

УДК 27-526.62
 ББК 86.37-575.1
 DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-1-48-57

С.В. ИВАНОВА

ИКОНОГРАФИЯ ВОСКРЕСЕНИЯ: К ВОПРОСУ О ВРЕМЕНИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ДРЕВНИХ ПАМЯТНИКАХ

Светлана Валерьевна Иванова,

Российский институт истории искусств,
 сектор теории и истории изобразительных искусств
 и архитектуры,
 научный сотрудник
 Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия

кандидат искусствоведения
 E-mail: 0018@mail.ru

Реферат. В статье рассматривается проблема возникновения и датировки пасхальной иконографии — образа Воскресения Христова (Анастасис). Актуальность обращения к ней обусловлена тем, что в науке нет единого мнения о времени сложения этой иконографии; в отечественном и зарубежном искусствознании называются разные временные промежутки при общей тенденции западных ученых датировать Анастасис более ранним периодом. Мнение о его позднем (IX—XII вв.) возникновении искажает представление об истории этого образа и накладывает отпечаток на гипотезы о его возможных источниках (например, о связи с поздними апокрифами или о возникновении в качестве полемического оружия против еретиков — монофизитов или иконоборцев). Проанализирована вре-

менная атрибуция памятников, на которых представлен этот образ. Автор акцентирует внимание на том, что априорная убежденность исследователей в поздней датировке иконографии не раз изменяла и датировку самих реликвариев и крестов, на которых среди других сюжетов помещен Анастасис, примером чему служат история передатировки реликвария Моргана или временная атрибуция креста из Плиски. Проблема осложняется лакунами, оставшимися в византийском искусстве в результате разрушений эпохи иконоборчества, и тем непримиримым отношением именно к образу Воскресения, которое было для нее характерно. Выполнен подробный историографический обзор рассматриваемой темы и показано, что результаты современных исследований дошедших до нас памятников позволяют делать новые выводы. Отмечается, что в ходе изучения Т. Вайгелем колонн кивория из собора Святого Марка в Венеции было доказано их древнее происхождение и возможность датирования позднеантичным временем, и лишь наличие образа Анастасис среди других барельефов на этих колоннах вынуждает исследователя сдвигать их датировку к VI веку. Поскольку литературные памятники, в которых исследователи видят образность, связанную с Анастасис, относятся к IV в., а такие сюжетные мотивы, как поправление врагов и захват запястья, являющиеся постоянны-

ми для иконографии Анастасис, свойственны именно древнему искусству, автором делается вывод о возможности довольно раннего происхождения образа Воскресения.

Ключевые слова: иконография Пасхи, икона Пасхи, Воскресение, Сошествие во ад, Анастасис, древние памятники, ампулы Монцы, реликварий Моргана, крест-энколпион из Плиски, Санта-Мария Антиква, колонны кивория собора Святого Марка, Сан-Марко, иконоборчество, Анастасий Синаит, евангелие Никодима.

Для цитирования: Иванова С.В. Иконография Воскресения: к вопросу о времени возникновения и древних памятниках // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15, № 1. С. 48–57. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-1-48-57.

Для изучения сюжета иконографии имеет значение не только образность, композиция и символы, но и целостное ее соотнесение с культурно-историческим контекстом, тем не менее можно сказать, что время создания не является ключевым фактором для ее понимания¹. Однако распространенное мнение о позднем возникновении иконографии Воскресения (Анастасис) влечет за собой искаженное представление об истории этого образа и ложные гипотезы о его возможных источниках. В данном случае причинно-следственные связи оказываются весьма запутанными, и зачастую слепая ассоциация образа с каким-либо литературным произведением приводит к неверным выводам о времени его возникновения. Теории, связывающие появление образа с определенным текстом (против еретиков или иконоборцев), сводят его смысл лишь к полемике, что сужает его значение. Все это делает необходимым в очередной раз обратиться к проблеме датировки пасхальной иконографии.

Исследователи по-разному определяют время возникновения образа, причем в русском искусствоведении закрепилась поздняя датировка. Во многих русскоязычных исследованиях указывается дата XII в., принятая еще в XIX столетии [4, с. 33], хотя в труде «Основы иконографии древнерусской живописи» уточняется, с опорой на миниатюры рукописей, что «первые изображения сцены Сошествия во ад появляются в качестве иллюстраций к тексту Псалтыри», и сцена формируется к XI–XII вв. [5, с. 163]. В статье Н. Квливидзе о пасхальной иконографии в Православной энциклопедии речь идет о X в. [6, с. 421–423].

¹ Вопросы, связанные с историей иконографии Пасхи, рассматриваются в публикациях [1–3].

