в виде тройного складня, с которым он никогда не расстается и, где бы не остановился, ставит его на видном месте и поклоняется ему. Таков их обычай, как мы это сами видели», — писал Павел Алеппский (Гнутова С.В. Медная мелкая пластика Древней Руси (типология и бытование) Русское медное литье. Сборник статей. Выпуск 1. 1993).

Древнейшие из сохранившихся праздничных икон, предназначавшихся для размещения на алтарном темплоне, относятся к XII- началу XIII в. Часто это 12 сюжетов, последовательность которых соответствует евангельской хронологии: Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие, Вознесение, Сошествие Святого Духа, Успение Богоматери. За этим подбором, известным также по множеству поздневизантийских памятниках, закрепилось название *Dodecaorton*. Таков самый ранний, из дошедших до нас целиком алтарных эпистилиев, созданный в XII веке, для одного из храмов монастыря св. Екатерины на Синае (Сорокатый В.М. Праздничный ряд русского иконостаса. Иконографические программы XV- XVI веков // Иконостас. Происхождение-Развитие-Символика. 2000).

В медном литье XIII в. явно прослеживаются художественные формы свойственные позднему **романскому** искусству (Пуцко В.Г. Русское медное литьё 11-19 вв. в сакральном искусстве // Древности & старина. 2(7).

Романским искусством, романским стилем или **романикой** (от лат. Roma — Рим) принято называть период в европейском **искусстве**, начиная примерно с 1000 года и вплоть до возникновения готического стиля в XII веке. Черты романского стиля, проникающие в начале **XIII в. в** русскую каменную пластику малых форм.

Особенностью меднолитых икон является помещение на них, прежде всего, евангельских сюжетов и крайне редко библейских. В медном литье раньше, чем в других видах мелкой пластики, появляется изображение евангельских праздников, некоторых местночтимых святых. Для медного литья малых форм были характерны сокращенные иконографические изводы, поэтому наиболее часто на медных иконках помещались поясные и ростовые фигуры (как правило, одиночные или парные). С. В. Гнутова. Медная мелкая пластика Древней Руси (типология и бытование) //Русское медное литье. Выпуск 1. М., 1993. С. 7-20.

Иконки с композициями праздников

Праздничные сюжеты в мелкой пластике из камня изображались довольно редко. В ранних произведениях их почти нет. Лишь к **концу XIV в.** праздничные композиции стали помещать на лицевых сторонах иконок, и они были посвящены, по-видимому, престольным праздникам местных храмов. Эта тенденция к воспроизведению праздничных сюжетов характерна не только для Новгорода, но и для других центров, например Москвы и Рязани. Поэтому связать с Новгородом некоторые иконки с праздничными сюжетами можно только предположительно. Определить их новгородское происхождение больше помогает изображение на оборотной стороне, если произведение двустороннее.

Так, к Новгороду можно предположительно отнести иконки конца XIV в. с изображениями на лицевой стороне Успения Богоматери, а на других сторонах — Дмитрия Солунского и Никиты с бесом

(табл. 37, 1, 3\ № 209, 211). Иконография Дмитрия Солунского на коне, вонзающего копье в фигур> упавшего человека (царя Колояна?), имеет много общих черт с изображениями уже рассмотренных нами конных всадников. Характер плоского рельефа с слегка заovalенными краями имеет много общего с новгородскими каменными иконками. Культ Ники- ты-«бесогона» пользовался популярностью в Новгороде в связи с тем, что мученик Никита был патро- пальным святым новгородского архиепископа Никиты.

В каменной пластике Никита, бичующий беса, изображался нечасто, зато этот сюжет был распро- странен в медном литье.

Предположительно к Новгороду можно отнести и иконку с изображением Сретения, исполненную в манере плоского и низкого рельефа, с приземистыми и довольно упрощенно выполненными фигурами.

Изображение двенадцатых праздников на иконках появилось, по-видимому, в связи со сложением высоких иконостасов, в состав которых входил не только деисусный, но и праздничный чин. Сохранились три близкие по иконографии и манере исполнения иконки с Двенадцатью праздниками на лицевой и оборотной сторонах (табл. 37, 4, 5; № 212, 215). Иконография **Распятия** и **Сошествия во ад** на этих иконках аналогична иконографии подобных сюжетов на новгородских иконах с изображением Гроба Господня на обороте. Это дает основание предположить новгородское происхождение упомянутых иконок.

К числу новгородских иконок с праздничными сюжетами следует отнести и еще два превосходных образца с изображениями Вознесения и Никиты с бесом, а также Снятия с креста и Гроба Господня (табл. 38, 1, 2\ № 217, 218). Это произведения разных мастеров, но они несут на себе печать высокого иконописного искусства, которым отличаются памятники иконописи и прикладного искусства Новгорода. Композицию Вознесения, где Богородица изображается не в позе Оранты, а в пол-оборота, с протянутыми к небу руками, можно видеть па мощевике 1383 г. суздальского архиепископа Дионисия (по нашему мнению, мощевик — новгородской работы) и на новгородской иконке из ризницы Тронце-Сергиевой лавры. Характерен для Новгорода и сюжет Никиты с бесом.

О новгородском происхождении иконки с изображениями Снятия с креста и Гроба Господня (табл. 38, 2; № 218) уже неоднократно говорилось предшествующими исследователями. Мы датируем ее не XV в., как А. В. Рындина, а концом XIV в., как считает и М. М. Постникова-Лосева⁹³. По иконографическим, стилистическим и эпиграфическим признакам эту икону трудно отнести к XV в. А по форме, манере резьбы и характеру плоского рельефа она близка к описанной иконе с Вознесением и Никитой с бесом (Николаева Т.В. 1983).

Для **XIV в.** характерно бытование некоторых домонгольских форм в неизменном виде или с незначительными изменениями (Остапенко А.А. Автореферат. Христианские древности Рязанской земли 11-16 вв. (мелкая пластика).

Знаменитый историк и археолог второй половины XIX века Иван Егорович Забелин относил Рышковскую Чудотворную икону к XIV веку. Наш земляк и современник отец Тихон (29.10.1897-6.4.1993) бывший настоятелем церкви Николая Мирликийского в с. Тарутино с 1942 по 1988 гг. считал, что икона времен Дмитрия Донского.

Если предположить, что наш медный складень был физически изготовлен в XIV- XV вв. с древних образцов, то с точки зрения иконографии он отражает мировоззренческие реалии XII - XIII веков.