

О. А. Туминская

МОТИВ УНИЧИЖЕНИЯ ПЛОТИ АСКЕТОВ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Государственный Русский музей, Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, 4

Статья посвящена анализу изобразительных примеров уничижения плоти в практике аскетизма, продолжающих сюжетное развитие Голгофского страдания Иисуса Христа. Тема «Passion» прочно вошла в культуру Средневековья, предоставляя зрителям эстетически пережитое преклонение перед мученической кончиной великих подвижников христианства. Автором представлена эволюция орудий пыток и мученичества (крест, копие, розги, хлысты) в реликвии — стержень восточнохристианской культуры. Икона «Поклонение веригам апостола Петра» — пример благочестивого отношения христиан к орудиям пыток, использовавшимся против ярких защитников учения о Христе.

Особое внимание уделено явлению юродства во Христе — русскому аналогу византийского мученичества. Автор выделяет предметы страданий почитаемых аскетов эпохи Средневековья, ставшие своеобразными атрибутами полипатии христианских мучеников, взятой на себя добровольно.

Проводя параллели между разными видами искусства Средневековья, автор статьи обращает внимание на сходство топики «уничижения плоти». Указанный мотив вошел в житийную литературу и отразился в изобразительном искусстве, что стало одной из главных узнаваемых черт облика юродивого во Христе. Изобразительное почитание атрибутов страданий самых ярких подвижников христианской веры и типология произведений искусства с предметами уничижения плоти является содержательным лейтмотивом статьи. Библиогр. 23. Ил. 8.

Ключевые слова: аскетизм, вериги, уничижение плоти, изобразительное почитание атрибутов страданий, юродивые во Христе.

O. A. Touminskaya

THE MOTIVE OF THE HUMILIATION OF THE BODY OF THE MEDIEVAL ASCETICS IN THE VISUAL ARTS

The State Russian Museum, 4, Inzhenernaya ul., St. Petersburg, 191186, Russian Federation

This article analyzes the fine examples of humiliation of the flesh in the practice of asceticism, continuing the development of the plot of Calvary suffering of Jesus Christ. The subject of the 'Passion' was firmly established in the culture of the Middle Ages, giving viewers an aesthetically experienced admiration for the martyrdom of the great ascetics of Christianity. The author presented the evolution of instruments of torture and martyrdom (cross, spear, scourge, whips) in relics — the core of Eastern culture. The icon 'The Adoration of the chains of St. Peter' is an example of the pious relationship of Christians to the instruments of torture used against the firm defenders of the doctrine of Christ.

Particular attention is paid to the phenomenon of foolishness in Christ, the Russian analogue of the Byzantine martyrdom. The author examines examples of the suffering of revered ascetics in the Middle Ages, it became a kind of attribute of the polyopathy of Christian martyrs, undertake voluntarily.

Drawing parallels between the different kinds of art of the Middle Ages, the author draws attention to the similarity of the topic 'mortification of the flesh'. This motif came into hagiography and was reflected in the fine arts, which was one of the main recognizable features in the shape of a holy fool for Christ's sake. Visualising the veneration of the attributes of suffering for the most ardent devotees of the Christian faith and the typology of works of art with objects of humiliation of the flesh is a meaningful leitmotif of this article. Refs 23. Figs 8.

Keywords: asceticism, the chains, the humiliation of the flesh, fine veneration of suffering attributes fools in Christ.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2017

Аскетизм предполагает высочайшее и строжайшее смирение. Юродство является направлением аскетического подвижничества. Юродивые во Христе в вопросах усмирения плоти достигли апогея: они не только смиряли свое физическое естество, но и исповедовали максимум «уничужения плоти», что выражалось в отказе от самых необходимых потребностей человека в жизни — еды, питья, одежды, жилища, общения с близкими, и удваивали свои страдания путем ношения вериг, власниц, принятия дополнительных строжайших и болезненных обетов.

Тема добровольного мученичества занимает обширное место как в средневековой литературе, посвященной теме аскетизма, так и в изобразительном искусстве. Синтез слова и изображения воздействовал на эмоциональное восприятие человека Средневековья довольно глубоко. Совпадение тем «Passion» в русском книжничестве и в русском иконописании было сохранено и предъявлено в визуальной практике религиозного искусства во время позднего Средневековья. В иконописании и книжной миниатюре старообрядцев сохранились изображения орудий страдания и процесса истязания плоти.

Восприятие нравственных норм у древнерусского прихожанина было неразрывно связано со слушанием проповедей, в немалой своей части выстроенных на примерах агиографического наследия святых аскетов, и взиранием на произведения христианского искусства. Образы святых демонстрировали их духовные подвиги и победу над природой телесности. Пожалуй, этот тезис является ведущим в разграничении не только христианской и нехристианской художественной практики, но и в межевании изобразительного искусства эпох Античности и Средних веков.

В воспитании истинного прихожанина церковь использовала различные средства, в том числе и раскрытие смысла деяний святых посредством чтения богоугодной литературы, в пересказах многочисленных христианских подвигов «терпения и смирения», что является истинным мотивом веры во Христа. В научной литературе высказывалось утверждение, что читатель житий искал в них не столько примеры для подражания, сколько источник «сердечного умиления» и удивления [1, с. 159–183]. Немаловажным аспектом воспитательной деятельности было иконописание, в котором воспроизводились богоугодные деяния монахов, аскетов, блаженных старцев [2, с. 83].