Другие исследователи, вслед за Н.В. Покровским, говорят о более раннем и довольно широком временном промежутке, который он обозначает как эпоху «усиленных стремлений к догматизированию священных изображений (VIII–IX) или немного ранее...» [7, с. 490]. Одним из первых изображений с этим сюжетом ученый называет рельеф на одной из ампул Монцы², относя ампулы к VII–VIII вв. (в современной науке они считаются произведениями более ранними). А.Н. Овчинников называет время VI–VII вв. [8, с. 200, прим. 17] со ссылкой на Л. Дончеву-Петкову (хотя она датирует крест-энколпион VIII–IX веками). В.Н. Лазарев пишет, что «истоки иконографии» восходят к VI–VII вв. [9, с. 76], не указывая, правда, конкретного памятника.

Зарубежному искусствоведению в целом свойственна более ранняя датировка, причем на протяжении XX в. сложилось два основных течения в данном вопросе. Согласно первому, иконография образа восходит к литературному произведению (апокрифическому евангелию Никодима, с которым образ Анастасис, трактованный как Сошествие во ад, оказался ассоциирован). Второе направление рассматривает его иконографические особенности и связывает создание Анастасис с римской имперской триумфальной символикой: в 1930-х гг. Андре Грабар высказал предположение, что этот образ является синтезом двух противоположных мотивов, которые существовали по отдельности в триумфальной иконографии имперского Рима. Один из них — изображение императора, попирающего побежденных врагов. Второй — античные аллегорические изображения императора-победителя, привлекающего к себе коленапреклоненные фигуры, олицетворяющие провинции и города, побежденные им и таким образом освобожденные от тирании прежних правителей [10, р. 125].

Курт Вайтцман предположил связь с изображением Геракла, вытаскивающего Цербера из Аида на саркофаге II–III вв. н. э. [11, р. 99].

Это предположение было позже оспорено Эллен Швартц, которая поддержала гипотезу об античном имперском влиянии, подкрепив ее нумизматическими находками. Швартц обнаружила изображение на золотых римских медальонах IV в., репрезентирующее одновременно два действия (попирание, движение вниз — при одновременном вытягива-

² «На одном эколпионе Монцы... изображен Христос в ореоле с лучами, в тунике и гиматии. Он простирает руку к неизвестному лицу, стоящему, по-видимому, на коленях возле ящика. Вопреки объяснению Гарруччи (явление Христа Марии Магдалине) мы полагаем возможным объяснить сцену в смысле сошествия Христа в ад. Поза Христа и коленаприклоненной фигуры (= Адам), ящик (= саркофаг) — все это суть черты, хорошо известные по памятникам византийской композиции *Ανάστασις*» [7, с. 490]. Добавим, что изображение Христа в сиянии славы — один из постоянных элементов иконографии Анастасис.

нии наверх). Они дополняют примеры, приведенные А. Грабаром, и соответствуют схеме Анастасис с его двойным движением: Христос тянет Адама и попирает демона [12]. Так как эти медальоны не были известны А. Грабару, он предполагал комбинацию двух различных изображений. В 1980-х гг. в поддержку точки зрения о связи с имперской триумфальной символикой высказался и П.И. Нордхаген [13, р. 345–348].

Во второй половине XX в. обе гипотезы генезиса образа, изначально предполагавшие довольно раннюю датировку (до IV в., см.: [14]) были подвергнуты пересмотру. При изучении текста апокрифа был сделан вывод, что он создан не ранее VI в. [15, р. 58], и это автоматически отодвинуло дату возникновения образа на два столетия. Исследования Е. Лючези-Палли, связанные с наиболее ранним известным памятником Анастасис — колоннами кивория собора Святого Марка в Венеции (Сан-Марко), — также перенесли дату его возникновения ко времени не ранее VI в. [16]. Все это, однако, не противоречило гипотезе, связанной с античными триумфальными изображениями, предполагавшей живое влияние, а следовательно, делавшей возможным возникновение образа во временном промежутке IV–VI веков. А. Грабар определяет время так: «Возможно, эта иконографическая формула возникла в поздней античности, позже, чем образа константиновского христологического цикла, но в то время, когда аллегорические изображения, посвященные триумфу императоров, еще использовались» [10, р. 125]. П. Нордхаген предложил VII в. как дату для «ренессансного типа» этого образа; находки Швартц позволяют говорить о IV столетии как о возможном времени возникновения Анастасис.

