

## «Радуйся, древо светлоплодное... Радуйся, древо благосеннолиственное...»\*

*Возможно, именно эти строфы одного из самых поэтических произведений византийской гимнографии – Акафиста Богородице послужили истогником вдохновения при разработке новой иконографии сюжета, сформировавшейся в конце XVII – начале XVIII века и представленной в иконе «Акафист Богородице» из Власиевской церкви Вологды (ил. 1).*

С ама литературная форма Акафиста, с его изысканно-утонченными уподоблениями Богородице, содержащимися в икосах, располагала к творчеству, рождению новых иконографических схем и образов. Песнопение Акафист<sup>1</sup> Богородице создано в IV–V веках, в эпоху первых Вселенских соборов, утверждавших в борьбе с ересями Богочеловечество Христа и почитание Богородицы. Славянские переводы Акафиста не передают всех особенностей греческого произведения, написанного в форме алфавитного акростиха. Каждая песнь<sup>2</sup> в первом греческом Акафисте Богородице начинается на очередную букву алфавита, что имеет особый сакральный смысл, символизирует начало и конец, вечность и всеобщность (от «альфы» до «омеги»). Акафист – молитвословие, состоящее из тринадцати малых строф – кондаков, чередующихся с двенадцатью большими строфами – икосами, отличающимися от малых шестью парами зарифмованных обращений к Богородице, содержащих изысканно-утонченные ее уподобления. Как известно, большинство ранних русских произведений XIV–XVI веков на тему Акафиста следует одному иконографическому образцу, представленному иконой «Похвала Богородице с Акафистом», созданной на рубеже XIV–XV веков для Успенского собора Московского Кремля, но в процессе дальнейшего развития иконографии родились совершенно новые варианты, сочетающие в себе набор сюжетов, иллюстрирующих кондаки и икосы этого литературного произведения с изображением Древа – одного из важнейших и емких символов во всей мировых религиях.

Древо в виде виноградной лозы является одной из модификаций Мирового древа, или Древа жизни, воспринимаемых в качестве модели Вселенной. Наиболее часто в христианском искусстве встречается изображение «Древа Иессеева», которое и трансформировалось в ряде случаев в русской церковной живописи конца XVII – XVIII века в новую иконографию Акафиста Богородицы. В настоящее время нам известны пять икон подобной иконографии. Кроме отреставрированной иконы из Власиевской церкви

Вологды (собрание ВГИАиХМЗ), в качестве иконографических аналогов могут быть привлечены икона «Акафист Богородице» конца XVII века из Спасо-Преображенской церкви, что на Болоте в городе Вологде<sup>3</sup> (собрание ВГИАиХМЗ), икона «Акафист Богородице» XVIII века из церкви Архангела Михаила в Москве<sup>4</sup> (собрание ГТГ), икона «Похвала Богородице с Акафистом» второй половины XVIII века<sup>5</sup> (собрание Яренского музея) и икона конца XVIII века (под записью XIX в.) из северного придела церкви Богоявления (Никольской) города Нерехты Костромской области (собрание Костромского государственного музея-заповедника).

К произведениям данной иконографии вполне могут быть отнесены справедливые выводы в отношении графических прототипов, сделанные исследователями в ходе изучения знаменитого произведения Симона Ушакова – иконы «Богородица Владимирская», или «Насаждение древа государства Российского», 1668 года. Искусствоведами отмечается в качестве наиболее значительного вклад в этот творческий процесс мастеров украинской книжности. Характеризуя их творчество, М.М. Красилин отмечает, что «мастера Киево-Печерской лавры изоощрялись в создании сложных символично-дидактических иконографий, смело вводя в них элементы из образительного обихода католической Польши»<sup>6</sup>. В.Г. Чубинская<sup>7</sup> указала ряд конкретных графических источников для новой иконографии: это могли быть такие произведения книжной графики, как фронтисписы Киево-Печерского патерика (Киев, 1661), «Акафистов» (Киев, 1663), книги Иоанна Максимовича «Алфавит собранный, рифмами сложенный от святых писаний» (Чернигов, 1705), а также гравюра из книги Лазаря Братановича «Меч духовный» (Киев, 1666) с изображением родового древа царя Алексея Михайловича.

