



Реконструкция программы иконостаса Успенского собора

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-Каменского.¹ 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 серьёзным 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 её 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 объёма.

Большие живописные панно на темы Евангельских притч и лепнина украсили стены, а высокий золочёный иконостас, вид на который, по идее Амвросия, должен был открываться ещё 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 Жукова.³

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 далёкой эпохи, дошёл до наших дней в своём первоизданном виде, без серьёзных утрат.

Программа иконостаса связана с темой храма и при внимательном рассмотрении живописных изображений может быть реконструирована. В её 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.

**Попова, Н. В.* Реконструкция программы иконостаса Успенского собора середины XVIII века Переславского Горицкого монастыря / Н. В. Попова // История и культура Ростовской земли, 1999 г. — Ростов, 2000. — С. 198—206.

¹ Амвросий Зертис-Каменский (1708—1771) был выдающейся личностью своего времени, принадлежал к числу видных архипастырей 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 / М. Степанов. — Переславль-Залесский, 1916. — С. 15.

³ *Малицкий, Н. В.* История Переславской епархии / Н. В. Малицкий // Труды Владимирской учёной архивной комиссии. — Владимир, 1911. — Т. 13. — С. 196.

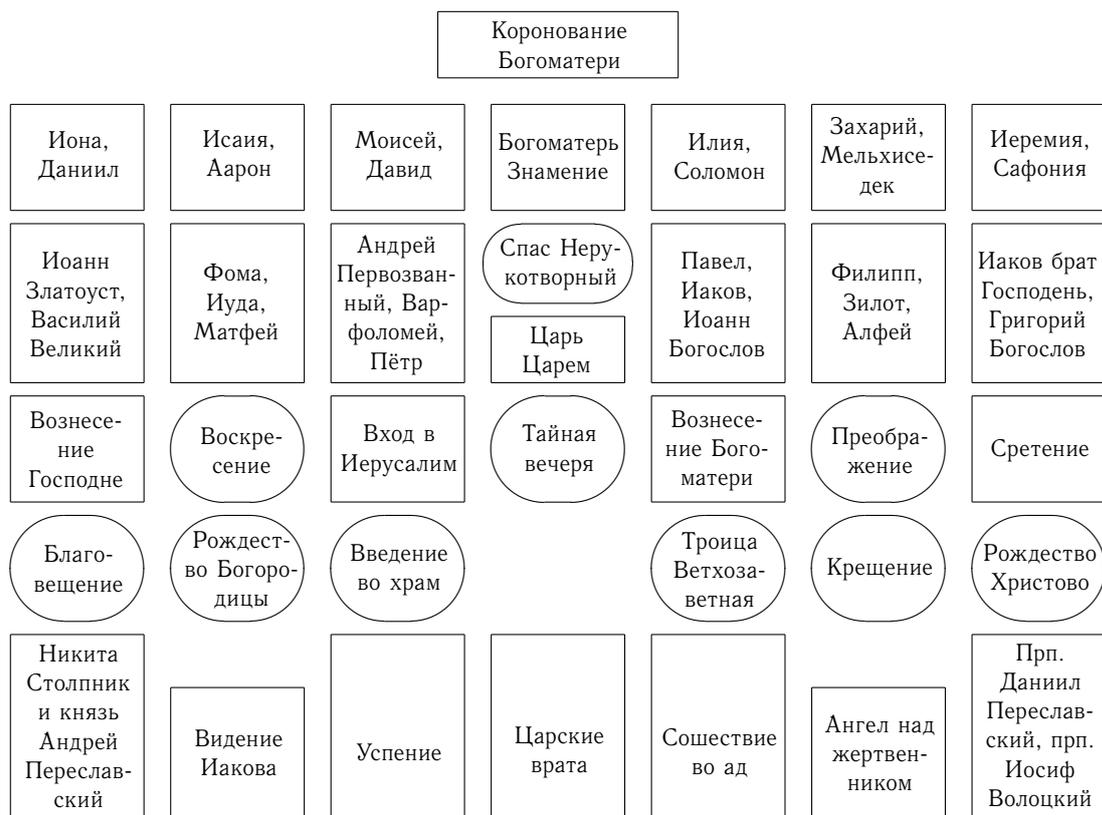


Рис. 1. Схема распределения икон в иконостасе Успенского собора Горицкого монастыря

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 (рис. 1). Подобный набор святых обусловлен программой иконостаса: главное пророчество каждого из них о Боговоплощении 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, изображённые попарно, связаны между собой единым беспокойным ритмом. Всё 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»¹ развёрнутый 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 руках² подчёркнуто торжественно и монументально.

¹Щеникова, Я. Деисус в Византийском мире / Я. Щеникова // *Вопросы искусствознания*. — 1994. — № 2/3. — С. 146.

