

## **Образ святого сквозь призму земного мира: о композиционной роли святого в иконах с житийными сценами в среднике второй половины XVII в.**

*С. Н. Аитова*

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,  
Российская Федерация, 119991, Москва, Ленинские горы, 1  
Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева,  
Российская Федерация, 105120, Москва, Андроньевская пл., 10

**Для цитирования:** Аитова, Софья. “Образ святого сквозь призму земного мира: о композиционной роли святого в иконах с житийными сценами в среднике второй половины XVII в.”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 4 (2022): 612–627. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.403>

Поднимается проблема композиционной и семантической роли образа святого в русских иконах нового типа с житийными сценами в среднике, появившихся во второй половине XVII в. (например, икона Иоанна Предтечи Ангела пустыни из иконостаса церкви Илии Пророка в Ярославле, начало 1660-х годов). Подобная постановка вопроса не предпринималась ранее, за исключением работы А. С. Преображенского. Поэтому статья актуальна не только благодаря тому, что открывает слабоизученный материал с новых сторон. Она также имеет междисциплинарный характер, поднимая проблему нарратива образа, имманентно присущего христианскому искусству, а также связи иконописи и социокультурных тенденций в переходную эпоху позднего Средневековья в России. Исследование дает основание рассматривать иконы не только как явление древнерусского искусства, но и как проявление общих закономерностей функционирования образа, его композиционной структуры и риторики. Внимание к фигуре святого, представленного как «портрет» вне времени и пространства, обусловлено в этих иконах тем, что повествование соседствует с образом святого в среднике — оба элемента расположены в одном пространственном поле. В традиционной житийной иконе святой в этой же семантической роли представлен в центре на нейтральном фоне, а житийная история располагается на периферии, в клеймах. Образ святого, как следствие, воспринимается в изучаемых произведениях сквозь призму земной жизни в среднике. В христианской образности «портрет» святого часто представлен в некоем подразумеваемом повествовании, даже если отсутствует сюжет. В изучаемых произведениях этот эффект еще более усилен вследствие внимания к земному миру, занимающему почти всю высоту доски, а также использования «живоподобной» техники. Кроме того, образ святого рассматривается как преемник строгановских икон с фигурой святого в молении Богу в контексте проявления тенденций личностного сознания человека.

*Ключевые слова:* XVII в., житийная икона, агиографический цикл, образ святого, Иоанн Предтеча, личностное сознание, строгановская иконопись, фон в иконе.

Во второй половине XVII в. появляются житийные иконы нового типа, в которых агиографическое содержание передано в среднике, а не на полях, как это было в традиционной житийной иконе. Имеющиеся упоминания этого феномена в научных исследованиях представляют изучаемые иконы в разных контекстах. Они выступают в ряде публикаций как проявление европейских барочных тенденций [1; 2]. С. И. Масленицын относится к ним как к экспериментальному явлению по отношению к традиционному житийному типу со средником и клеймами, представленному, например, в творчестве Семена Спиридонова Холмогорца [3, с. 38]. В каталоге по житийным иконам, единственном обобщающем исследовании по русской житийной иконе, необычная композиционная структура этих произведений рассматривается через воздействие монументальной живописи того времени на сложносоставную композицию подобных икон<sup>1</sup>. Е. М. Саенкова выделяет в таких иконах следующие особенности: воздействие фресок на их композицию, заимствование художественных принципов европейской живописи, нарушение линейного характера расположения житийных сцен, слияние житийных эпизодов и центральной фигуры святого в одном изобразительном поле [5, с. 281]. И. Л. Бусева-Давыдова и Т. А. Рутман в исследовании по Ильинской церкви в Ярославле, откуда происходят рассматриваемые в нашей статье иконы, пишут: «Композиция иконы нова для русского средневекового искусства: рассказ о житии святого показан не в отдельных клеймах, обрамляющих средник, а разворачивается в едином пространстве» [6, с. 40]. А. С. Преображенский делает упор на композиционной новизне этих житийных икон, поэтому выявляет путь формирования такого типа, а также изучает его композицию с фокусом не только к житийному циклу на фоне, но и к фигуре святого [7, с. 258–9]. Мы продолжим изучение затронутой А. С. Преображенским проблемы композиционного и семантического значения образа святого в рассматриваемом житийном типе. Она кажется не совсем очевидной при исследовании таких икон в силу особого внимания к изучению фона с повествовательной историей, поскольку именно он побуждает нас видеть в иконах новый вариант житийного типа.

Житийные иконы Илии Пророка (рис. 1) и Иоанна Предтечи Ангела пустыни (рис. 2) из местного ряда иконостаса церкви Илии Пророка в Ярославле, написанные, предположительно, иконописцем Федором Зубовым в начале 1660-х годов, можно считать ранними сохранившимися примерами рассматриваемого типа [6, с. 40–1; 8, с. 68–73; 44–5; 9, с. 45, 49]. В центре икон находится представленный прямолично портретный образ святого, занимающий почти всю высоту композиции. Фоном служит пейзаж со вписанными в него житийными сценами, представляющими полный житийный цикл святого от рождения до предела земной жизни. Ландшафт занимает почти все поле иконы, оставляя нетронутыми небеса. Вероятно, именно эти ярославские иконы начала 1660-х годов поспособствовали укоренению нового варианта житийных икон в художественной среде Ярославля, а также его распространению в столичной живописи [7, с. 256–7]. Примером столичной иконы подобного типа в духе «живоподобия» можно назвать икону «Иоанн Предтеча в пустыне, со сценами жития» (рис. 3) мастера Оружейной палаты Тихона Филатьева, написанную в 1688–1689 гг. для церкви Космы и Дамиана в Кадашах

<sup>1</sup> См. подобную аргументацию на примере костромской иконы «Апостол евангелист Матфей, с житием» конца XVII в.: [4, с. 72].



