

Реконструкция программы иконостаса Успенского собора середины XVIII века Переславского Горицкого монастыря

Н.В. Попова

Из всей богатейшей истории Горицкого монастыря наибольший интерес для данного исследования представляет середина XVIII века – время, когда окончательно сформировался его архитектурный ансамбль.

Грандиозный размах строительных работ, развернувшихся там в конце 1750-х годов, был связан с последовательным осуществлением замыслов Амвросия Зертис-Каменского¹. Если восстановленная им Воскресенская обитель в Новом Иерусалиме была святыней для паломников, идущих ко «Гробу Христа», то Горицкий монастырь должен был стать местом особого почитания Богородицы. В первую очередь серьезным перестройкам подвергся самый главный храм – Успенский собор. Для того, чтобы картина празднования Успения представлялась более полной, Амвросий расширил его приделами: с юга – Благовещенским, с севера – Рождественским, а с запада начал строительство Гефсимании – Дома Богородицы, в которой хотел поставить копию ее гроба и совершать перед ним особый чин – «погребение Богородицы»².

Торжественность этого обряда, связавшего все части храма в единое целое не только в символическом, но и в функциональном плане, потребовала обновления интерьера его центрального объема.

Большие живописные панно на темы Евангельских притч и лепнина украсили стены, а высокий золоченый иконостас, вид на который, по идее Амвросия, должен был открываться еще из Гефсимании, явился заключительным аккордом всей композиции. Несмотря на то, что тематику росписей, представленных здесь, трудно связать с программой иконостаса, общее художественное решение внутреннего убранства собора очень эффектно.

Над его оформлением трудилась бригада живописцев из Нового Иерусалима, а иконостас с досками и папертями сделан был в Москве бригадой резчиков под руководством «столярных и резных» дел мастера Якова Ильина Жукова³.

Весь этот великолепный ансамбль Успенского собора со временем изменился: стены Гефсимании были разобраны в конце XIX века, росписи потемнели и осыпались, и только лишь иконостас, этот единственный сохранившийся документ той далкой эпохи, дошел до наших дней в своем первозданном виде, без серьезных утрат.