²Композиция иконы традиционна. Она включает в себя изображение Христа, предстоящих перед ним Богоматери с короной на голове и Иоанна Крестителя со сложенными на груди руками и архангелов Михаила и Гавриила с зеркалами в руках.

тально. Это достигается за счёт 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 Церкви:¹ Иоанна Златоуста, Василия Великого и Иакова брата Господня, Григория Богослова обусловлено тем, что в большинстве своём они являлись авторами литургических текстов.

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

В манере исполнения святителей угадывается рука мастера, написавшего икону «Царь Царем». По тому, как живописно проработаны лики святителей, ниспадающие тяжёлыми 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 Успение.² 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 (рис. 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».³ Известно, что исполнивший «праздники» синодальный мастер Александр Дураков успел зарекомендовать себя не с лучшей стороны, и мог работать только под присмотром «казённого приказа».⁴

Так, отмечая явные различия в манере и уровне исполнения икон, можно согласиться с тем, что в этом деле Дуракову помогали новоиерусалимские мастера.⁵

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 развёрнутое 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, изображённые 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 придаёт сценам театрально-зрелищный характер. В них главные персонажи помещаются 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

¹ 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 Господень — сын Иосифа Обручника, первый иерусалимский епископ.

² Скобалович, М. Успение Пресвятой Богородицы / М. Скобалович. — Сергиев Посад: Троице-Сергиевская Лавра, 1995. — С. 74.

³ Малицкий, Н. В. История Переславской епархии / Н. В. Малицкий // Труды Владимирской учёной архивной комиссии. — Владимир, 1911. — Т. 13. — С. 192.

⁴ Там же. — С. 193.

⁵ Как известно, иконы пророческого ряда после А. Дуракова были переписаны мастерами из Нового Иерусалима. См. там же.

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 приёмы декоративно-эффектного барокко.

Колорит икон этого ряда достаточно однообразен, и он соответствует 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, её окружают апостолы — по шесть с каждой стороны. Почти все представленные образы узнаваемы: порывистый Иоанн Богослов и Пётр справа от Христа, Павел — слева, Иуда изображён в сложном движении на первом плане иконы.

По цвету икона выдержана в серебристо-жемчужных тонах, как бы подчёркивая, 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 часто.¹

Об этом писали такие авторы, как Л. А. Успенский² и Сперовский.³

Однако если в большинстве случаев подобная группировка икон в центральной части местного ряда объясняется только особенностями её композиции, то в Успенском соборе она ещё связана с оригинальностью общего замысла. Возможно, что Амвросий ещё раз хотел подчеркнуть значительность двух праздников, в честь которых им были отстроены два собора: Успенский в Переславле 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 иконографии.⁴ Фигура полусидящего праотца на первом плане включена в сложную эффектную композицию со спускающимися к нему по лестнице ангелами, изображёнными в изящных позах.

Своеобразный барочный театрализованный характер изображения сочетается здесь с использованием приёмов 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 приёмы 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 Богоматери.⁵

¹ Достаточно назвать иконостас Сампсониевского собора в Петербурге (1709 год), где справа от царских врат помещён тот же сюжет «Воскрешение», а слева — «Благовещение».

² Успенский, Л. А. Богословие иконы русской православной церкви / Л. А. Успенский. — М.: Издательство западно-европейского экзархата, 1989. — С. 225.

³ Сперовский, Н. Старинные русские иконостасы / Н. Сперовский // *Христианское чтение*. — 1891. — № 11—12.

⁴ Н. Сперовский, однако, приводит в пример использование этого сюжета для северной двери некоего Суздальского собора. (Сперовский, Н. Местный ряд (возможно, неверное название) / Н. Сперовский // *Христианское чтение*. — 1899. — № 5—6.)

⁵ 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 / В. И. Лившиц // *Древнерусское искусство*. — М., 1970. — С. 95.)

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

Никита Столпник был наиболее почитаемым святым Переславы, известным своими чудесами и примером самопожертвования.¹

Андрей Смоленский — человек из княжеского рода, посвятивший свою жизнь служению в церкви. После долгих скитаний в нищенском обликий он нашёл своё пристанище в Переславе-Залесском в Никольском монастыре. Андрей, подобно Никите, носил на теле вериги для «умерщвления плоти».²

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 изображён 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 тёмных плащах, чёткими силуэтами вырисовывающиеся на светлом фоне иконы, кажутся величественными и монументальными. Сами образы поражают одухотворённостью 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 монастырём его связывает тридцать лет жизни, где он уже в зрелые годы принял сан священства.³