Рис. 1. Икона «Илия Пророк, с житием». Федор Зубов (?). Начало 1660-х годов. Из местного ряда иконостаса церкви Илии Пророка в Ярославле. [https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst\\_id=1408](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=1408)



Рис. 2. Икона «Иоанн Предтеча Ангел пустыни, с житием». Начало 1660-х годов. Федор Зубов (?). Из местного ряда иконостаса церкви Илии Пророка в Ярославле [6, с. 43]



Рис. 3. Икона «Иоанн Предтеча в пустыне, со сценами жития». 1688–1689 г. Тихон Филатьев. Из церкви Космы и Дамиана в Кадашах в Москве. ГТГ



Рис. 4. Иоанн Предтеча Ангел пустыни, со сценами жития. Фреска паперти церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, Ярославль. Конец XVII или начало XVIII в. Фото А. С. Преображенского





Рис. 5. Икона «Мученики Кирик и Иулитта, с житием». 1680-е гг. Пристольная икона. Из церкви Илии Пророка в Ярославле. ЯМЗ



Рис. 6. Икона «Мученик Вонифатий, с житием». 1670-е годы. Пристольная икона. Из церкви Илии Пророка в Ярославле. ЯМЗ [12, с. 134]

в Москве (ГТГ) [10, с. 716]. Такой тип житийного образа без клейм на полях встречается даже в монументальной живописи, несмотря на то что стенопись априори следует иным художественным принципам, чем иконопись, и обладает другой структурой. Речь идет о фресках в паперти церкви Иоанна Предтечи в Толчкове<sup>2</sup> (рис. 4), датированных концом XVII или началом XVIII в. [11, с. 652.] Они расположены в простенках между окнами паперти, занимая относительно небольшую поверхность, формат и пропорции которой напоминают формат станковой живописи. Создается впечатление, что фрески подчинены иконным принципам. Разные варианты нового типа житийной иконы будут иметь продолжение в поздней русской иконописи XVIII–XIX вв.<sup>3</sup>

К кругу житийных икон нового типа последней трети XVII в. можно также отнести ряд икон, отличающихся от перечисленных тем, что фигура святого представлена в трехчетвертном повороте в молении Богу (житийная икона Кирика и Иулитты, 1680-е годы (рис. 5); житийная икона святого Вонифатия, 1670-е годы (рис. 6) — обе происходят из церкви Илии Пророка в Ярославле) [6, с. 48; 13, с. 127–9; 14, кат. 122, с. 538]. Святой расположен у края доски справа, а группа житийных

<sup>2</sup> Благодарим А. С. Преображенского за предоставленную фотографию.

<sup>3</sup> Иконы такого типа в поздней русской иконописи представлены в большом количестве в собрании коллекционера Н. Паниткова, см.: [12].



сцен представлена слева от него, занимая поле почти до уровня плеч центральной фигуры святого. К этому же варианту причислим уже названную икону Тихона Филатьева. Создается впечатление, будто группа житийных сцен находится «под покровительством» святого, поскольку располагается у его «ног». Святой же, имея эту панораму событий у своих «ног» или на фоне, словно свидетельствует о своей жизни, мучениях и подвигах перед Богом, обращаясь к Нему. Ведущим замыслом такого композиционного варианта изображения святого является демонстрация образа молитвы.

Необычность подобного типа в разных его вариантах выражается главным образом в привнесении нового композиционного соотношения житийных сцен с образом святого при изменении расположения агиографического цикла в пространстве иконы. При этом композиционные прототипы самой повествовательной системы, когда житийные эпизоды вписаны в пейзаж или архитектуру, знакомы нам по иконам второй половины XVI — первой половины XVII в. и заложенным в то время принципам изображения многочастного сюжета. Поэтому расположение житийных сцен на фоне, предполагающее отличный от житийной рамы причинно-следственный ряд, или группой «у ног» святого выглядит относительно устоявшимся явлением в русской образности.

Гораздо необычнее кажется композиционное и семантическое взаимоотношение между образом святого и житийной историей. Масштабный, занимающий всю высоту иконы образ святого сопровождается миниатюрными житийными сценами. Несмотря на правдоподобное решение пространства в духе новых художественных принципов того времени (западные влияния «вплавляются» в устоявшиеся в иконе нормы изображения, что приводит к необычным композиционным, пространственным эффектам<sup>4</sup>), объединение центрального образа святого и фона с повествовательным циклом кажется условным.

Контрастность и соединение разномасштабных форм свидетельствуют о возможности разных источников возникновения этого житийного типа. С одной стороны, прототипы можно искать в истории изображения житийных циклов. С другой стороны, прототипом является одиночный образ святого, в том числе святого в молении Богу.

В традиционном типе житийной иконы, несмотря на разные семантические значения средника и житийной рамы, хорошо изученных О. Ю. Тарасовым в исследовании по риторике обрамления [15, с. 60], геометрическая схема наделяла композицию логикой во взаиморасположении изобразительных элементов. Его основными свойствами являются схематичное представление житийного содержания, приближенность всех элементов к переднему плану, масштабная и смысловая равнозначность всех клейм, обрамляющий характер системы клейм, хронологическая последовательность в изображении житийных сцен. Напротив, в появившемся во второй половине XVII в. типе житийной иконы, как пишет А. С. Преображенский, «фигура, выделенная размером, уже не «излучает» чудеса, показанные в обрамляющих ее клеймах. Из идеализированного портрета она сама превращается в «событие», деяние, теснейшим образом связанное с остальными эпизодами. Последнее особенно очевидно в тех довольно многочисленных случаях, когда святой изобра-

<sup>4</sup> Например, сочетание линейной и обратной перспективы, см.: [15, с. 60].

жается в молитве. Безусловно, в своей основе это традиционная композиция, которая сама по себе конкретизирует образ персонажа и нюансы его состояния» [7, с.258]. Поэтому в силу неоднородного фона (в котором сюжеты могут быть разного размера, а в композиции выделяются пространственные планы) взаимоотношение между житийным циклом и центральным образом святого не так линейно. Таким образом, мы подходим к необходимости исследования непосредственно образа святого в иконах, его генезиса и структуры с учетом нового варианта композиции.