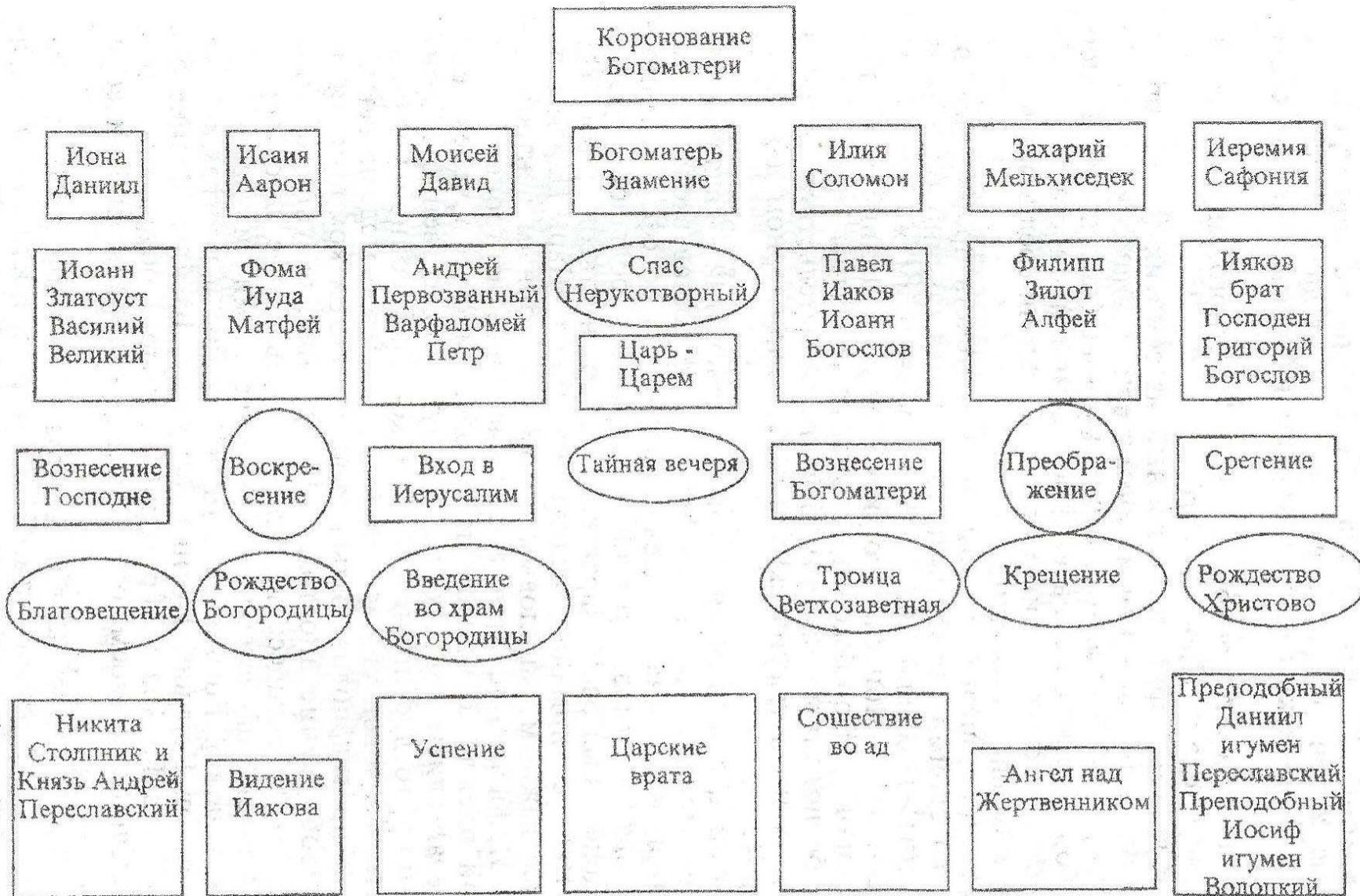


Таблица 1. Схема распределения икон в иконостасе Успенского собора Горицкого монастыря в Переславле-Залесском.

Программа иконостаса связана с темой храма и при внимательном рассмотрении живописных изображений может быть реконструирована. В ее основе лежит классическая схема построения с ясно выраженным поярусным делением, сформировавшаяся к концу XV века. Однако, несмотря на дань традиции, иконостас Успенского собора отличается от древнерусского образца неканоническим расположением иконографических сюжетов.

Он состоит из пяти основных рядов: местного, двух праздничных, Деисусного и Пророческого.

Самый верхний ярус, составленный из семи икон с изображением двенадцати пророков и Богоматери – Знамение в центре, символизирует собой ветхозаветную церковь (таблица 1). Подобный набор святых обусловлен программой иконостаса: главное пророчество каждого из них о Бого воплощении соединяется здесь с темой похвалы Богородице.

Для усиления значительности этого подтекста пророки изображаются со своими атрибутами, входящими обычно в композицию иконы «Похвала»: Аарон – с процветшим жезлом, Соломон – с храмом, Моисей – со скрижалями, а Даниил – со свитком. Пророки, изображенные попарно, связаны между собой единым беспокойным ритмом. Все это свидетельствует о совмещении двух иконографических изводов, характерном для искусства барокко.

Следующий, самый главный, чин – Деисусный – является воплощением моления церкви за Мир. В его состав входят образы Богоматери и Иоанна Предтечи, архангелов со сферами, апостолов и святых отцов. Этот так называемый «большой»⁴ развернутый Деисус был очень характерен для иконостасов Нового времени. Особого внимания заслуживает икона «Царь Царем», являющаяся важным смысловым и композиционным центром ансамбля. Изображение Христа, восседающего на троне, в архиерейской одежде, с митрой на голове, омофором через левое плечо, Евангелием в руках⁵ подчеркнуто торжественно и монументально. Это достигается за счет композиционной уравновешенности, цветовой симметрии и светотеневой моделировки.