Писания христиан ко II в. н. э. стали представлять собой отобранные трактаты, которые достаточно определенно отображали историю рождения, бытия и вознесения Иисуса Христа. В первых канонических списках ощутимо прослеживаются элементы культурной рецепции: христианство заимствовало идеологию кумранской общины, ессеев, иудеев, римлян, греков и других народностей, населявших территорию, подвластную идее ожидания Мессии. Изолированность и замкнутость ессеев были вызваны политическими и экономическими обстоятельствами своей эпохи. Христианство предлагает иной лозунг — равноправие верующих, вера во спасение для всех страждущих, «где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, ни варвара, Скифа, раба, свободного, но все и во всем Христос» [Колос. 3: 11]. Послание к колоссянам святого апостола Павла содержит указание на неприятие аскетической практики в кругах первых христиан: «Это имеет только вид мудрости в самовольном служении, смиренномудрии и изнурении тела, в некотором небрежении о насыщении плоти» [Колос. 2: 23]. И все же наряду с жесткой

регламентацией поведенческих основ нового религиозного движения на рубеже нашей эры все чаще звучали призывы о всеобщем равенстве верующих во Христа, более того — обращение ко всем убогим, калекам, неполноценным в социальном отношении и физическом виде. Следовательно, новая религиозная община включала в себя всех желающих как усовершенствования своей роли в общественном мире, так и обретения божественной благодати. Выражение принадлежности к христианам могло быть открытым, общественным, но публичные богослужения ими не проводились. В этом и заключается тайность христианских экклесий, это и было главным обвинением против новой общины в I в. н.э. в недрах Римской империи. Возможно, уже там зародилась идея объединения верующих на основе сочувствия убогим и помощи страждущим. В эти же общины включалась и женская аудитория как социально отверженная. Иисус добровольно исцелял калек, с вниманием выслушивал обиженных, находил слова утешения для женщин.

Иисус был подвергнут самой позорной казни — распятию на кресте, к которой римляне приговаривали рабов и повстанцев. Сам характер казни поставил Его в один ряд с обездоленными, отринутыми обществом людьми и привлек новую паству к Его учению. Крест стал символом христианства и вошел в изобразительное искусство верующих во Христа.

Когда христианство утвердило свои позиции и стало отправлять культы в специально построенных храмах, когда христианская религия стала почти обязательной, появляются отдельные персоны, которые своим поведением, внешним видом и особенными действиями стараются вернуть общественную мысль к истокам христианства, напомнить о чистоте души верующего человека посредством воспитания в людях терпения и смирения. Взяв на себя образ добровольного мученика или убогого калеки, такой человек стал называться «салёсом» или «юродом». В его поведенческую линию входила демонстрация нестандартных, вызывающих негативную реакцию зрителей действий. Но эти действия исполнялись «во имя Христа».

О трудностях и превратностях жизни христианских подвижников, которые возвышали свой дух посредством усмирения плоти, в средневековое время сложились легенды. Так, известный древнерусский книжник, проповедник и «временно юродствующий монах» преподобный Авраамий Смоленский писал иконы. Характерным мотивом, наблюдаемым в древнерусской культуре, является расширение функций богоугодных молитвенников. Таково обращение преподобного Авраамия Смоленского к иконописи. «И это неудивительно, ведь в иконописи происходит непосредственная передача философии художественными средствами» [3, с.328]. В иконописании как духовной проповеди Авраамия Смоленского слышны и зримо явлены в красках два главных сюжета: ужас грехопадения и подготовка к Страшному Суду. Именно по этой причине изображения страданий выписаны полно и наглядно, как, следует полагать, было в иконах Авраамия Смоленского, так и в иконе XII в. из монастыря Синай¹. Ранее сложение иконографической схемы Лествицы, ведущей в Небо, со ступеней которой срываются монахи, относится к XII в.² (рис. 1).

¹ Икона Лествица Иоанна Лествичника (29,5 × 41,1), Египет, Синай, XII в., монастырь св. Екатерины. Д., золото (сусальное), пигменты натуральные; техника: золочение, полировка по золоту, темпера яичная.

² Композиция использует сюжет самого популярного восточнохристианского монашеского сочинения — «Лествицы» преподобного Иоанна Лествичника, который был игуменом Синайского



Рис. 1. Икона Лествица Иоанна Лествичника. Египет. Синай, XII в. Египет, монастырь св. Екатерины

В книжной миниатюре наиболее известным из ранних изображений является лист инкунабулы конца X в.³ На листе слева расположен рукописный текст, справа находится рисунок лестницы с устойчивыми прочными боковинами и тонкими перекладинами числом 30. Нижняя и верхняя ступени исполнены толще, нежели

монастыря в VII в. В пустынном ущелье неподалеку от монастыря до сих пор почитается пещера, где, по преданию, отшельнику Иоанну было видение «лестницы на небо» — образ духовного восхождения монаха к Богу. Лестница, простертая по диагонали, является изобразительным и смысловым центром иконной композиции. Она насчитывает ровно тридцать ступеней по числу слов-наставлений литературной «Лествицы» преподобного Иоанна.

³ Лист из иллюминированной рукописи «Лествицы» конца X в. «Лествица». Paris. gr. 1069. Fol. 3 v.

внутренние, что может символизировать начало и окончание нестяжательного самосовершенствования. На самой верхней расположены фигурка молящегося, обращенного лицом к взывающему ангелу, и фигура летящего вестника Бога. Орнаментальные обрамления боковых штоков лестницы, равно как и разноцветное перечисление перекладин, относят изображение рукописи к уникальным собраниям христианских кодексов, исполненных по законам меры и равновесия, ценным в декоративно-прикладном искусстве.

Основная изобразительная схема была разработана ранее в миниатюрах XI–XII вв., иллюстрирующих византийские рукописи «Лествицы». Чтение памяти об Иоанне Лествичнике входит в состав Постной Триоды в XII в. В храмах и в семейном кругу зачитывались отрывки из жития этого святого с объяснениями и наставлениями [4, с. 501]. Так формировался канон восприятия богоугодных страданий в среде паствы.

Отдельным этапом эволюции мотива «уничужения плоти» являются опыты размышления над страданиями в старообрядческой системе ценностей, которая сохранила такой извод, как «Видение Лествицы преподобным Иоанном Лествичником»⁴. Это северная икона XVII в. (рис. 2).

В XVII–XIX вв. прежняя тяга к аскетике синайского старца сохраняется в низовой культуре и фольклоре Севера. Скитская жизнь раскольников с их самоуничужением в глуши «взаперти» от суеты столиц была во многом сродни духу «Лествицы». Из Выгореции происходит икона конца XVII–XVIII в. «Лествица преподобного Иоанна со страдальцами». Сцена «Видения» в ней смещена в верхний угол и по размерам приравнена к клеймам подвигов. Снабженная обширными текстами, она напоминает вероучительную картинку староверов [5, с. 246].