Дискуссия о противопоставлении и синтезе портретной и повествовательной формы изображения в иконописи имеет давнюю историю и тесно связана с обсуждаемой в нашей статье проблемой<sup>5</sup>. В научной литературе не раз поднимался вопрос о «событийности» портретного образа святого, даже в отсутствие сопровождающего его повествовательного содержания. Именно с этой точки зрения Ханс Бельтинг рассматривает синайские иконы XIII в. [17, с.295].

Всю площадь доски занимает образ святого, показанный внутри события из его жизни. Однако это событие не динамичное, подчиненное статичной «портретности» святого. Например, синайская икона начала XIII в. с изображением крупной ростовой фигуры Моисея, получающего скрижали Завета, в ракурсе, а также икона с ростовым образом пророка Илии, которого в пустыне кормит ворон, того же времени (рис. 7) в контрапостном движении. Казалось бы, не имея ничего общего с житийной иконой со средником и клеймами, эти иконы демонстрируют возможность слияния портретной и повествовательно-событийной формы изображения образа. Кроме того, сцена-событие может брать на себя роль «портрета». На Руси мы встретимся с большим количеством примеров, когда в среднике традиционной житийной иконы представлен не фронтальный образ святого, свидетельствующий в статичном предстоянии о своей истории, а святой как участник события из его жития. В качестве центрального сюжетного события выбираются сцены, ставшие некими «атрибутами» конкретного святого, идентифицирующиеся именно с ним. Этот фе-



Рис. 7. Икона «Пророк Илия». Начало XIII в. Синай. [https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst\\_id=3660](https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=3660)

<sup>5</sup> Диалектика между «портретной» и «нарративной» формой в византийских житийных иконах XIII в. пронизывает все исследование Паромы Чаттерджи, посвященное житийным иконам в Византии и Италии. Традиционно говорится о том, что в среднике представлен атемпоральный «портрет» святого, а в клеймах — повествовательная история с подробностями реальной жизни. См.: [16, р. 6, 69].

номен можно проиллюстрировать житийными иконами пророка Илии, в которых зону средника занимает композиция его огненного восхождения или уединения в пустыне, или житийными иконами великомученика Георгия, в которых средник занимает сцена «чудо Георгия о змие».

Подобный эффект производит пророк Илия из житийной иконы начала 1660-х годов. Несмотря на фон с житийными сценами, сам портретный образ пророка обладает повествовательным характером. Он достигается, во-первых, наделением образа знаками иконографического мотива о том, как пророка Илию кормили вороны во время его уединения в пустыне (два ворона в верхнем левом углу иконы). Во-вторых, фон со скалистыми уступами и голой землей символизирует пустыню, являющуюся житийным топосом пророка Илии. Несмотря на вписанные в пустынный фон житийные сцены, пустыня сама по себе обладает нарративным содержанием, создавая для портретного образа предметный контекст. Трехчетвертной ракурс святого, обращенного к Богу с молитвой, также мотивирован событийным, т. е. повествовательным, контекстом в силу коммуникативной формы его изображения. Житийный цикл, занимающий то же пространство, что и масштабная фигура пророка, дополнительно свидетельствует о святости образа и обогащает форму молитвы.

В истории иконописи не раз встречались случаи, когда святой сопровождается не полным циклом жития, а лишь несколькими эпизодами (как правило, границами его земной жизни, т. е. рождение и смерть). Снова портретный образ опосредованно приобретает биографическую рамку и воспринимается через призму этих событий. К таким образам можно отнести западноукраинские иконы, которые рассматриваются А. С. Преображенским в аналогичном контексте [7, с. 266, 569]. В этих памятниках композиция основывается на условном, характерном для средневекового сознания композиционном сочетании разномасштабных фигур на едином однородном фоне. В русском искусстве второй половины XVII в. также существуют прецеденты с двумя житийными сценами по сторонам от крупномасштабного образа святого<sup>6</sup>. Несмотря на сходную с нашими иконами масштабную противоположность между центральным образом и двумя житийными сценами и их подчиненность единой композиции, в этих иконах портретное начало доминирует более отчетливо, чем нарративное. Понятно, что такая аналогия не обуславливает генезис рассматриваемых в статье икон, однако позволяет обозначить особенности перцепции портретного образа святого через событийные сцены.

Особое усиление повествовательности, неоднократно отмеченное классическими исследователями, особенно представителями иконографической школы, относительно искусства второй половины XVI в., выражено не только посредством наполнения сюжета подробностями и стремлением к созданию полного цикла истории, но и за счет внимания к фону, включения его в систему сюжета и в структуру композиции. Во второй половине XVI в. вследствие новых композиционных задач в иконописи фон наделяется семантическим значением и приобретает композиционную роль в повествовании. Так, в иконах преподобных с панорамами

---

<sup>6</sup> Например, ярославская икона конца XVII в. с фигурой Николая Чудотворца на престоле, с двумя житийными сценами (бывшее собрание М. Е. Де Буара /Елизаветина/), см.: [18, с. 515–21].





Рис. 8. Икона «Иоанн Предтеча в пустыне». Вторая половина XVI в. Из Чудова монастыря Московского Кремля. ГТГ

монастырей и городов<sup>7</sup>, получивших распространение во второй половине XVI — XVII в., обитель в композиционном отношении становится фоном изображения. При этом архитектурный фон обладает и смысловым содержанием, поскольку, с одной стороны, является местом действия, топографией, с другой стороны, намекает на биографию святого, т.е. на его житийную историю. Образ святого в таких иконах воспринимается как ключевое звено некоего подразумеваемого повествования. Большое количество икон такого типа представлено в недавнем каталоге по случаю выставки икон из собрания Николая Паниткова в музее имени Андрея Рублева [12]. В подобном же ключе, как нам кажется, можно рассматривать пустынный фон на житийных иконах пророка Илии и Иоанна Предтечи начала 1660-х годов, интересующих нас.