Полной противоположностью этой статичной композиции является изображение апостолов. Их фигуры, сгруппированные по трое, полны экспрессии. Если представленные здесь апостолы, по библейской легенде, были свидетелями и участниками события Успения Богоматери, то включение в программу иконостаса отцов Церкви⁶: Иоанна Златоуста, Василия Великого и Иакова Брата Господня, Григория Богослова обусловлено тем, что в большинстве своем они являлись авторами литургических текстов.

Святители, как и образы на центральной иконе, преисполнены чертами величественности. Своей твердой постановкой, пышной красотой одежд с детальной проработкой узоров, портретностью лиц они очень близки к изобразительной традиции парсуны. Это подчеркнуто даже изящно-манерным положением рук.

В манере исполнения святителей угадывается рука мастера, написавшего икону «Царь Царем». По тому, как живописно проработаны лики святителей, ниспадающие тяжелыми складками их одеяния, и богатству красочной палитры можно судить о незаурядности таланта художника, имя которого, к сожалению, осталось неизвестным.

Далее, по хронологии, следуют события Нового завета. Они, составляя основу годового литургического круга, особенно торжественно празднуются церковью. Среди представленных здесь праздников выделены именно те, каноны которых поются на Успение⁷. Все двенадцать икон этого чина расположены в два ряда друг над другом, и только «Тайная вечеря», занимающая центр всей этой композиции, по традиции заключена в картуш над Царскими вратами. Несмотря на этот полный набор праздничных икон, в их размещении нет общепринятой последовательности (таблица 1).

Порядок распределения икон, не соответствующий традиции ранних иконостасов, возможно, объясняется как изменением отношения к строгому соблюдению канонов, так и, в частности, «недосмотром за выполнением живописных работ»⁸. Известно, что исполнивший «праздники» синодальный мастер Александр Дураков успел зарекомендовать себя не с лучшей стороны, и мог работать только под присмотром «казенного приказа»⁹.

Так, отмечая явные различия в манере и уровне исполнения икон, можно согласиться с тем, что в этом деле Дуракову помогали новоиерусалимские мастера¹⁰.

Отличающие их самобытность и разнообразие свидетельствуют о богатой художественной фантазии и незаурядности таланта создавших их живописцев. Каждая из икон представляет собой отдельное произведение, несущее в себе своеобразное сюжетное начало. Ориентация художников на западноевропейские образцы позволила им показать развернутое действие, ввести в изображение бытовой или пейзажный мотивы, как в «Сретении» и в «Рождестве Христовом».

Большое внимание авторы придавали мимике и жестам своих героев: с каким волнением переживают происходящее пастухи, изображенные на иконе «Рождество Христово», и как «по-светски» держит себя Мария. Жизнеубедительностью образов отличаются иконы «Сретение» и «Вход Господа в Иерусалим». Эта откровенная выразительность лиц и динамика поз придает сценам театрально-зрелищный характер. В них главные персонажи помешаются в центр, а остальные фигуры уравновешивают композицию по сторонам. Пейзажи, на фоне которых происходят действия, довольно условны и ассоциируются с декорациями. Наибольшей выразительности в «постановке эффектного действия» удалось достигнуть в иконе «Благовещение», на которой Богоматерь изображена в изящно-манерной позе, а архангел Гавриил – в порывистом движении. В этом случае, как и в других, проявились живописные приемы декоративно-эффектного барокко.

Колорит икон этого ряда достаточно однообразен, и он соот-

ветствует общей цветовой гамме живописи всего иконостаса.

По своим художественным достоинствам выделяется икона «Тайная вечеря». Характеристика ликов, выразительное движение рук и линий одежды сочетается с продуманной и уравновешенной композицией. Традиционный канон здесь не нарушен: фигура Христа — строго в центре, ее окружают апостолы — по шесть с каждой стороны. Почти все представленные образы узнаваемы: порывистый Иоанн Богослов и Петр справа от Христа, Павел — слева, Иуда изображен в сложном движении на первом плане иконы.

По цвету икона выдержана в серебристо-жемчужных тонах, как бы подчеркивая, что эта картина — жемчужина всего ансамбля иконостаса.