На иконе Даниил изображён с книгой — монастырским уставом, составленным на основе тестов Иосифа Волоцкого (жившего столетием раньше). Имя последнего святого получило более широкую известность. Иосиф Волоцкий почитался выше других и новых чудотворцев, и в XVII веке «в московской небесной иерархии занял место за Преподобным Сергием и Кирилом».⁴ Его судьба не была связана с переславской землёй, но, видимо, очень интересовала Амвросия, пожелавшего включить изображение святого в иконостас. Мы находим лишь косвенное подтверждение этому. Не мог быть случайным совпадением и тот факт, согласно которому Иосиф в 1479 году в Волоколамском лесу основал обитель во имя Успения Богоматери.⁵

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 Священного Синода повелено было:

при всех божественных службах в Переславе помянуть преподобных отцов: Даниила Игумена, Никиту Столпника и Благоверного Князя Андрея — переславских чудотворцев.⁶

При всём своём 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

¹ Более подробное описание жития Никиты Столпника см.: Житие переславских святых. — Переславль-Залесский, 1998. — С. 17–23.

² Там же. — С. 36.

³ Там же. — С. 9, 10.

⁴ Чугреева, М. Преподобный Сергей Радонежский / М. Чугреева. — М., 1992. — С. 33.

⁵ Там же. — С. 33.

⁶ Житие переславских святых. — Переславль-Залесский, 1998. — С. 21.

акцентом его программы. Именно поэтому общепринятая трактовка представленной сцены, известной как «Тайная вечеря»,¹ требует новой редакции.

В результате проведённого 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 Богородицы. Перед нами в четырёх сценах происходит последовательное развитие этого события. Повествование начинается с главной храмовой иконы «Успение» — местного ряда, продолжается в иконах «Вознесение Богородицы» — в праздничном ряду, и её «Коронование» — венчающем иконостас и, наконец, подходит к главному моменту — «Явлению апостолам Богородицы» 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 Богородице, недоумевая, что сделалось с её 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 Богородицу, Приснодеву Марию сияющую небесною славою и окружающую множеством ангелов.²

Ещё 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 Богородица.^{3 4}

Автором этого описания был священник Владимир Добронравов; возможно, что он один из первых внимательно рассмотрел данную композицию и связал апостолов с образом Богородицы. Результаты исследования, проведённого 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 приёмов 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, также 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.

¹Композиция была введена в научный оборот М. В. Рудченко как «Тайная вечеря» в статье: *Рудченко, М. В.* Иконостасы XVIII — первой половины XIX века в храмах верхневолжских областей / М. В. Рудченко // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировки. — М., 1983. — С. 74.

²*Корольков, И.* Земная жизнь Пресвятой Богородицы / И. Корольков, протонерей. — Одесса, 1914. — С. 115.

³*Добронравов, В. Г.* Историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии / В. Г. Добронравов. — Владимир: Типо-литография В. Паркова, 1895. — Т. 2: Переславль-Залесский уезд. — С. 30.

⁴В ИКРЗ в этой сноске неверно указан номер страницы. — *Ред.*

Литература

1. *Добронравов, В. Г.* Историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии / В. Г. Добронравов. — Владимир: Типо-литография В. Паркова, 1895. — Т. 2: Переславль-Залесский уезд.
2. *Житие переславских святых.* — Переславль-Залесский, 1998.
3. *Корольков, И.* Земная жизнь Пресвятой Богородицы / И. Корольков, протоиерей. — Одесса, 1914.
4. *Лившиц, В. И.* Иконография Донской Богоматери / В. И. Лившиц // Древнерусское искусство. — М., 1970.
5. *Малицкий, Н. В.* История Переславской епархии / Н. В. Малицкий // Труды Владимирской учёной архивной комиссии. — Владимир, 1911. — Т. 13.
6. *Рудченко, М. В.* Иконостасы XVIII — первой половины XIX века в храмах верхневолжских областей / М. В. Рудченко // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировки. — М., 1983.
7. *Скобалович, М.* Успение Пресвятой Богородицы / М. Скобалович. — Сергиев Посад: Троице-Сергиевская Лавра, 1995.
8. *Сперовский, Н.* Местный ряд **(возможно, неверное название)** / Н. Сперовский // *Христианское чтение.* — 1899. — № 5—6.
9. *Сперовский, Н.* Старинные русские иконостасы / Н. Сперовский // *Христианское чтение.* — 1891. — № 11—12.
10. *Степанов, М.* Воскресшая святыня. Краткая история восстанавливаемого Успенского Горицкого монастыря в г. Переславле-Залесском, Владимирской губернии / М. Степанов. — Переславль-Залесский, 1916.
11. *Успенский, Л. А.* Богословие иконы русской православной церкви / Л. А. Успенский. — М.: Издательство западно-европейского экзархата, 1989.
12. *Чугреева, М.* Преподобный Сергей Радонежский / М. Чугреева. — М., 1992.
13. *Щеникова, Я.* Деисус в Византийском мире / Я. Щеникова // *Вопросы искусствознания.* — 1994. — № 2/3.