Эту линию размышления можно дополнить иконами с образом Иоанна Предтечи в пустыне, распространившимися со второй половины XVI в.<sup>8</sup> (например, икона из Чудова монастыря второй половины XVI в. /рис. 8/; икона «Иоанн Предтеча в пустыне» /середина XVII в., ГТГ/; икона «Иоанн Предтеча в пустыне» из со-

<sup>7</sup> А. С. Преображенский уже обращался к иконам преподобных с монастырем в аналогичном контексте [7, с. 257, 259], однако мы рассматриваем эти иконы с точки зрения развития фона как самостоятельного элемента в изображении.

<sup>8</sup> Подробнее про эти иконы см.: [19, с. 242–4].

брения А. Д. Липницкого /первая треть XVII в./). Пустыня, наряду с образом пророка, является не только фоном, но и участником сюжета, связанного с пророчеством святого Иоанна Предтечи в пустыне. Сама же фигура святого наделяется повествовательной формой не только в силу ее обращения к Богу, но и благодаря подробному изображению пустыни с растительностью и зверьми. При этом речь не идет о сложной пространственной панораме ландшафта, который мы встретим в интересующих нас иконах второй половины XVII в. Интересно отметить, что именно образ Иоанна Предтечи в пустыне дает один из самых ярких примеров новых композиционных схем житийного изображения второй половины XVII в. (уже упомянутые выше образы: икона Иоанна Предтечи из иконостаса церкви Ильи Пророка в Ярославле начала 1660-х годов, икона с образом Иоанна Предтечи с житийными сценами Тихона Филатьева 1688–1689 гг., фреска с образом Иоанна Предтечи в паперти Толчковского храма, рубеж XVII–XVIII вв.) [7, с. 270]. Это еще раз свидетельствует об имеющей место типологической преемственности от икон с образом Иоанна Предтечи в пустыне рубежа XVI–XVII в. Возможность сопоставления образа Иоанна Предтечи Ангела пустыни со множеством повествовательных сцен на фоне (ранний образец начала 1660-х годов породил типологические повторения, в частности житийную икону из Успенского собора в Ярославле конца XVII в., ГТГ) с образами Иоанна Предтечи в пустыне строгановской эпохи подтвердили также размышления Конрада Онаша [20, р. 407]. Исследователь обнаруживает типологическую близость этих икон, в которых пустыня занимает важное место.

В отечественной историографии несколько раз высказывалась точка зрения, что строгановская иконопись оказалась ранним этапом на пути художественных процессов иконописи второй половины XVII в., в частности исследуемого в статье феномена. С. И. Масленицын отмечал миниатюрность исполнения персонажей в традиционных житийных иконах Семена Спиридонова Холмогорца, обосновывая ее влиянием строгановской иконописи: «Клейма его икон, как и произведения строгановских художников, можно рассматривать только вблизи. Уже при удалении от них на несколько шагов они сливаются в сочетания золотых, зеленых и красных пятен» [3, с. 34]. Этот контраст форм большого и маленького размера можно соотносить и с житийной историей в иконах нового типа, в частности с миниатюрными житийными эпизодами, вкрапленными в фон. «Такие иконы, как образа в местном ряду иконостаса церкви Ильи Пророка, можно рассматривать только вблизи, издали на них плохо видны даже центральные, большие по размеру фигуры. Зато, разглядывая их вплотную, невольно поражаешься фантазии и наблюдательности ярославских изографов конца XVII в., их умению превратить строгий иконописный сюжет в занимательную новеллу со множеством участников, занятых подчас обыденными, повседневными делами» [3, с. 37–8]. Автор акцентирует внимание на зрительном восприятии этих произведений, которые предполагают либо пристальное разглядывание миниатюрных житийных сцен на фоне, либо целостное впечатление от изображения, в котором «выхватывается» преимущественно образ святого на переднем плане. Исследователь также отмечает свойство повествовательности, «занимательной новеллы» на фоне, через призму которой воспринимается центральный образ<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> С позиций современной науки этот тезис кажется противоречивым и даже устаревшим. Советские исследователи были склонны обуславливать кажущуюся декоративность и детализацию

И. Л. Бусева-Давыдова в небольшой статье о строгановских иконах исследует идейный замысел и композицию икон с образом святого в молении Богу рубежа XVI–XVII вв. [21]. Основная идея статьи, как нам кажется, состоит в том, чтобы показать строгановские иконы как проявление тенденций личностного сознания и эмансипации личности, начавшихся в раннем XVII в. [22]. В этом отношении образ святого трансформируется из недосягаемого, как это было раньше, в относительно доступный благодаря тому, что он становится альтер эго молящегося. Во второй половине XVII в. эти тенденции усилятся. В наших иконах святой представлен не только посредником между двумя измерениями, но и обитателем земного мира, занимающего почти всю площадь изображения. Исследовательница отмечает влияние строгановской школы на иконопись второй половины XVII в.: «Такие мастера, как Никита Павловец, Кирилл Уланов, Федор Зубов, Михаил Милютин, Сергей Рожков и многие другие, не могли бы состояться без “строгановского” этапа. Утверждая это, мы имеем в виду не столько развитие собственно живописных приемов, но создание определенного образа мира, унаследованного и обогащенного художниками младших поколений» [21, с. 120].

И. Л. Бусева-Давыдова указывает также на характерную черту строгановских икон — сдвиг святого от центра к краю доски с освобождением центральной части иконы: «...если ранее поставленная по центру фигура свидетельствовала об освоённости окружающего ее пространства... то резкий сдвиг персонажей Прокопия Чирина в самый край необитаемой и почти пугающей пустоты говорит о двойственности их позиции, о растерянности перед окружающим миром» [21, с. 121]. Она отмечает также знакомое по строгановским персонажам положение фигуры в пространстве, неустойчиво, «на цыпочках», стоящей на земле, и рассматривает это как равновесие, обретаемое «лишь как постоянное колебание между землей и небом» [21, с. 121].