Ю.М. Звездина<sup>8</sup> добавляет в качестве предмета творческой переработки русскими мастерами гравюру с изображением Апостола Матфея из Библии Пискагора, часть композиции которой, изображающая «Древо Иессеево»,

\* Акафист. Икос 7.





1. Икона «Акафист Богоматери». Первая четверть XVIII в. 93 x 71,7 см. Происходит из Власиевской церкви г. Вологды.



легла в основу новых самостоятельных композиций в книжной графике и иконописи (ил. 2). Разумеется, данный сюжет не был нов для русской иконописи XVII века, но трактовка древа у автора данной гравюры Мартена де Воса наполнена новым богословским смыслом и христианскими символами. Это и Древо познания (у подножия изображены Адам и Ева), произрастающее в Раю, и Древо Иессеево (родословная Христа), и Древо спасения, так как на его вершине помещено Распятие Христа, а в его подножии Богоматерь с Младенцем, то есть представлено изображение неразрывной связи вечных священных образов: Богоматерь — древо жизни — райский сад — Церковь, позволяющее представить историю мира как историю единой Церкви, как «насаждение» идеи грядущего Царства Небесного — возвращение обновленного Рая.

В отличие от более ранних акафистных памятников, где кондаки и икосы иллюстрировались в клеймах, обрамляющих средник, композиция, решенная в виде роскошного древа с цветущей кроной, была новаторской для данного сюжета в начале XVIII века. Сочные пластичные ветви, завершающиеся цветами, оплетают овалы клейма в декоративных обрамлениях в виде лепестков, в которых

вертикальными рядами расположены композиции на темы песен Акафиста Богоматери.

Тема «Древа Иессеева» вошла в композицию публикуемой иконы, сохраняя большее количество традиционных элементов, нежели в другие иконографически близкие произведения: это расположенное между двумя главными образами Богоматери изображение спящего Иессея как родоначальника, от которого произрастает и ветвится древо; помещенные по обе стороны от него в венчиках цветов группы представителей царственного рода, среди которых отдельно вынесены цари Давид и Соломон, и, наконец, представленные в верхней части композиции в пышных чашах цветов праведные Иоаким и Анна. Их образы дополняют и усиливают звучание главной темы Акафиста — прославления Богоматери: все персонажи представлены в развороте к центру, их руки приподняты, обращены к Марии — характерный жест моления и пения. Торжественность песнопения во славу Богоматери достигает своей кульминации в большом овальном клейме в нижней части древа, где помещено ростовое изображение Богоматери с Младенцем и поющих торжественный гимн в ее честь святителей и преподобных (ил. 3). Это изображение



2. Мартен де Вос. «Евангелист Матфей». Гравюра из Библии Пискатора, 1674 г.





3. Иллюстрация 13-го кондака «О, Всепетая Мати...». Фрагмент иконы.

на тему заключительного 13-го кондака Акафиста. В отличие от остальных песен Акафиста его текст приведен полностью. Начало песни написано в две строки над головой Богоматери: «О, Всепетая Мати, рождающая всех святых Святейшее Слово, Нынешнее приемши приношение, от всякой избави напасти всех»; продолжение ее дано с искажением на свитке одного из преподобных: «И грядущего в мир мучения Тебе вопиющих»; завершается песнопение проекратным возгласом «Аллилуйя» на свитке славящего святителя. Звучание торжественного гимна усиливают помещенные вокруг клейма полуфигуры ангелов с символами Богоматери в руках и развернутыми свитками, тексты которых соответствуют Акафисту лишь в двух случаях, остальные заимствованы из других источников либо являясь достаточно вольными его переводами<sup>9</sup>.

Над этой торжественной композицией расположено второе крупное клеймо с изображением Богоматери Знамение, в нижней части которого, между перекрещивающимися побегами, помещена надпись: «Радуйся, рождающая благоухание единого царя» (ил. 4). Этот стих не совпадает в точности ни с одной из строф Акафиста, являясь примером «литературного творчества» создателя иконы, вполне удачно соотносящимся с образом цветущего дерева и художественным оформлением образа Богоматери с Младенцем, окруженного цветами, виноградными гроздьями и ангелами.