Одним из первых изображений орудий пыток в иконописи, впоследствии вошедшим в христианскую историю искусства, стал мотив «Поклонение честным веригам апостола Петра». «Около 42 г. апостол Петр по повелению Ирода Агриппы был заключен в темницу за проповедь о Христе Спасителе. В темнице он был связан двумя железными цепями. Ночью, накануне суда над ним, Ангел Господень снял с апостола эти цепи и чудесно вывел его из темницы [Деян. 12:3–11]. Христиане, услышав о чуде, взяли вериги (цепи) и хранили их как драгоценность» [6]. Одержимые разными болезнями, приходя к ним с верою, получали исцеления.

Самой запоминающейся и, пожалуй, самой изящной по цвету, композиционному распределению главных сюжетов и воспроизведению железных оков как символов страданий человека предстает новгородская икона середины XVI в.⁵ (рис. 3). Вытянутая по вертикали форма иконной поверхности дополняет уникальное размещение значимых сюжетов на живописной плоскости. Главное событие выделено. Это поклонение железным оковам. Вериги выставлены на деревянном аналое, столешница которого накрыта белой тканью. Припадающие рядом представляют несколько вариантов преклонения: целующий позем, молящийся на коленях, согбенный с молитвенным обращением и предстоящие вдаль, усердно молящиеся, что называется, собором. Повторяемость движений группы людей слева транслируется

⁴ Икона «Лествица Иоанна Лествичника» (86,5 × 77,3). XVII в. Русский Север. КМИИ. Д., темпера. Инв. № И-1452.

⁵ Икона «Поклонение честным веригам святого апостола Петра» (152,0 × 94,0). Середина XVI в. Новгород. Происходит из иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках. НГИАХМЗ.

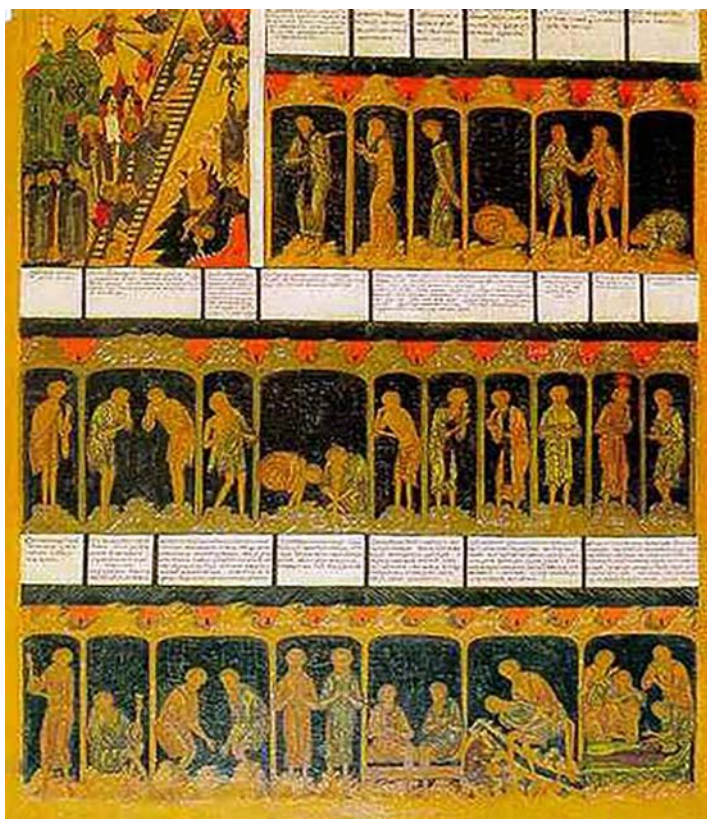


Рис. 2. Икона «Лестница Иоанна Лествичника». XVII в. Русский Север. КМИИ

в согбенной позе царя при наложении им крестознаменения. Так, народ и царь предстают в едином молитвенном порыве. Припадающий на коленях к земле написан на переднем плане, чтобы его фигура была лучше рассматриваема прихожанами. Архиерей обратил две руки к веригам, словно взывает о прощении во время литургического действия. Две островерхие башенки справа вверху уравновешены двумя колоколами, висящими в полукруглых нишах на колокольне, которая расположена в левом верхнем углу иконы. Колокола созвучны веригам, ибо расположены по диагональной оси сверху вниз и по фактуре холодного, тяжелого и звонкого металла.

Чуть далее и выше расположены сюжеты освобождения апостола Петра ангелом около фигур спящих воинов, архитектурные строения изобилуют в своей разнообразной красоте. Великолепная цветовая симфония, которая уже не раз восхищала исследователей.

Действие происходит на фоне величественного храма: процессию верующих возглавляют святитель и коленапреклоненный император. Самое раннее известное в иконописи изображение поклонения веригам апостола Петра представлено на новгородской иконе середины XVI в. (1547–1548 гг., НГИАХМЗ). В ее иконографии выделены два сюжета — изведение апостола Петра из темницы и собственно поклонение его веригам. Вериги изображены на аналое, покрытом белой тканью, им поклоняется царь, святитель и народ [6].