Нам кажется уместным упомянуть здесь проводимую И. Л. Бусевой-Давыдовой аналогию интересующих нас житийных икон с образом святых в молении Богу с исследованиями в области фольклора В. Я. Проппа. «И тут, и там “действие совершается по движению героя” — один главный персонаж переходит из сцены в сцену, из клейма в клеймо, а второстепенные персонажи не устаиваются обособленного изображения» [21, с. 122]. В каком-то роде это напоминает механизмы, применяемые в литературе, когда с помощью синекдохи целое показывается через часть, и наоборот — часть через целое. Так, «портрет» святого в наших иконах синтезирует в себе всю повествовательную историю, разворачивающуюся на фоне, и свидетельствует о ней перед Богом и перед зрителем. Цитируя А. С. Преображенского, «эта фигура, оставаясь смысловым центром иконы, не только характеризуется с помощью эпизодов жития, но зримо венчает собой житийную биографию, соответствуя новому, посмертному этапу бытия человека» [7, с. 260]. То же самое и наоборот — житийный цикл представляет собой детальное разворачивание главной идеи — демонстрации святости конкретного образа.

В монографических исследованиях, посвященных творчеству иконописца последней трети XVII в. Никиты Павловца, также встречается отсылка к строгановской иконописи в том же контексте [23, с. 286], в каком ее рассматривает И. Л. Бу-

изображения в иконах XVII в. стремлением к повествовательности. При этом повествовательность, с их точки зрения, выражена в подробном следовании тексту.



сева-Давыдова. Например, в иконе «Мученик Св. Уар и праведный Артемий Веркольский» 1670-х годов из Третьяковской галереи представлен сходный со строга-новскими иконами и с житийными иконами святых мучеников Кирика и Иулитты (1680-е годы) и мученика Вонифатия (1670-е годы) из Ильинской церкви в Ярославле, рассматриваемых нами в статье, вариант портрета святого в молитвенном обращении к Богу. В контексте настоящего исследования отметим пейзажный фон, над которым возвышаются святые Уар и Артемий Веркольский. Он воспринимается в той же семантической роли, что и житийный фон в исследуемых иконах. Помимо того, что ландшафт придает сакральному пространству иконы измерение реального мира, он также создает предметный слой, с которым соотносится земная жизнь святых (можно увидеть на горизонте маленькую фигуру Артемия Веркольского, представленного в тот момент, когда во время сельских работ он был повергнут ударом молнии) [10, с. 443].

А. С. Преображенский в статье по иконам с житийным циклом в среднике в чем-то продолжает линию рассуждения И. Л. Бусевой-Давыдовой и рассматривает образ святого в этих иконах через призму земного мира. Пейзажный фон в наших иконах детально прорабатывается в духе художественных тенденций второй половины XVII в., учитывающих изображение архитектурных и природных подробностей. Вместе с этим, выявляя специфику представления образа святого в этих иконах, А. С. Преображенский уделяет внимание стилистике и формальным качествам в изображении центрального персонажа, отдавая должное воздействию «живоподобного» направления в иконописи Оружейной палаты: «Попадая в пейзажное окружение и непосредственно соседствуя с житийными сценами, привычный образ молящегося святого становится гораздо более наглядным и живым, получая дополнительную сюжетную мотивацию, подкрепленную большим или меньшим натурализмом самой живописи» [7, с. 259]. Особенно этот аспект заметен в иконе с образом Иоанна Предтечи 1688–1689 гг. авторства столичного мастера Тихона Филатьева.

Преображенский пишет, что среди произведений мастеров Оружейной палаты почти отсутствуют традиционные житийные иконы со средником и житийными клеймами [7, с. 249]. Снижение спроса на традиционную житийную икону может быть связано со сложившейся в эпоху Средневековья формой визуализации житийного содержания, представлявшей собой условную схему изображения со средником и клеймами [7, с. 251]. Геометрическая структура и средневековая условность изображения, видимо, перестали удовлетворять заказчиков, которые в русле мировоззрения новой эпохи хотели видеть крупный «портрет» святого, занимающий большую площадь доски и благодаря своей натуралистичности готовый выйти за пределы двухмерной плоскости и вступить в пространство зрителя [7, с. 250–1]. Система миниатюрных житийных сцен в том пространстве, в котором расположен образ святого, следовательно, может восприниматься как второстепенный по отношению к господству центральной фигуры святого компонент, призванный дополнительно придать образу святого свойство реальности его присутствия. Однако восприятие житийного цикла как «стаффажного» фона, над которым доминирует образ святого, не умаляет его композиционного значения, поскольку само намерение изобразить житийный цикл говорит о принадлежности этих памятников жанру житийных икон.

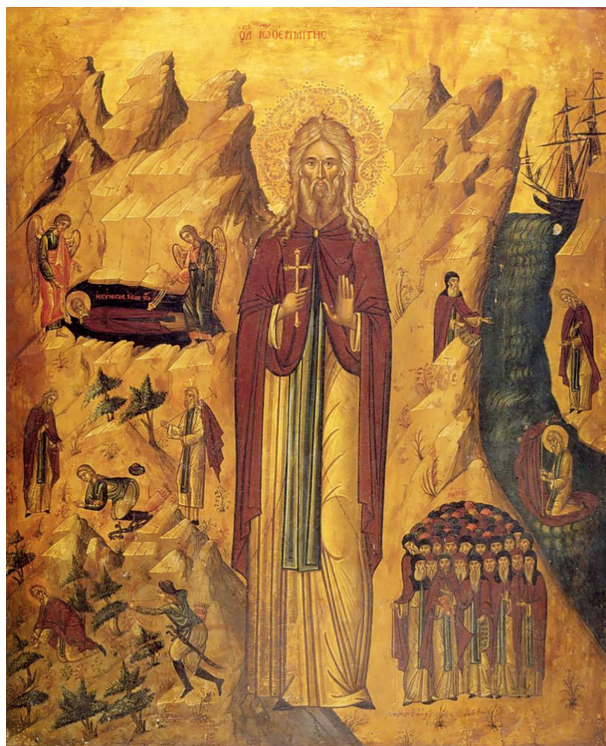


Рис. 9. Икона «Иоанн Отшельник, с житием». Первая четверть XVII в. Монастырь Иоанна Богослова на острове Патмос. <https://www.pravenc.ru/text/471411.html>