В целом А. Грабар относит возникновение иконографии к IV–VI векам. Он считает, что «допустимо предположить, что более древние примеры Сошествия во ад, не дошедшие до нас, предшествовали известным нам памятникам» [17, с. 251–252]. Он отмечает, что «сами поздние памятники обнаруживают иногда особенности, говорящие в пользу очень древних прототипов». Среди таких особенностей — форма креста на памятниках Сан-Клементе (IX в.), Осиос Лукас и Дафни, которая часто встречается в IV и V вв. А. Грабар указывает в этом ряду жест поверженного Гадеса на византийском авории из Лионского музея, повторяющий жест пленников из сцен триумфа императора (IV в.). Отдельно он упоминает описание Воскресения Ефремом Сирином (IV в.), в которых называются элементы иконы Анастасис.

В своем труде Анна Картсонис говорит о времени рубежа VII–VIII вв., предполагая новые литературные и богословские ориентиры. В первую очередь, их выбор продиктован трактовкой иконы

именно как Сошествия во ад [18]. Если здесь изображено Сошествие, то Спаситель показан в момент своей смерти, «душою во аде», когда тело Его еще лежало во гробе.

Наше дальнейшее исследование показывает, что такое представление неправомерно, так как относится совершенно к другому образу, а не к иконе Анастасис (мнение А. Картсонис рассматривается нами отдельно). Здесь же отметим, что вехами для формирования иконографии избираются этапы выработки богословских суждений, связанных с темой смерти Христа. А. Картсонис, трактуя образ Анастасис как Сошествие, которое произошло до Воскресения, задается вопросом, когда в христианском искусстве стало возможным изображать Христа в состоянии смерти. Она считает, что такой образ мог появиться после создания произведений Анастасия Синаита против монофизитов (VII в.): многократно апеллируя к теме смерти Спасителя, преп. Анастасий, по мнению А. Картсонис, направил на нее внимание живописцев.

Однако существовавшие в 1980-е гг., когда создавалось исследование, датировки противоречили этой логической цепочке. Для того, чтобы доказать отсутствие памятников до VIII в., А. Картсонис предпринимает отдельное исследование, настаивая на более поздней датировке реликвария Фиески-Моргана — единственного памятника, который относился наукой к более раннему времени, так как по своим морфологическим особенностям он принадлежит к доиконоборческому искусству. В качестве самого древнего памятника она называет фрески, выполненные при папе Иоанне VII в 705–707 гг. в церкви Санта-Мария Антиква.

Добавим, что атрибуция реликвария Фиески-Моргана рассматривается, например, в диссертации С.Ф. Виленского (Нью-Йорк) [19]. Автор вполне справедливо заявляет: «Я не думаю, что целостная иконографическая программа может быть датирована выделением одного элемента, особенно если все остальное указывает на другую дату. То, что в действительности здесь перед нами — это сцена (Анастасис. — С. И.), которая по случайности не имеет более ранних свидетельств, которые, тем не менее, могут быть обнаружены впоследствии; однако этими рассуждениями пренебрегают. Помня, что лишь небольшой процент всех работ, созданных до VIII в., сохранился, легче принять невозможность сделать неопровержимые выводы об этом периоде. Исследователи должны рассматривать памятник как целое, в свете того знания, что мы имеем, и судить о нем в контексте открывающихся возможностей. Узость рамок, связанная с вычлениением отдельного элемента, в высшей степени безответственна для исследования и зачастую ведет к ошибкам, которые можно было избежать» [19, р. 17]. Книга А. Картсонис к этому моменту еще не вышла, речь идет о ее магистер-

ской диссертации 1968 года. Однако и сам Виленский не смог всецело удержаться на намеченном пути, создав себе уже другие препятствия. Вполне справедливо утверждая, что сцены ада для раннехристианского искусства не характерны, он связывает (согласно устоявшемуся названию «Сошествие во ад») с ними образ Анастасис [19, р. 58]. Это, в свою очередь, заставляет его рассматривать не раннехристианский период, а более позднее время, а именно — VIII век. Однако с изображением ада Анастасис абсолютно не связан [20, табл. 1].

Есть и другие примеры, когда не памятники соотносились по времени с некоторыми выбранными событиями или явлениями культуры, с которыми исследователи связывали возникновение Анастасис, а наоборот: наличие изображения Анастасис заставляло исследователей предпочитать позднюю датировку памятников. Тут можно привести несколько случаев слепого доверия ученых друг другу.