Последний нижний ярус иконостаса, заполненный храмовыми иконами и образами местных святых, является не только фундаментом, но и своего рода заключительной главой его программы.

Отсутствие здесь строгого канона, в отличие от других рядов, давало возможность более свободного набора и распределения икон и позволяло таким образом выразить основную идею проекта.

По сторонам от Царских врат, там, где обычно находятся образы Богоматери и Христа, в переславском иконостасе — храмовая икона «Успение» и «Сошествие во Ад» («Воскресение»). Такое исключение из правил в храмах встречается довольно часто¹¹.

Об этом писали такие авторы, как Л.А. Успенский¹² и Сперовский¹³.

Однако если в большинстве случаев подобная группировка икон в центральной части местного ряда объясняется только особенностями ее композиции, то в Успенском соборе она еще связана с оригинальностью общего замысла. Возможно, что Амвросий еще раз хотел подчеркнуть значительность двух праздников, в честь которых им были отстроены два собора: Успенский в Пере-славле и Воскресенский в Новом Иерусалиме.

Несмотря своеобразие идейного замысла этих икон, их художественное решение не отличается особой выразительностью. Трактовка сюжетов довольно канонична, а живопись принадлежит руке среднего мастера.

Особого внимания заслуживает икона «Сон Иакова», оформляющая вход в Жертвенник — образец достаточно редкой иконографии¹⁴. Фигура полусидящего пророка на первом плане включена в сложную эффектную композицию со спускающимися к нему по лестнице ангелами, изображенными в изящных позах.

Своеобразный барочный театрализованный характер изображения сочетается здесь с использованием приемов светского искусства. По тому, как написана голова, руки, ниспадающие складками одежды Иакова, можно судить о незаурядных способностях мастера.

Вопреки древнерусской иконографической традиции он свободно использует здесь приемы светской живописи и вводит в изображение условный пейзаж: небо с клубящимися облаками, часть скалы, ветку дерева.

Представленный здесь библейский сюжет рассказывает о видении Иакову Богоматери в виде лестницы с ангелами. Эта сцена хорошо вписывается в общую смысловую канву местного ряда, усиливая звучание главной темы – Успения Богоматери¹⁵.

Композицию местного ряда замыкают иконы с изображением избранных святых: с левой стороны – Никиты Переславского и Князя Андрея Смоленского, с правой – Даниила Переславского и Иосифа Волоцкого.

Состав изображенных лиц здесь не случаен. Деятельность каждого из них связана с каким-либо крупным монастырем, а все духовные подвиги заслуживают внимания.

Никита столпник был наиболее почитаемым святым Переславля, известным своими чудесами и примером самопожертвования¹⁶.

Андрей Смоленский – человек из княжеского рода, посвятивший свою жизнь служению в церкви. После долгих скитаний в нищенском обличии он нашел свое пристанище в Переславле-Залесском в Никольском монастыре. Андрей, подобно Никите, носил на теле вериги для «умерщвления плоти»¹⁷.

На иконе они представлены вместе на первом плане в полный рост, в молитвенных позах перед образом Богоматери. Святые соответствуют своим иконографическим прототипам и также не лишены индивидуальности. Никита изображен стоящим в каменном столпе в монашеских одеждах, Андрей – в горностаевой мантии, подобно князю, со свитком в руках.

Композиция второй иконы зеркально симметрична первой. Даниил Переславский и Иосиф Волоцкий представлены здесь в монашеских одеждах перед образом Христа. Их фигуры в темных плащах, четкими силуэтами вырисовывающиеся на светлом фоне иконы, кажутся величественными и монументальными. Сами образы поражают одухотворенностью и внутренней силой. Лишь беспокойный ритм движения рук вносит в изображение некоторое оживление.

Даниил во второй половине XV века был прославленным переславским чудотворцем, основателем Даниловского монастыря. С Горицким монастырем его связывает тридцать лет жизни, где он уже в зрелые годы принял сан священства¹⁸.