В заключение повторим, что при исследовании изучаемого материала требуется учет разных культурных факторов, к которым и обращались исследователи, упоминавшие об этих иконах: границы влияния европейского и поствизантийского (рис. 9)<sup>10</sup> искусства, монументальной живописи, книжной графики и т. д. Однако констатации или опровержения этих культурных тенденций недостаточно для выявления образа святого, который, казалось бы, представлен достаточно традиционно. Очевидным остается то, что иконы с житийным циклом в среднике являются продуктом культурно-художественной парадигмы переходной эпохи, когда в иконописи формируются новые принципы<sup>11</sup>.

Поднятый в начале статьи вопрос синтеза в иконе портретной и повествовательной формы, характерный для восточнохристианского искусства в принципе,

<sup>10</sup> В поствизантийской живописи, которая не является предметом нашего исследования, можно обнаружить похожие по композиции иконы, в которых житийный цикл представлен на развитом фоне в среднике: критская икона Иоанна Отшельника с житием первой четверти XVII в. из монастыря Иоанна Богослова на острове Патмос.

<sup>11</sup> По сути, в этих изображениях ощущается некий «конфликт» художественных систем (насыщенного неоднородного фона с житийными сценами, возможно даже тяготеющего к картинному формату, и традиционного образа святого иконописного типа), образовавшийся в силу изменений в языке живописи в переходную эпоху. Б. Успенский в исследовании по семиотике иконы говорит о том, что «конфликт между разными системами изображения» является проявлением переходного периода в культуре. См.: [24, с. 185].

позволяет заострить специфику композиционной роли образа святого, написанного как портрет, но воспринимающегося через сюжетный контекст на фоне. В таком же ключе нами представлены иконы с обрамляющими портретный образ святого двумя житийными сценами. Несмотря на сокращенный вариант житийного цикла, образ святого, явленный зрителю в вечном предстоянии, обусловлен конкретными сюжетами рождества и смерти.

При переходе к позднесредневековой русской иконописи мы пришли к выводу, что характерная для конца XVI в. тенденция к наделению фона в иконе композиционным значением сказывается на образе святого, через посредство которого он воспринимается. Характерным примером икон с развитым фоном являются иконы Иоанна Предтечи в пустыне конца XVI — первой половины XVII в., которые к тому же окажут влияние на формирование икон с житийными сценами в среднике, поскольку большинство этих житийных образов составляют иконы Иоанна Предтечи Ангела пустыни.

Особое место в статье уделено строгановским иконам и их влиянию на иконы с житийным циклом в среднике. Помимо эксплицитных признаков (сдвиг трехчетвертной фигуры святого в молении Богу к краю доски, делающий композицию асимметричной), иконы сближает еще и характерная для XVII в. культурная тенденция к личностному сознанию человека в контексте православного догматизма. В иконах она выражена в том, что посредничество между Богом и человеком в лице святого становится более отчетливым, поскольку святой зримо передает молитву человека Богу. В исследуемом типе икон контакт святого со зрителем усиливается, поскольку населенный житийными сюжетами фон представляет святого как выходца из земного мира. В «живоподобных» иконах достоверность изображения святого и документальная проработка природно-архитектурного фона, возможно, еще более обуславливают восприятие святого как насельника небес измерением физического мира.

## Литература

1. Алпатов, Михаил. “Проблема барокко в русской иконописи”. В изд. *Барокко в России: сборник статей*, ред. Алексей Некрасов, 81–92. М.: Гос. Академия художественных наук, 1926. (Труды Секции пространственных искусств, 1).
2. Жидков, Герман. “К постановке проблемы о русском барокко”. В изд. *Барокко в России: сборник статей*, ред. Алексей Некрасов, 93–117. М.: Гос. Академия художественных наук, 1926. (Труды Секции пространственных искусств, 1).
3. Масленицын, Станислав. *Ярославская иконопись*. 2-е изд. М.: Искусство, 1983.
4. Комашко, Наталья, и Елена Саенкова. *Русская житийная икона*. М.: Книги WAM, 2007.
5. Саенкова, Елена. “Житийная икона”. В изд. *Православная энциклопедия*, общ. ред. Патриарх Московский и всея Руси Алексий II, т. 19: 273–83. М.: Православная энциклопедия, 2009.
6. Бусева-Давыдова, Ирина, и Тамара Рутман. *Церковь Ильи Пророка в Ярославле*. М.: Северный паломник, 2002. (Памятники художественной культуры Древней Руси).
7. Преображенский, Александр. “Иконы с житийными сценами в среднике. О типологии некоторых произведений мастеров Оружейной палаты и других художественных центров”. В изд. *Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева: сборник научных статей*, ред. Наталья Комашко, 247–74. М.: Изд-во Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2020. (Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 17).
8. Брюсова, Вера. *Федор Зубов*. М.: Изобразительное искусство, 1985.