Слева от центральных изображений расположены кондаки, справа — икосы. Изображения выстроены четырьмя вертикальными рядами и имеют следующий порядок (сверху вниз и слева направо): 1-й ряд — кондаки 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12; 2-й ряд — кондаки 1, 2, 5, 7; 3-й ряд — икосы 1, 2, 5, 7; 4-й ряд — икосы 3, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12.

В первых двенадцати песнях Акафиста есть повествовательный элемент, так как их начало может быть соотносено с евангельскими событиями и апокрифическими историями о Марии. Но главное содержание песни составляет славословие, руководствуясь которым автор вносит дополнительные акценты в сложившуюся иконографию богородичных и господских праздников, используемую в Акафисте. Еще более широкие возможности для творческого поиска иконописца<sup>10</sup> открываются при иллюстрации следующих песен, в которых воспеваются в метафорической форме различные истолкования образа Марии. Их иллюстрациями обычно являются символические сцены, в которых обычно присутствуют изображения Христа и Богоматери в окружении предстоящих.

Далеко не все известные акафистные циклы иллюстрируют все двадцать пять его песен. Публикуемая икона привлекает внимание не только полнотой иллюстрирования Акафиста, мастерски исполненной живописью и необычностью композиции в целом, но и весьма своеобразной иконографией некоторых клейм.





5. Иллюстрация  
1-го кондака «Взбранной  
воеводе победительная...».  
Фрагмент иконы.



6. Иллюстрация  
12-го кондака «Пююще  
твое рождество...».  
Фрагмент иконы.

Как известно, 1-й кондак присоединен к уже существовавшим в VI веке двадцати черырем песням Акафиста в 626 году. Его создание связано с благодарностью Богоматери жителей Константинополя за избавление от нашествия персов и аваров<sup>11</sup>. Он занимал особое место в акафистной службе, им начинался и заканчивался торжественный гимн<sup>12</sup>. При иллюстрировании кондака «Взбранной воеводе» в русских акафистных памятниках до XVII века использовалась только литургическая композиция, то есть изображение торжественной службы и чествования иконы Богоматери Одигитрии. В конце XVI века появляются в московском искусстве иллюстрации «Повести о неседальном», а в памятники живописи сле-

дующего столетия мы наблюдаем включение сюжетов этого произведения и в изображения 1-го кондака Акафиста. В «Повести о неседальном» лишь упоминается о том, что вместе с иконами Богоматери Одигитрии, Спаса Нерукотворного и Животворящим крестом носили и ризу Богоматери. Но именно «Чудо с ризой», о котором повествуют византийские легенды<sup>13</sup>, нашло отражение в памятниках иконописи XVII–XVIII веков. История о спасении от иноверцев византийской столицы приобрела символическое значение победы христианства, помощи Богоматери в борьбе с неверными (ил. 5). В трактовке этого сюжета на иконе из вологодской Власиевской церкви нет ощущения военной угрозы и накала борьбы. Мы видим степенную





7. Иллюстрация 3-го кондака «Сила Вышняго осени тогда к зачатию браконейскую...». Фрагмент иконы.



8. Иллюстрация 4-го икоса «Слыша пастыре ангелов поюще плотское Христово пришествие...». Фрагмент иконы.

процессию за городскими стенами, ризу Богородицы, касающуюся морских вод, троих гребцов в спокойно движущейся по волнам лодке. Сохраняя лишь намек на батальную сцену — военные доспехи мореплавателей, — иконописец настраивает зрителя на торжественный лад акафистной службы, создает ощущение торжественного шествия литийной процессии.

В отличие от ранних акафистных памятников в вологодской иконе начала XVIII века нет ни одного изображения храмового действия, по-новому осмыслены иконописцем все те композиции, в которых оно традиционно изображалось. Так, например, в 13-м кондаке изображена Богородица с Младенцем, с предстоящими ей святыми

и преподобными, тогда как в более ранних памятниках изображалось прославление в храме иконы Богородицы (ил. 6). Прославление Богородицы с Младенцем в цветных клубящихся облаках, а не иконы с ее изображением, как в более ранних произведениях, представляет и композиция на тему 12-го икоса. Иконописец начала XVIII столетия сосредоточивается на образном истолковании песен Акафиста, отходя от традиции изображения их исполнения во время праздничной службы в храме.