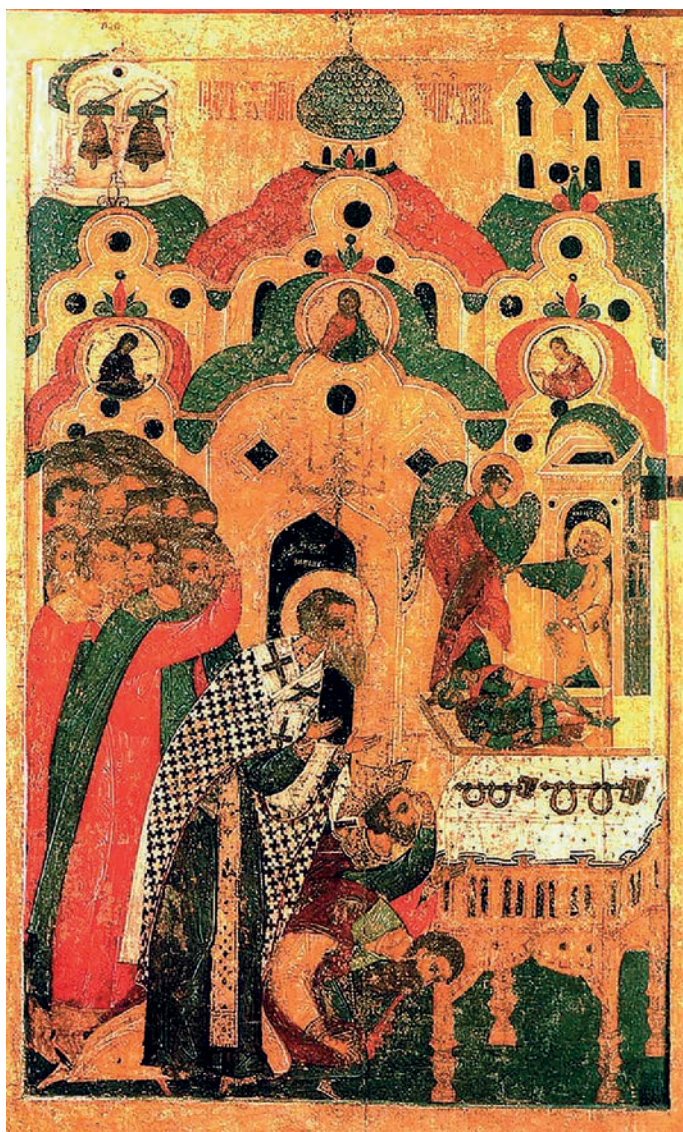


Рис. 3. Икона «Поклонение честным веригам святого апостола Петра». (152,0×94,0). Середина XVI в. Новгород. Происходит из иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках. НГИАХМЗ

В некоторых экспозиционных отделах музеев России до наших дней сохранились предметы, бывшие ранее орудиями уничтожения плоти. Так, экспозиция Суздальского краеведческого музея в 1930-х годах включала витрины и стенды, демонстрирующие исторические доказательства умерщвления плоти в практике аскетизма (рис. 4).

XVI век донес имя еще одного представителя аскетике русского мира святости — преподобного Иринарха Затворника Борисоглебского. В иконописном подлиннике XVIII в. под 27 ноября о внешнем виде старца сказано: Иринарх «подобием



Рис. 4. Экспозиция антирелигиозного отдела Суздальского краеведческого музея в Рождественском соборе. 1933 г.

надсед гораздо; брада аки Пафнутия Боровскаго; ризы преподобническа, и в схиме» [7, с. 40; 8, с. 52], а у преподобного Пафнутия Боровского «брада поменши Богословли, разохата...» [9, с. 192]. Об облике святого Иринарха Затворника упоминается в рукописи 30-х годов XIX в. коллекции рукописного отдела Пушкинского Дома [10, л. 92]. В рукописном подлиннике 1850 г., составленном диаконом Василием Поникаровским, согласно «Предуведомлению», с древнего подлинника 1658 г., дается такое описание облика Иринарха: «Сей образом светло рус изкрасна, брада средняя, в схиме голубой, ризы монашеские, правая рука у сердца, в левой лествица» [11, л. 7 об.]. В пособии для иконописцев В. Д. Фартусова под 13 января сказано: Иринарх «типом русский, старец 68 лет; телосложением крепкий, но очень худ от поста, с большою проседью, с более чем средней величины бородой, волосы просты; на шее носил очень длинную, по полу влачащуюся цепь, большой медный крест и до 140 малых крестов; на руках и ногах путы, в убогой ряске и мантии, босой. В руке можно писать хартию с его изречением...» [12, с. 151]. На основании приведенных цитат об облике Иринарха Затворника можно сделать вывод о его благообразном виде. Пост и беспрестанное моление утомили плоть Иринарха и сделали его худым, даже, возможно, изможденным, как и подобает аскету. Но более всего впечатляет описание тягот, которые добровольно принял на себя молельник. Это цепи, кресты, кованый нагрудник. Его вериги сохранены и ныне выставлены для обозрения в решетчатом окне стены Борисоглебского монастыря на р. Устье близ Ростова Великого (рис. 5).



Рис. 5. Вериги святого Иринарха Затворника в стене Борисоглебского монастыря. Фото автора

Иконография Иринарха Затворника разработана в иконописи (рис. 6), монументальных росписях, произведениях лицевого шитья, на окладах Евангелий, настельных иконах, в скульптуре, на раке преподобного. Во второй половине XIX в. архимандрит Амфилохий (Сергиевский-Казанцев), будучи благочинным шести ростовских монастырей и 19 сельских церквей, расположенных вблизи Борисо-



Рис. 6. Икона «Святой Иринарх Затворник». XX в. Борисоглебский монастырь. Фото автора

глебского монастыря, отмечал, что изображения Иринарха встречались в храмах на иконах, хоругвях, в настенной живописи [13, с. 57–58].

Об иконах святого чудотворца Иринарха в Борисоглебском монастыре сообщается в Описи 1752 г.: «...у той же соборной церкви в паперти придел каменный, в том приделе гроб преподобного отца нашего Иринарха, около того гроба рака медная, кованая, чеканная, золоченая с серебром, в круге же той раки решетка железная <...> На гробе образ преподобного Иринарха писан в красках, в возглавии Спасов образ, у Спасова образа и у преподобного венцы и цата серебряные, резные, позолочены. Свет и поля басменные, серебряные же позолочены <...> оные же образы преподобного имеются вне монастыря в часовне» [14, л. 22]. Изображение преподобного Иринарха Затворника введено в эмалевую икону третьей четверти XIX в. «Блаженный Исидор, преподобный Иринарх, святой Иаков Ростовские» (фрагмент эмалевой иконы «Образ всех Ростовских чудотворцев». 1863 г., ГМЗРК). К сожалению, персональные изображения как святого Иринарха, так и святых чудотворцев земли Ростовской юродивых Исидора Твердислова и Иоанна Власатого встречаются исключительно редко. В основном эти святые введены в соборные композиции святых заступников Ростовской земли [15, с.9]. Икон с соборными композициями от эпохи Средних веков и Нового времени сохранилось гораздо больше, чем персональных образов юродивых, тем ценнее указанный памятник с изображением отдельно стоящего преподобного Иринарха Затворника в молитве Спасителю на облаке.