9. Казакевич, Татьяна. “Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера”. В изд. *Памятники русской архитектуры и монументального искусства: материалы и исследования*, отв. ред. Всеволод Выголов, 13–63. М.: Наука, 1980.
10. Антонова, Валентина, и Надежда Мнева. *Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. 2 тома*. М.: Искусство, 1963, т. 2: XVI — начало XVIII века.
11. Казакевич, Татьяна. “Иконографическая программа Толчковой паперти и русский театр XVII — начала XVIII в.”. В изд. *Труды Отдела древнерусской литературы*, отв. ред. Олег Творогов, т. 54: 651–67. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
12. Комашко, Наталья, ред. *Дорогами святой Руси. Иконы русских святых из собрания Николая Паниткова: каталог выставки*. М.: Изд-во Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2020.
13. Брюсова, Вера. *Гурий Никитин*. М.: Изобразительное искусство, 1982.
14. Комашко, Наталья, сост. *Костромская икона XIII–XIX веков: свод русской иконописи*. Вступ. ст. Н. Комашко, С. Каткова, авт. ст. Н. Бекенева и др., предисл. Г. Вздорнова. М.: Гранд-Холдинг, 2004.
15. Тарасов, Олег. *Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве*. М.: Прогресс-Традиция, 2007.
16. Chatterjee, Paroma. *The Living Icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139542401>
17. Бельтинг, Ханс. *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*. Пер. К. Пиганович. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
18. Преображенский, Александр. “Иконы святителя Николая Чудотворца в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина)”. В изд. *Добрый кормчий: почитание Святителя Николая в христианском мире: сборник статей*, сост. Александр Бугаевский, 484–521. М.: Скиния, 2010.
19. *Восточнохристианское искусство от истоков до наших дней: каталог собрания*. Сост. Николай Задорожный и др., авт. кат. Ирина Шалина и др., вступ. ст. Михаил Абрамов и др. М.: Музей русской иконы, 2010, т. 1: Памятники античного, раннехристианского, византийского и древнерусского искусства III–XVII вв.
20. Onasch, Konrad. *Icons*. New York: A. S. Barnes, 1963.
21. Бусева-Давыдова, Ирина. “Образ мира в иконах строгановской школы”. В изд. *Древнерусское искусство: исследования и реставрация. Сборник научных трудов Памяти Николая Николаевича Померанцева*, 120–2. М.: ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря, 2001.
22. Плюханова, Мария. “О некоторых чертах личностного сознания в России XVII в.”. В изд. *Художественный язык Средневековья*, отв. ред. Владимир Карпушин, 184–200. М.: Наука, 1982.
23. Ковтырева, Людмила. “Никита Павловец — иконописец Оружейной палаты”. В изд. *Искусство христианского мира: сборник статей*, гл. ред. Ариадна Воронова, отв. ред. Александр Салтыков, вып. 8: 283–91. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского института, 2004.
24. Успенский, Борис. “О семиотике иконы”. В изд. *Труды по знаковым системам*, отв. ред. Юрий Лотман, вып. V: 178–222. Тарту: тип. им. Ханса Хейдеманна, 1971. (Ученые записки Тартуского государственного университета, 284).

Статья поступила в редакцию 4 февраля 2022 г.;  
 рекомендована к печати 12 августа 2022 г.

Контактная информация:

Аитова Софья Николаевна — мл. науч. сотр.; [soniaaitova@mail.ru](mailto:soniaaitova@mail.ru)

# The Image of a Saint through the Prism of Earthly Living: On the Compositional Role of a Saint in Icons with Vita Scenes in 'Srednik' in the Second Half of the 17<sup>th</sup> Century

S. N. Aitova

Lomonosov Moscow State University,  
1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation  
Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art,  
10, Andronyevskaya pl., Moscow, 105120, Russian Federation

**For citation:** Aitova, Sofia. "The Image of a Saint through the Prism of Earthly Living: On the Compositional Role of a Saint in Icons with Vita Scenes in 'Srednik' in the Second Half of the 17<sup>th</sup> Century". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 4 (2022): 612–627. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.403> (In Russian)

In this article we take up a problem concerning the compositional and semantic role of the saint's image in the new vita (living) icons type, appeared in the 17<sup>th</sup> century in Old Rus' (for example, vita icon of the Saint John the Forerunner taking place in the iconostasis of the church of Elijah the Prophet in Yaroslavl, beginning of the 1660s). Such an approach is unique except for Preobrazhenskii's article. This article is interdisciplinary in nature dealing with a problem of narration inherent to the Christian art, of the relationship between icons and sociocultural tendencies in the transitional period of the Late Middle Ages in Russia. This study allows to consider icons not only in the context of Old Rus' painting, but also like an expression of the universal functioning, compositional structure and rhetoric of the image. Attention to the saint's image, represented as a "portrait", is explained by the fact that the narrative cycle is placed in the saint's zone. In the traditional vita (living) icon a saint is placed in the central zone ("srednik") being semantically the same as the saint in the new type. The narrative cycle is placed on the border. Thus the saint in the new icons' type is regarded from the perspective of the earthly living. Through the Christian history of image a saint's "portrait" is often presented in some implicit narration even if there's no plot. In our article this effect is more intensified because of the focus on the earthly world occupying almost all the composition. The painting technique called "life-likeness" ("zhivopodobie") also contribute to this effect. Moreover, we think that the saint's image in these icons follows the Stroganov school icons in the context of the transformations of the self-consciousness in the 17<sup>th</sup> century.

**Keywords:** 17<sup>th</sup> century, vita (living) icon, hagiographic cycle, saint's image, Saint John the Forerunner, self-consciousness, Stroganov icons, background in the icon.