Обращает на себя внимание изображение Сошествия Святого Духа на Марию, заменившее собой традиционное для русских памятников «Благовещения» в иллюстрации 3-го кондака (ил. 7): Богородица оборачивается в сторону





9. Иллюстрация  
9-го кондака  
«Всякое естество  
ангельское...».  
Фрагмент иконы.



10. Иллюстрация  
9-го икоса «Ветия  
многообещанныя  
яко рыбы безгласныя...».

нисходящего на нее Святого Духа в виде голубя, окруженного облаками и сиянием. Тревога и удивление Богоматери усилены изображением трепещущего от дуновения ветра цветка. Изображенная здесь лилия не только символ чистоты и девства Марии, она создает ощущение присутствия неземной силы, склоняясь пред нею и избранницей Бога. Мы можем видеть изображение Сошествия Святого Духа на Марию как иллюстрацию к 3-му кондаку в зарубежных памятниках, где она восседает на троне на фоне красной завесы, поддерживаемой ангелами<sup>14</sup>, но мастер вологодской иконы далек от этой иконографии, и рассмотрение данного варианта в качестве первоисточника представляется необоснованным.

Иллюстрацией к 4-му икосу традиционно служила композиция «Рождество Христово» в том или ином варианте. В вологодской иконе мы наблюдаем новую для этого сюжета иконографию: Богоматерь с Младенцем представлена на резном седалище, за ними – Иосиф, слева – бурно жестикулирующие пастыри, славящие Воплощение Христа. На переднем плане двухступенчатый амвон – «твердое веры утверждение», на который словесно возводят Богоматерь поющие в ее честь (ил. 8).

Некоторой «приземленностью» отличается композиция на тему 7-го икоса, где «новая тварь» трактуется иконописцем как образ юного Христа, указывающего на утвержденный на заднем плане крест – символ будущей





11. Иллюстрация 12-го кондака «Благодать дати восхотев...». Фрагмент иконы.

искупительной жертвы. Иисус шествует между Иосифом и Марией, все персонажи представлены в спокойных позах, беседующими между собой, что придает изображению оттенок жанровости — сцены из детства Христа. Подобная иконография встречается и в других произведениях этого времени, например, в иконе из церкви Архангела Михаила в Овчинниках в Москве (ГТГ).

Сложное философское содержание древнерусских памятников заменяет более доступная, не требующая напряженного осмысления конкретика в иллюстрации 9-го кондака (ил. 9), где человеческая сущность Христа и принесение себя в жертву убедительно обозначены потоком крови из раны на груди Спасителя, проливаемой за человечество в евхаристическую чашу.

Особенностью иконографии иллюстрации к 9-му икону является изображение Богоматери Знамение в круглом венке, поддерживаемое парящими ангелами (ил. 10). Оно заменило собой традиционное для более раннего периода изображение тронной Богоматери с предстоящими святыми и поверженными баснотворцами-витиями, а строгую монументальную композицию — декоративной. Очевидно, упавших на землю персонажей можно определить как обычных для этого сюжета баснотворцев, хотя они не имеют характерных для их изображений головных уборов в виде островерхих шапок.

В композиции на тему 11-го кондака автор отказывается от традиционного ростового изображения Спаса с предстоящими. Следуя выбранному направлению большей декоративности, он помещает полуфигуру Спаса в кудрявые живописные облака, а «равночисленные бо песка песни» символизирует книга в руках святителя и певчего, раскрытая на тексте молитвы: «Сохрани Господи всякое место вся».

По-новому иллюстрирует мастер «Акафиста» и 1 кондак (ил. 11), заменяя характерное для русских памятников «Воскресение — Состствие во ад» необычной композицией, где Христос в позиции «Распятия» изображен на фоне дерева с четырьмя мстительными ветвями. С одной стороны, она представляется нотой заимствованной западноевропейского искусства, с другой стороны, несет на себе черту древней символики Древа жизни, основная идея которой связана с вечной жизнью и бессмертием. Образ древа воплощающий универсальную концепцию мира, присутствует в культуре многих народов начиная с эпохи бронзы<sup>15</sup>. Вероятно, позднейшая интерпретация может



12. «Праотец Иессей». Фрагмент иконы.