Как пример почитания местночтимых святых образы преподобного Иринарха Затворника и юродивого Алексия Борисоглебского введены в нижнее поле одноименной иконы из местного ряда иконостаса церкви Бориса и Глеба в Борисоглебском монастыре на р. Устье (рис. 7). Атрибутом уничтожения плоти является железный посох у Алексия Борисоглебского (рис. 8).



Рис. 7. Нижнее поле иконы «Святые Борис и Глеб». XX в. Борисоглебский монастырь. Фото автора



Рис. 8. Икона «Святой блаженный Алексий Борисоглебский». XX в. Борисоглебский монастырь на р. Устье. Фото автора

Итак, самым показательным решением изобразительной идеи «уничужения плоти» считаем включение в иконографию аскетизма атрибутов страдания. Это вериги (наручники, оковы, цепи, железные колпаки) и предметы ношения в руках (дубинки, кочерги, тяжелые посохи). Вторым доказательством изобразительного инструментария «уничужения плоти» видится изможденный внешний вид (иссушение плоти, худоба, обнажение или обертывание в «раздранные ризы»). Третье — босоножие как признак христианской максимы бесребренничества.

Известен пример босоножия, проявленный императором Маврикием осенью 601 г., когда ему пришлось вместе со своим сыном Феодосием идти босиком в составе шествия в молении избавления от засухи в Карпионах. Некоторые люди из черни возмутились присутствием императора среди них и стали кидать в царствующие особы камни. Маврикию и Феодосию пришлось скрываться бегством, и свое молебенствие те завершили лишь во Влахернах, при этом император шел босиком.

Также босиком ходил известный византийский святой Андрей Юродивый, не единожды за день обходя Влахернский храм. Видимо, средоточием его шествий и молитв была Влахернская церковь. Около храма святой Богородицы и Приснодевы Марии, но за городской стеной, по легендарным сведениям, располагалось кладбище. Там покоились святые аскеты. На расстоянии одной мили (125 шагов)

вне стен города между могил других святых был погребен мученик отец Максим Исповедник [16, с. 218]. Уничижительное отношение к собственному праху — завещание похоронить себя в самом неприглядном месте — очередная разновидность юродского мировосприятия. Пример собственного самоуничтожения через завещание об отказе погребения находим в агиографических сведениях о киевском митрополите Константине.

Будучи греком, киевский митрополит не нашел сочувствия своим действиям в Киеве и удалился в Чернигов. Изгнанный, вдали от родной земли и не нашедший приюта в Киеве, Константин обрел покой в Чернигове, но «разболелся», — указывает в своей статье В. И. Панова [17, с. 307]. По Лаврентьевской летописи известно, что Константин просил после своей смерти привязать к его ноге веревку, выволочить тело за город и бросить «псам на расхыщение». «Народи же все дивишася о смерти его» [18, стб. 349]. Похожий мотив: митрополит желает большего, чем ему дано по рангу, по его жизненной стезе, по его молитвенному прошению, одобряемому свыше. Надо указать, что в излагаемом митрополитом завещании отсутствует момент смирения. На это указывает и продолжение истории. Епископ Антоний, которому велено было прочесть завещание после кончины митрополита Константина, не решился единолично исполнить странную посмертную митрополичью просьбу и обратился за советом к князю. Черниговский князь Святослав Ольгович принял решение о погребении митрополита по христианскому обряду. Тело Константина отпели и захоронили в церкви святого Спасителя. Усиливает правильность исполнения решения князя и епископа природная сила: засуха, бытовавшая в этих местах в то время, после упокоения тела митрополита Константина отступила.

И все же случай уничижительного обращения с собственной плотью имеется. Рискнем даже предположить, что и самая канонизация митрополита была обусловлена во многом все тем же «актом узнавания». К концу XV в., именно в пору Макарьевских соборов, расцвет агиографической линии, содержащей просьбу об уничижительном погребении, поддерживается всем канонизационным процессом, и, возможно, именно потому в этот процесс вовлекается фигура грека, скончавшегося на Руси в XII в. «Напомним, что Константин, в сущности, был единственным митрополитом этого столетия, привлечшим к себе внимание канонизаторов, и это притом что он не принял мученической кончины, не известен никакими своими сочинениями и все события его жизни описываются крайне отрывочно и отнюдь не в агиографическом ключе. Создается устойчивое впечатление, что едва ли не единственным залогом его святости (помимо появляющихся в поздних текстах чудес) оказываются его предсмертные распоряжения и самый характер исполнения их черниговцами. Вся эта совокупность данных в определенной степени подталкивает нас к выводу о том, что канонизация Константина Черниговского произошла не только не ранее второй половины XVI в., но — с большой вероятностью — и не позднее этого времени, так как в дальнейшем внимание агиографов и канонизаторов к традиции уничижительного погребения явным образом ослабевает и летописный рассказ о кончине митрополита неизбежно потерял бы в их глазах немалую толику своей прозрачности, выразительности и злободневности» [19, с. 29–30].

Отображение уничтожения плоти находим в русской иконописи.

Изобразительная аскетика Средневековья выразилась в следующих направлениях: образы мучеников, пустынников и отшельников; образ Иоанна Предтечи,

который, в свою очередь, разделяется на три художественно-пластических решения — пророка (Предтечи), пустынноика (Ангел пустыни) и жертвенного молитвенника (Деисус), и образы юродивых. Уже найденные в изобразительном искусстве иконографические схемы, отражающие мучения, — это «Сошествия во ад», «Шествие праведных в рай», «Вериги апостола Петра» и другие. Обращаем внимание на личины из церкви Спаса на Нередице и арочки в композициях «Лествица Иоанна Лествичника»⁶. Потребность персонификации страданий предстала в разработке литературных, повествовательно-подробных сюжетов притчи о Лазаре и богаче и закрепились в сценах «Лествицы». Особенно подробно эти сюжеты рассматривались старообрядцами. Представленные в виде «личин» символы адских мук («тьма крошечная», «скрежет зубом», «червь неусыпающий», «смола» и другие) помещались в северном простенке нефа рядом с фигурой Богатого из притчи о богаче и Лазаре. Фигура Богатого — обнаженный человек, подносящий руку к устам, из композиции «Ангелы гонят грешных в ад». «Личины» представлены и на синайских иконах XI–XII вв.