## References

1. Alpatov, Mikhail. "The Problem of Baroque in the Russian Icon Painting". In *Barokko v Rossii: sbornik statei*, ed. by Aleksei Nekrasov, 81–92. Moscow: Gosudarstvennaia Akademiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1926. (Trudy Sektsii prostranstvennykh iskusstv, 1). (In Russian)
2. Zhidkov, German. "By the Problem's Statement of the Russian Baroque". In *Barokko v Rossii: sbornik statei*, ed. by Aleksei Nekrasov, 93–117. Moscow: Gosudarstvennaia Akademiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1926. (Trudy Sektsii prostranstvennykh iskusstv, 1). (In Russian)
3. Maslennitsyn, Stanislav. *Yaroslavl Icons*. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: Iskusstvo Publ., 1983. (In Russian)
4. Komashko, Natal'ia, and Elena Saenkova. *The Russian Vita Icons*. Moscow: KnigiWAM Publ., 2007. (In Russian)
5. Saenkova, Elena. "Vita Icon". In *Pravoslavnaia entsiklopediia*, general ed. by Patriarch of Moscow and All Russia Aleksii II, vol. 19: 273–83. Moscow: Pravoslavnaia entsiklopediia Publ., 2009. (In Russian)
6. Buseva-Davydova, Irina, and Tamara Rutman. *The Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl*. Moscow: Severnyi palomnik Publ., 2002. (Pamiatniki khudozhestvennoi kul'tury Drevnei Rusi). (In Russian)
7. Preobrazhenskii, Aleksandr. "Vita Icons with the Saints' Scenes Placed in the Icon's Center ("Srednik"). The Typology of Some Kremlin Armoury Icons and Icons of Other Art Centers". In *Trudy Tsentral'nogo*

- muzeia drevnerusskoi kul'tury i iskusstva imeni Andreia Rubleva: sbornik nauchnykh statei*, ed. by Natal'ia Komashko, 247–74. Moscow: Tsentral'nyi muzei drevnerusskoi kul'tury i iskusstva imeni Andreia Rubleva Publ., 2020. (Trudy Tsentral'nogo muzeia drevnerusskoi kul'tury i iskusstva imeni Andreia Rubleva, 17). (In Russian)
8. Briusova, Vera. *Fedor Zubov*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. (In Russian)
  9. Kazakevich, Tat'iana. "The Iconostasis of the Prophet Elijah in Yaroslavl and Its Artists". In *Pamiatniki russkoi arkhitektury i monumental'nogo iskusstva: materialy i issledovaniia*, executive ed. Vsevolod Vygodov, 13–63. Moscow: Nauka Publ., 1980. (In Russian)
  10. Antonova, Valentina, and Nadezhda Mneva. *Catalogue of the Ancient Russian Painting. Practice of the Historic and Artistic Classification*. 2 vols. Moscow: Iskusstvo Publ., 1963, vol. 2: XVI — nachalo XVIII veka. (In Russian)
  11. Kazakevich, Tat'iana. "The Iconographic Program in Tolchkov Exonarthex and the Russian Theatre of the 17<sup>th</sup> — Early 18<sup>th</sup> Centuries". In *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, executive ed. Oleg Tvorogov, vol. 54: 651–67. St Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., 2003. (In Russian)
  12. Komashko, Natal'ia, ed. *Along the Roads of Holy Russia. Icons of Russian Saints from the Collection of Nikolay Panitkov: Catalog*. Moscow: Tsentral'nyi muzei drevnerusskoi kul'tury i iskusstva imeni Andreia Rubleva Publ., 2020. (In Russian)
  13. Briusova, Vera. *Gurii Nikitin*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. (In Russian)
  14. Komashko, Natal'ia, comp. *Kostroma Icons of the 13<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries: a corpus of Russian icon-painting*. Introd. article by N. Komashko, S. Katkova, authors N. Bekeneva et al., foreword by G. Vzdornova. Moscow: Grand-Kholding Publ., 2004. (In Russian)
  15. Tarasov, Oleg. *Frame and Image. The Rhetoric of Framing in the Russian Art*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2007. (In Russian)
  16. Chatterjee, Paroma. *The Living Icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139542401>
  17. Belting, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Rus. ed. Transl. by K. Piganovich. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2002. (In Russian)
  18. Preobrazhenskii, Aleksandr. "Icons of St Nicholas the Wonderworker in Michael de Boire (Elizavetin)'s collection". In *Dobryi kormchii: pochitanie Sviatitelia Nikolaia v khristianskom mire: sbornik statei*, comp. by Aleksandr Bugaevskii, 484–521. Moscow: Skiniia Publ., 2010. (In Russian)
  19. *Eastern Christian art from its origin to the present day: catalog*. Comp. By Nikolai Zadorozhnyi et al., authors Irina Shalina et al., introd. article Mikhail Abramov et al. Moscow: Muzei russkoi ikony Publ., 2010, vol. 1: Pamiatniki antichnogo, rannekhristsianskogo, vizantiiskogo i drevnerusskogo iskusstva III–XVII vv. (In Russian)
  20. Onasch, Konrad. *Icons*. New York: A. S. Barnes, 1963.
  21. Buseva-Davydova, Irina. "The Image of the Peace in the Stroganov School Icons". In *Drevnerusskoe iskusstvo: issledovaniia i restavratsiia. Sbornik nauchnykh trudov Pamiati Nikolaia Nikolaevicha Pomerantseva*, 120–2. Moscow: Vserossiiskij hudozhestvennyj nauchno-restavracionnyj centr imeni akademika I. E. Grabarya Publ., 2001. (In Russian)
  22. Pliukhanova, Mariia. "Some Aspects of the Self-Consciousness in Russia in the 17<sup>th</sup> Century". In *Khudozhestvennyi iazyk Srednevekov'ia*, executive ed. Vladimir Karpushin, 184–200. Moscow: Nauka Publ., 1982. (In Russian)
  23. Kovtyreva, Liudmila. "Nikita Pavlovets — Icon Painter of the Armoury". In *Iskusstvo khristianskogo mira: sbornik statei*, chief ed. Ariadna Voronova, executive ed. Aleksandr Saltykov, iss. 8: 283–91. Moscow: Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii Bogoslovskii institut Publ., 2004. (In Russian)
  24. Uspenskii, Boris. "On the Semiotics of the Icons". In *Trudy po znakovym sistemam*, executive ed. Iurii Lotman, iss. V: 178–222. Tartu: Khans Kheidemann Print House., 1971. (Uchionye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, 284). (In Russian)

Received: February 4, 2022

Accepted: August 12, 2022

#### Author's information:

Sofia N. Aitova — Research Assistant; soniaaitova@mail.ru