На иконе Даниил изображен с книгой – монастырским уставом, составленным на основе тестов Иосифа Волоцкого (жившего столетием раньше). Имя последнего святого получило более широкую известность. Иосиф Волоцкий почтился выше других и новых чудотворцев, и в XVII веке «в московской небесной иерархии занял место за Преподобным Сергием и Кирилом»¹⁹. Его судьба не была связана с переславской землей, но, видимо, очень интересовала Амвросия, пожелавшего включить изображение святого в иконостас. Мы находим лишь косвенное под-

тврждение этому. Не мог быть случайным совпадением и тот факт, согласно которому Иосиф в 1479 году в Волоколамском лесу основал обитель во имя Успения Богоматери²⁰.

Надо сказать, что все представленные здесь святые связаны между собой. Одних объединяет мученический жизненный подвиг, других - общий монастырский устав. Наряду со множеством предположений есть свидетельство о существовании документа, узаконившего изображение именно этих святых. Так, в 1749 году указом Св. Синода повелено было: «при всех божественных службах в Переславле поминать преподобных отцов: Даниила Игумена, Никиту Столпника и Благоверного Князя Андрея – переславских чудотворцев»²¹.

При всем своем сюжетном разнообразии иконы местного яруса соответствуют характеру иконографической программы Успенского собора. Однако в отличие от других иконостасов главной особенностью этого ряда являются Царские врата – представляющие вход в алтарь, «Святое святых».

Этот уникальный памятник деревянной резьбы является не только самым выразительным элементом декоративного убранства иконостаса, но и прежде всего важным смысловым акцентом его программы. Именно поэтому общепринятая трактовка представленной сцены, известной как «Тайная вечеря»²², требует новой редакции.

В результате проведенного исследования удалось выявить ряд особенностей программы иконостаса и переосмыслить значение данного сюжета. Все живописные изображения в иконостасе подчинены Божественной литургии и имеют сакральное содержание. Они связаны с главной темой храма – Успением Богоматери. Перед нами в четырех сценах происходит последовательное развитие этого события. Повествование начинается с главной храмовой иконы «Успение» – местного ряда, продолжается в иконах «Вознесение Богоматери» – в праздничном ряду, и ее «Короновании» – венчающем иконостас и, наконец, подходит к главному моменту – «Явлению апостолам Богоматери» на третий день после Успения.

Последняя сцена, представленная на царских вратах в виде барельефа, является кульминацией всего действия: «Когда апостолы вернулись от гроба, они только говорили и думали о Богоматери, недоумевая, что сделалось с ее телом. В конце своей трапезы, когда они поднялись со своих мест для того, чтобы воздать свои молитвы Господу, то услышали ангельское пение, подняли глаза и увидели стоящую в воздухе Богоматерь, Приснодеву Марию сияющую небесную славою и окружающую множеством ангелов»²³.

Еще одним косвенным, но очень важным свидетельством того, что перед нами действительно «Собор апостолов», служит историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии. В главе «Успенский собор» по поводу иконостаса написано следующее:

«Иконостас в стиле рококо – работы прошлого столетия (XVIII

века) с резными изображениями ангелов; Царские двери резные, на них вырезаны изображения двенадцати апостолов, сидящих за трапезой, а над ними в сиянии вырезана Богоматерь»²⁴. Автором этого описания был священник Владимир Добронравов; возможно, что он один из первых внимательно рассмотрел данную композицию и связал апостолов с образом Богоматери. Результаты исследования, проведенного уже в настоящее время, подтверждают это предположение. Новая редакция рассматриваемого сюжета стала возможной лишь при полной реконструкции программы иконостаса и восстановлении некоторых обстоятельств и значения строительства Гефсимании – Дома Богородицы.

При всей традиционности приемов раскрытия идейного содержания иконостаса и многочисленных особенностях его художественного решения, «Царские врата» с резной композицией на столь редкий сюжет представляют собой уникальное явление в истории развития алтарных преград этого времени.