Впервые фиксируемая на русской почве в нередицкой росписи традиция абстрактного изображения мучений в виде «личин» окажется живучей на Руси и впоследствии. В византийской иконографии Страшного Суда следует искать корни абстрактного представления мучений, переданных в Нередице однотипными, заключенными в квадраты «личинами», различаемыми только по надписям [21, с. 82, ил. 67].

В арочках, расположенных во фресковом убранстве Благовещенского собора Московского Кремля, на южной стене западной паперти которого написаны сцены мученичества отшельников, иллюстрация пятой ступени «Лествицы» Иоанна Синаита раскрыта с особым тщанием. В многочисленных вытянутых арках помещены фигурки монахов, всячески умертвляющих свою плоть, стремясь достичь высшей степени духовного совершенства. Подобные композиции истязания плоти христианами известны по миниатюрам начала XVI в., но в Благове-

⁶ Диагональ лестницы уравновешена другой невидимой диагональю, образуемой двумя группами фигур в правом нижнем и левом верхнем углах сцены. Внизу на фоне пустынной горы, отсылающей к синайскому пейзажу, показана группа монахов, молитвенно созерцающих чудесное и нравоучительное видение. Вверху — сонм ангелов, слетающих с небес и протягивающих в литургическом жесте покровенные руки, — мотив, хорошо известный по евангельским сценам. Однако в данном случае он напоминает не только о небесном характере видения, но и о великом прообразе монашеской лестницы — ветхозаветной «Лестнице Иакова» [Быт. XXVIII, 12], соединившей Небо и землю и явившейся великим обетованием роду человеческому. Согласно библейскому тексту, зримо осуществляли эту связь поднимающиеся и сходящие с небес ангелы. Здесь их роль передана монахам. Внешне невыраженное, но внутренне глубоко обоснованное за счет очевидного сопоставления с древним образом, это уподобление монахов ангелам составляет главное содержание композиции, прославляющей отшельнический подвиг. Старец в белых архиерейских облачениях показан поднимающимся сразу за преп. Иоанном Лествичником. Его облачения хорошо различимы: стихарь, поручи, фелонь, епитрахиль и омофор. Фигура выделена из группы монахов своими большими размерами и сопровождающей надписью «архиепископ Антоний». Вероятно, это образ синайского архиепископа и игумена времени написания иконы, которая представляет его как непосредственного преемника преп. Иоанна Лествичника не только в руководстве Синайским монастырем, но и в восхождении на Небо. Скорее всего, икона была заказана одним из членов братии, желающим прославить своего игумена. Другой оригинальной особенностью являются черные танцующие фигурки хвостатых и крылатых бесов, декоративно выделяющиеся на золотом фоне. Они также изображены в профиль, который ассоциировался с представлением о грехе и силах тьмы. Они как бы охотятся за нестойкими душами с луками, копьями, крюками и веревками (цит. по: [20]).

щенском соборе, во-первых, их количество велико, во-вторых, они увеличенного размера, что в лучшей степени влияет на восприятие молящегося. «Изображения выполнены после пожара в середине XVI в. Просматриваются все 24 арки-пещерки с аскетами, хорошо сохранились и подробные надписи. Роспись имеет аналог начала XVII в. в храме Николы Надеина в Ярославле» [22, с. 21–22]. Трепет перед загробным миром у средневекового зрителя усиливался посредством созерцания многочисленных пыток, совершаемых христианскими подвижниками добровольно. Однако тягостного настроения безысходности эти фрески не вызывают. Живописцы настолько грамотно и красиво использовали колористические растяжки синих, красно-коричневых оттенков в сочетании со звучными белилами, что первое впечатление страха замещается чувством удивления и почтения.

Самостоятельного исследования заслуживают миниатюры с изображением «Лестницы монастырского подвижничества». Экземпляр гравюры Л. Бунина из фондов ОР БАН введен в научный оборот В. Г. Подковыровой⁷. Наблюдения за трансформацией печатных фрагментов одного гравированного листа, разрезанного на части, также принадлежат этой исследовательнице. Примером вольного копирования отдельных частей печатных гравюр с изображением страстей монахов «может служить конволют из фондов БАН 25.7.6, в котором “на глаз”, а не по образцам, скопированы все изображения гравюры и текст надписей. В данном случае мы сталкиваемся с любопытным примером того, как целый цикл миниатюр вырывается за рамки иллюстрируемого памятника и становится самостоятельным произведением искусства, который, в свою очередь, может образовывать видеоряд уже при другом тексте» [23, р. 26].

В заключение следует отметить, что реестр изображений святых аскетов, испытывающих свою плоть ради достижения духовных благодетелей, весьма обширен в русском изобразительном искусстве. Имея корни своего происхождения на Востоке начала утверждения христианства, аскетическая практика умерщвления плоти распространилась в православном мире и стала не только высшим примером нестяжательства, но и ярким образом изобразительного свидетельства жизни монахов.

Поклонение предметам-мемориумам, священным реликвиям византийского мира вошло в изобразительную практику византийского искусства, однако в восточнохристианском мире нет более выразительной передачи страданий аскетов, чем явление юродства во Христе, затворничества и верижничества. Изображение страданий высоких и сильных духом людей имело цель не подражательно-физическую, а духовно-воспитательную. Отношение к изображению умерщвления плоти на Руси было отдельной темой, интерес к которой выражался не массовым подражанием, а избранным копированием на листах миниатюр, введением в иконы и фрески с целью еще и еще раз воздать хвалу молитвенникам прошлого, укрепить дух живущих ныне и передать своеобразное напутствие будущему поколению христиан.