считать и данную композицию, где фигура распятого Христа, расположенная по вертикальной оси, является смысловым стержнем, воплощением идеи достижения вечной жизни через крестную жертву, смерть и воскресение. Следует отметить и безусловное влияние западноевропейского искусства, где встречаются изображения распятого Христа на древе Христа<sup>16</sup>, на формирование иконографической схемы данного клейма и иконы в целом. В нашем случае клейме на тему 12-го кондака сам распятый Христос преобразуется в ствол Древа жизни, от которого отходят четыре могучих ветви. И снова, как и в иллюстрации 9-го кондака, поток проливаемой Им крови устремлен в евхаристическую чашу.

Нельзя не отметить и отчетливое звучание в иконографии подтекста песен Акафиста — прославление Христа, что выразилось в данном произведении в замене Его изображениями некоторых традиционно богородичных композиций, акцентировании внимания на жертве



Христа и Его завете человечеству – таинстве Евхаристии. Не случайно одной из центральных композиций иконы стало изображение Распятия. Оно – вершина подвига Христа, вершина древа, произрастающего в Раю.

По обе стороны могучих корней древа изображены сцены райской жизни: слева – мирное сосуществование людей и животных, справа – сцена «Изгнание из Рая». Ощущению мира и покоя в левой части композиции способствуют лежащие и спокойно шествующие животные, спящий Адам и разговор сидящей Евы с Богом, изображенным в виде многолучевой звезды. Иное настроение передают сцены справа от древа. Это смятение чувств Евы в беседе со змеем, подчеркнутое разведенными в стороны руками и неустойчивостью фигуры стоящего рядом Адама, напряженностью поз поднявших головы животных. Тревога и экспрессия достигают кульминации в динамичной фигуре Архангела с высоко поднятым мечом в сцене «Изгнание из Рая».

Мастерски исполненная икона «Акафист Богоматери» отличается изяществом и декоративностью, цельной и уравновешенной композицией, законам построения которой подчинено каждое движение и цветовое пятно. Позы и жесты персонажей придают изображаемым сценам психологическую окраску. Колорит живописи, технические приемы и применяемые автором яркие цветные лаки по подложке из сусального золота-двойника придают живописной поверхности нарядность и сияние драгоценности (ил. 12).

Публикуемое произведение принадлежит к одному из основных направлений вологодской иконописи начала XVIII столетия. Стилистические особенности позволяют датировать его первой четвертью XVIII века и отнести его к творческому кругу Ивана Григорьева Маркова.

Имя этого вологодского иконописца давно известно исследователям и любителям иконописи. В Словаре русских иконописцев под редакцией И.А. Кочеткова, объединившем сведения основных печатных источников предшествующего периода о деятельности иконописцев начала XVIII века и дополненном архивным материалом, не публиковавшимся ранее, указано семь известных произведений известного вологодского иконника. В действительности круг произведений мастера гораздо шире, и может быть дополнен как не публиковавшимися до настоящего времени иконами с его подписями, так и произведениями, относимыми к указанной группе на основании сведений их различных письменных источников и формально-стилистического анализа. С определенной долей вероятности в указанную группу может быть включена и икона «Акафист Богоматери» из Власиевской церкви города Вологды.

**Елена ВИНОГРАДОВА**

Материал подготовлен к публикации при финансовой поддержке РГНФ в рамках работы по проекту №14-14-35004 «Фундаментальное исследование живописных произведений на дереве и холсте вологодского иконописца начала XVIII века Ивана Григорьева Маркова и художников его круга».

<sup>1</sup> В буквальном переводе означает «неседален», то есть так называют особые службы в честь Христа, Богоматери и святых, которые совершаются молящимися стоя.

<sup>2</sup> Не считая вводного кондака, Акафист состоит из 24-х песен, сообразно числу букв греческого алфавита.

<sup>3</sup> ВГИАиХМЗ. Инв. № ВОКМ 5890. 109 x 89 см.

<sup>4</sup> ГГ. Инв. № 20718. 64,5 x 48,5 см.