Таким образом, краткое рассмотрение икон, входящих в состав иконостаса, позволяет предложить реконструкцию его программы и высказать предположение о том, что он, так же, как и план перестройки архитектурного ансамбля монастыря, был составлен самим Амвросием Каменским. Только лишь два столетия спустя мы снова обратились к событиям минувшего, чтобы раскрыть глубину богословского замысла этого проекта.

*

¹ Амвросий Зертис-Каменский (1708 – 1771) был выдающейся личностью своего времени, принадлежал к числу видных архиепастырей русской церкви. С 1748 г. – архимандрит Новоиерусалимского монастыря, с 1753 – епископ переславский, а в 1768 г. он становится архиепископом Московским.

² Степанов М. Воскресшая святыня. Краткая история восстанавливаемого Успенского Горицкого монастыря в г. Переславле-Залесском, Владимирской губернии. Переславль-Залесский, 1916. С. 15.

³ Малицкий М.В. История Переславской епархии // Труды Владимирской научной архивной комиссии. Владимир, 1911. Кн. XIII. С. 196.

⁴ Щеникова Л. Деисус в Византийском мире // Вопросы искусствознания. М., 1994. В. 2/3. С. 146.

⁵ Композиция иконы традиционна. Она включает в себя изображение Христа, предстоящих перед ним Богоматерь с короной на голове и Иоанна Крестителя со сложенными на груди руками и архангелов Михаила и Гавриила с зерцалами в руках.

⁶ Иконы с изображением святителей замыкают композицию Деисусного чина. Василий Великий (330-379) являлся главой церкви в Кесарии Каппадокийской, Григорий Богослов (329-389) и Иоанн Златоуст (347-407) в разное время возглавляли архиепископскую кафедру в Константинополе. Также они прославлены как творцы литургии, выдающиеся проповедники и писатели. Иаков брат Господен – сын Иосифа Обручника, первый иерусалимский епископ.

⁷ Скоблович М. Успение Пресвятой Богородицы. Троицесергиевская Лавра, 1995. С. 74.

⁸ Малицкий М.В. Указ. соч. С. 192.

⁹ Там же. С. 193.

¹⁰ Как известно, иконы пророческого ряда после А. Дуракова были переписаны мастерами из Нового Иерусалима / Малицкий М.В. Указ. соч.

¹¹ Достаточно назвать иконостас Сампсониевского собора в Петербурге (1709 год),

- где справа от царских врат помещен тот же сюжет «Воскрешение», а слева — «Благовещение».
- ¹² Успенский Л.А. Богословские иконы в православной церкви. М., 1989. С. 225.
- ¹³ Сперовский Н. Старинные иконостасы // Христианские чтения. 1982. № 1-2.
- ¹⁴ Н. Сперовский, однако, приводит в пример использование этого сюжета для северной двери некоего Сузdalского собора (Сперовский Н. Христианское чтение. Местный ряд. 1989. № 5-6).
- ¹⁵ Так, в «Слове на Успение Богоматери» Григория Солунского (Паламы) мы находим интересные толкования этого события. Палама сравнивает сцену смерти Богоматери с видениями библейских пророков, которые им явились в виде откровений — Иакову в виде лестницы... (Лившиц В.И. Иконография Донской Богоматери // Древнерусское искусство. М., 1970. С. 95).
- ¹⁶ Более подробное описание жития Никиты Столпника см.: Житие переславских святых. Переславль-Залесский, 1998. С. 17-23.
- ¹⁷ Там же. С. 36.
- ¹⁸ Там же. С. 9, 10.
- ¹⁹ Чугреева М. Преподобный Сергий Радонежский. М., 1992. С 33.
- ²⁰ Там же. С. 33.
- ²¹ Житие переславских святых. С. 11.
- ²² Композиция была введена в научный оборот М.В. Рудченко как «Тайная вече-ря» в статье «Иконостасы XVIII – первой половины XIX века». М., 1978. С. 74.
- ²³ Корольков Иоанн, прот. Земная жизнь Пресвятой Богородицы. Одесса, 1914. С. 115.
- ²⁴ Добронравов В. и Березин В. Историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии. Владимир, 1893. С. 114.