⁷ Выражаю благодарность за консультации по вопросам старообрядческих иконописных подлинников с. н. с. отдела рукописей БАН кандидату филологических наук В. Г. Подковыровой.

Литература

1. Берман Б. И. Читатель жития (агиографический канон русского Средневековья и традиции его восприятия) // *Художественный язык Средневековья*. М., 1982. С. 159–183.
2. Чумакова Т. В. «В человеческом жительстве мнози образы зрятся». СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. 242 с.
3. Раушенбах Б. В. Иконография как средство передачи философских представлений // *Проблемы изучения культурного наследия* / отв. ред. Г. В. Степанов. М.: Наука, 1985. С. 320–322.
4. Гладышева Е. В. Икона «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий». Вопросы иконографии // *Искусствознание*. 1999. № 2. С. 498–509.
5. Хохлова И. Л. «Лествица» преподобного Иоанна в живописи Древней Руси. Обзор основных произведений // *Вестн. КГУ им. Н. А. Некрасова*. 2007. № 3. С. 242–247.
6. Белик Ж. Г., Савченко О. Е. Иконы России. Проект Главного информационно-вычислительного центра Министерства культуры Российской Федерации // *Иконы России: Поклонение веригам апостола Петра*. URL: <http://www.iconrussia.ru/iconography/770/>; <http://www.iconrussia.ru/about/about/> (дата обращения: 17.01.2017).
7. Иконописный подлинник сводной редакции XVIII века / под ред. Г. Д. Филимонова. М.: Изд-е ОДРИ, 1876. 435 с.
8. Подлинник иконописный. М.: Изд-е С. Т. Большакова, 1903. 189 с.
9. Маркелов Г. В. Святые Древней Руси. Материалы по иконографии (прориси, переводы, иконописные подлинники): В 2 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998.
10. Об Иринеархе Затворнике. 30-е годы XIX в. // *ИРЛИ (ПД)*. Перетц. № 524. 92 л.
11. Об Иринеархе Затворнике // *Архив ГМЗРК*. Д. Р-58. 103 л.
12. Руководство к писанию икон святых угодников Божиих в порядке дней года, содержащее сказания о внешнем виде их, об одеждах, возрасте, типе с приложением рисунков одежд: опыт пособия для иконописцев / сост. ИАХ академик живописи В. Д. Фартусов. М.: Синод. типограф., 1910. 451 с., ил.
13. Жизнь преподобного Иринеарха, затворника Ростовского Борисо-Глебского монастыря, что на Устье реке, с картинами и изображениями его праведных трудов / Сост. архим. Амфилохий (Сергиевский). М., 1874. С. 1–72.
14. Опись 1752 г. ГАЯО. Ф. 582. Оп. 1. Д. 417. 81 л.
15. Иконография ростовских святых: Каталог выставки / сост. А. Г. Мельник. Ростов, 1998. 50 с.
16. Творения святого отца нашего Максима Исповедника. М.: Сергиев Посад, 1916. Ч. 1. 297 с.
17. Панова В. И. Киевский митрополит Константин. 1156–1159 // *Вестник ТГУ. Серия «Гуманитарные науки»*. 2010. Вып. 3 (83). С. 304–307.
18. Лаврентьевская летопись // *ПСРЛ*. Л., 1928. Т. I. Стб. 349.
19. Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. Что стоит за отказом митрополита Константина от христианского погребения в 1159 г.? // *Ruthenica: Русский малакологический журнал*. 2009. № 8. С. 7–30.
20. Православные мастерские «Русская икона». URL: <http://www.ruicon.ru> (дата обращения: 17.01.2017).
21. Пивоварова Н. В. Фрески Спаса на Нередице: иконографическая программа росписи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 255 с., ил.
22. Суслов В. Благовещенский собор в Московском Кремле // *Памятники древнерусского искусства*. Вып. III. СПб., 1910. С. 11.
23. Подковырова В. Г., Попова Т. Г. «Слово о покаянии» Иоанна Лествичника: зримое слово и воплотившийся образ // *Paleoslavica*. 2012. Vol. 20. N 1. P. 16–82.

Для цитирования: Туминская О. А. Мотив уничтожения плоти аскетов Средневековья в русском изобразительном искусстве // *Вестник СПбГУ. Искусствоведение*. 2017. Т. 7, вып. 1. С. 98–114. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.106

References

1. Berman B. I. Chitatel' zhitia (agiograficheskii kanon russkogo srednevekov'ia i traditsii ego vospriatiia) [The reader lives (Hagiographic canon of Russian Middle Ages and the traditions of his Sunacceptance)]. *Khudozhestvennyi iazyk srednevekov'ia*. Moscow, 1982, pp. 159–183. (In Russian)
2. Chumakova T. V. «V chelovecheskom zhitel'stve mnozi obrazy zriatsia» [“In the human residency harbored many images behold”]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2001. 242 p. (In Russian)