<sup>5</sup> Яренский музей. КП 853. См.: *Н.И. Комашко. Русская икона XVIII века. Агей Томаш, 2006. Ил. на с. 308–311. Кат. 267.*

<sup>6</sup> *Красилин М.М. «Иконизация государственности» // Русская поздневизантийская икона от XVII до начала XX столетия. М., 2001. С. 52.*

<sup>7</sup> *Чубинская В.Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской» (Опыт историко-культурной интерпретации) // ТОДРА. Л., 1985. С. 290–308.*

<sup>8</sup> *Звездина Ю.Н. «Древо Иисусово» в миниатюрах Евангелий из собрания музеев Московского Кремля и особенности трактовки образа // XVI Научные чтения памяти И.П. Болотцевой: Сборник статей. Ярославль, 2012. С. 54–67.*

<sup>9</sup> Верхний слева ангел держит чашу, текст на свитке «Радуйся, чаше, черпающая радость» (11-й икос), ниже – с лестницей, утраты красочного слоя затрудняют прочтение текста, нижний ангел представлен с ключом, текст на свитке «Радуйся, ключ царствия Христова» (8-й икос). Верхний справа ангел протягивает Богоматери царскую корону, текст на свитке «Радуйся, царь...», ниже – ангел с символом солнца, текст «Радуйся, солнце незаходимое», нижний справа ангел держит закрытое Евангелие, текст «Радуйся, слово одушевленное».

<sup>10</sup> Исследователи отмечают, что для первых 12-ти песен была принята уже сложившаяся иконография богородичных и христологических праздников, для остальных – композиции были сочинены заново. См.: *Данилова И.Е. Дионисий. Москва-Ферапонтово: Теза, 1998; Михельсон Т.Н. Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДА. Т. XXII. М.-А.: Наука, 1966.*

<sup>11</sup> Чудо спасения Царьграда от персов и аваров в 626 г. описывается в древней синаксарной «Повести о неседальном», сопровождавшей чтение Акафиста в пятую неделю Великого поста. Позднее

заступничеством Богоматери объяснялось и чудесное спасение византийской столицы от арабов при императоре Константине Погонате в 674–677 гг. и при императоре Льве Исавре в 717 г. В «Повести временных лет» рассказывается о чуде с ризой Богородицы, которую омочили в морские воды, что вызвало бурю и привело к поражению под Константинополем в 866 г. русских дружин под предводительством Аскольда и Дира.

<sup>12</sup> Особое место 1-го кондака в русской акафистной службе XV–XVI вв. отмечает Э.П. Саликова: он пелся, тогда как другие строфы Акафиста читались; чтение Акафиста разделялось на четыре части, и каждая из них начиналась и заканчивалась повторением 1-го кондака, таким образом, он звучал во время этого богослужения восемь раз. См.: *Саликова Э.П. Сложение иконографии иллюстрации кондака «Взбранной воеводе» в древнерусской живописи // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Т. XI. Русская художественная культура XV–XVI веков. М., 1998. С. 53–68.*

<sup>13</sup> Во время крестного хода вокруг города риза Богоматери случайно коснулась морских вод, что вызвало большой шторм и помешало вражеским кораблям приблизиться к Царьграду.

<sup>14</sup> Например, икона «Богородица на троне» с клеймами Акафиста из монастыря Одигитрии на Крите, XVII в., мастер И. Кастрофилакис.

<sup>15</sup> *Топоров В.Н. Древо Мировое // Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. Т. 1. М.: Советская Энциклопедия, 1991. С. 398.*

<sup>16</sup> В качестве примера уместно привлечь картину Пасино да Бонагвидо (Италия) начала XIV в. из Галереи Академии художеств во Флоренции с изображением Христа, распятого на древо жизни. Его ствол являет собой вертикальную перекаданную креста, на котором распят Спаситель, и завершается чашей с изображением голубя. По обе стороны от него, в ветвях древа, симметрично расположены многочисленные круглые клейма со сценами евангельского и богослужебно-догматического циклов. В нижней части композиции развернуто подробное повествование о грехопадении и изгнании из рая, над ними славящие святые с развернутыми свитками.