3. Raushenbakh B. V. Ikonografiia kak sredstvo peredachi filosofskikh predstavlenii [The iconography as a means of transmission of philosophical ideas]. *Problemy izucheniia kul'turnogo naslediiia* [Problems of the study of cultural heritage]. Ed. by G. V. Stepanov. Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 320–322. (In Russian)
4. Gladysheva E. V. *Ikona «Ioann Lestvichnik, Georgii i Vlasii»*. *Voprosy ikonografii* [The Icon «John Climacus, George and Blasius». Questions iconography]. *Iskusstvoznanie*, 1999, no. 2, pp. 498–509. (In Russian)
5. Khokhlova I. L. «Lestvitsa» prepodobnogo Ioanna v zhivopisi Drevnei Rusi. Obzor osnovnykh proizvedenii [The «Ladder» of St. John in the art of ancient Russia. Overview of icons]. *Vestn. KGU im. N. A. Nekrasova*, no. 3, 2007, pp. 242–247. (In Russian)
6. Belik Zh. G., Savchenko O. E. *Ikony Rossii*. Proekt Glavnogo informatsionno-vychislitel'nogo tsentra Ministerstva kul'tury Rossiiskoi Federatsii [Russian Icons. Project Main Computer Center Ministry of Culture of Russia]. *Ikony Rossii: Poklonenie verigam apostola Petra* [The adoration of the precious chains of the Apostle Peter]. Available at: <http://www.iconrussia.ru/iconography/770/>; <http://www.iconrussia.ru/about/about/> (accessed: 17.01.2017). (In Russian)
7. *Ikopisnyi podlinnik svodnoi redaktsii XVIII veka* [The Icon Painting original consolidated version of the XVIII century]. Ed. by G. D. Filimonov. Moscow, Izd-e ODRI, 1876. 435 p. (In Russian)
8. Podlinnik ikonopisnyi [Icon Painting]. Izd-e S. T. Bol'shakova [Edition S. T. Bolshakov]. Moscow, Izd-e S. T. Bol'shakova, 1903. 189 p. (In Russian)
9. Markelov G. V. *Sviatye Drevnei Rusi. Materialy po ikonografii (prorisi, perevody, ikonopisnye podlinniki): V 2 t.* [Saints of Ancient Russia. Materials on the iconography of the (Tracings, Graphic prints, Originals). In 2 vols.]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1998. 636 p. (In Russian)
10. Ob Irinarkhe Zatvornike. 30-e gody XIX v. [About recluse Irinarkh]. *IRLI (PD). Peretts. № 524. 92 l.*
11. Ob Irinarkhe Zatvornike [About recluse Irinarkh]. *Arkhiv GMZRK. D. R-58. 103 l.*
12. *Rukovodstvo k pisaniiu ikon sviatykh ugodnikov Bozhiikh v poriadke dnei goda, sodержashchee skazaniia o vneshnem vide ikh, ob odezhдах, vozraste, tipe s prilozheniem risunkov odezhd: opyt posobiia dlia ikonopistsev* [The Guide to the writing of icons of saints in the order of days of the year, containing stories about their appearance, the clothes, the age, the type-tion with the annex drawings of garments: Experience aids for painters]. Comp. Academician of the Imperial Academy of Arts Painting, V. D. Fartusov. Moscow, Sinod. tipograf., 1910. 451 p., il. (In Russian)
13. *Zhizn' prepodobnogo Irinarkha, zatvornika Rostovskogo Boriso-Glebского monastyria, chto na Uste reke, s kartinami i izobrazheniiami ego pravednykh trudov* [Life of the Venerable Irinarkh, recluse Rostov St. Boris and Gleb Monastery, at the mouth of that river, with pictures and images of his righteous works]. Comp.: Archimandrite. Amfilohije (Sergius). Moscow, 1874, pp. 1–72. (In Russian)
14. Opis' 1752 g. [The inventory 1752]. *GAIAO. F. 582. Op. 1. D. 417. 81 l.*
15. *Ikonografiia rostovskikh sviatykh: Katalog vystavki* [The iconography Rostov saints: Catalogue of exhibition]. Comp. A. G. Melnik. Rostov, 1998. 50 p. (In Russian)
16. *Tvoreniiia sviatogo ottsa nashego Maksima Ispovednika* [Creation of our Holy Father Maximus the Confessor]. Moscow, Sergiev Posad, 1916, ch. 1. 297 p. (In Russian)
17. Panova V. I. Kievskii mitropolit Konstantin. 1156–1159 [The Metropolitan of Kiev Constantine. 1156–1159]. *Vestnik TGU. Sergiia "Gumanitarnye nauki"*, 2010, issue 3 (83), pp. 304–307. (In Russian)
18. *Lavrent'evskaia letopis'* [The Laurentian Chronicle]. *PSRL*. Leningrad, 1928, Vol. I. Stb. 349.
19. Litvina A. F., Uspenskii F. B. Chto stoit za otkazom mitropolita Konstantina ot khristianskogo pogrebeniia v 1159 g.? [What is behind the refusal of Metropolitan Constantine of Christian burial in 1159?]. *Ruthenica: Russkii malakologicheskii zhurnal*, 2009, no. 8, pp. 7–30. (In Russian)
20. *Pravoslavnye masterskie «Russkaia ikona»*. Available at: <http://www.ruicon.ru> (accessed: 17.01.2017). (In Russian)
21. Pivovarova N. V. *Freski Spasa na Nereditsе: ikonograficheskaiia programma rospisi* [The frescoes of the Savior on Nereditsa: iconographic painting program]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2002. 255 p., il. (In Russian)
22. Suslov V. *Blagoveshchenskii sobor v Moskovskom Kremlе* [The Annunciation Cathedral in the Moscow Kremlin]. *Pamiatniki drevnerusskogo iskusstva*, issue. III. St. Petersburg, 1910, p. 11. (In Russian)
23. Podkovyrova V. G., Popova T. G. «Slovo o pokaianii» Ioanna Lestvichnika: zrimoe slovo i voplotivshiisya obraz [“The word of repentance” John of the Ladder: the visible and incarnate word image]. *Paleoslavica*, 2012, vol. 20, no. 1, pp. 16–82. (In Russian)

For citation: Touminskaya O. A. The motive of the humiliation of the body of the medieval ascetics in the visual arts. *Vestnik SPbSU. Arts*, 2017, vol. 7, issue 1, pp. 98–114. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.106

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ГАЯО — Государственный архив Ярославской области
ГМЗРК — Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»
ИАХ — Императорская Академия художеств
ИРЛИ (ПД) — Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
КГУ им. Н. А. Некрасова — Костромской государственный университет
КМИИ — Музей изобразительных искусств Республики Карелия
НГИАХМЗ — Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ОДРИ — Отделение древнерусского искусства
ОР БАН — Отдел рукописей Библиотеки Академии наук
ПСРЛ — Повести средневековой русской литературы
ТГУ — Томский государственный университет

Статья поступила в редакцию 19 ноября 2016 г.;
рекомендована в печать 29 декабря 2016 г.

Контактная информация

Туминская Ольга Анатольевна — доктор искусствоведения; olgmorgun@yandex.ru
Tuminskaya Olga A. — Doctor of Art; olgmorgun@yandex.ru