Речь идет о произведениях, по морфологическим характеристикам относящихся ко времени IV–VI вв., датировка которых была резко сдвинута из-за представленного на них образа Анастасис. Один из таких примеров — «передатировка» в исследовании Людмилы Дончевой-Петковой крестанколпиона из Плиски. Как говорит сама исследовательница, по стилистике и художественной манере энколпион вполне вписывается в общий контекст эпохи VI–VII вв. [21, р. 82]. Но, описав памятник и представив максимальную информацию о нем, она с полным доверием приводит фактически случайную датировку образа Анастасис, относя крест из Плиски к VIII–IX вв. исключительно из-за убежденности в более позднем возникновении самого образа: «Трудно поверить, что он (крест из Плиски. — С. И.) мог быть изготовлен в VI–VII вв. Такую датировку ставит под сомнение наличие сцены “Сошествия во ад” (т. е. Анастасис. — С. И.), каковой сюжет в христианском искусстве раньше VIII столетия не встречается. Возможно, крест был создан в VIII — первой половине IX в. — в период иконоборчества» [21, р. 91]. При этом относительно иконографии Анастасис дается ссылка на статью О.Е. Костецкой, опубликованную в парижском сборнике *Seminarium Kondakovianum*. О.Е. Костецкая, допуская массу неточностей, считает, что «в восточно-христианском искусстве для изображения Воскресения Христова последовательно сменялись 3 композиции: жены у гроба, Сошествие во ад (имеется в виду Анастасис. — С. И.) и выходение Христа из гроба», и что «эту последовательность можно проследить хронологически» [22, с. 62]. Она отмечает, что оставляет «в стороне сложный вопрос о месте и времени (курсив наш. — С. И.) происхождения этой композиции» (т. е. Анастасис) [22, с. 65]. Несмотря на такое заявление, датировка креста-реликвария, ранее обозначенная у Л. Дончевой-Пет-

ковой как VI–VII вв., теперь, с опорой на эту статью, переносится по крайней мере на два века (!) исключительно из-за того, что в числе прочих сюжетов на кресте помещен образ Воскресения.

Другой, не менее красноречивый пример — датировка византийских колонн кивория собора Святого Марка в Венеции. Томас Вайгель в своем фундаментальном труде, изучив все детали, связанные как с самими рельефами этих колонн, так и с буквенными вставками между ними, их общую композицию и морфологические характеристики, относит их к IV–VI вв., но в целом называет верхнюю дату [23]. Это делается в том числе из-за наличия сцены Анастасис на одной из колонн — вернее, из-за тех мнений, которые сопутствуют этому образу, а именно: образ Воскресения создан под влиянием евангелия Никодима, которое, в свою очередь, относится европейской наукой к довольно позднему времени (вплоть до IX в.) и не может быть датировано ранее VI века. Правда, здесь Т. Вайгель ссылается на монографию А. Картсонис. Однако цитирует он исключительно тот момент, где упомянуто «общее представление», будто сюжет Анастасис связан с евангелием Никодима [23, S. 259]. Сама же А. Картсонис резко отрицает это убеждение и в другом месте своей монографии прямо называет его непроверенным и ошибочным мнением, воспринятым на веру. К сожалению, А. Картсонис, считая такое соотнесение Анастасис и евангелия Никодима не просто ошибкой (возникшей в процессе изучения), а недоразумением (связанным как раз с отсутствием исследования и случайностью ассоциации по названию), не посчитала нужным систематически изложить аргументы против такого соотнесения. Тем не менее убеждение «о связи образа Воскресения и апокрифа, которое никогда не было подвергнуто исследованию, но при этом оказалось прочно закреплено» [18, р. 10], заставляет другого ученого буквально противоречить самому себе и собственному исследованию и сдвинуть датировку [18, р. 14–16; 30, р. 65].

Время возникновения евангелия Никодима становится для Вайгеля тем рубежом, с которым он вынужденно связывает все барельефы колонн в целом, что входит в противоречие с остальными его выводами. Отдельная глава его монографии посвящена изучению датировок апокрифа, который в 1990-е гг. в европейской науке стал относиться к довольно позднему времени; среди них изыскивается наиболее ранняя возможная дата — VI век. В результате в своем исследовании Вайгель идет по пути согласования более ранней атрибуции всего памятника и отнесения Анастасис ко времени не ранее VI в. [23, S. 258–263]. Так датировка образа Анастасис, привязанная к непроверенным данным, становится буквально камнем преткновения в исследованиях. При всем том при ближайшем рассмотрении весьма труд-

но хоть как-то обосновать связь древней иконографии образа Анастасис и апокрифа [24].

То, что время возникновения образа отделено от нас эпохой иконоборчества, еще более осложняет проблему. В.В. Баранов обратил внимание на важный аспект учения иконоборцев: особый запрет изображения Воскресения [25]. Это означает, что произведения, связанные с темой Анастасис, уничтожались наиболее последовательно, что объясняет наличие сохранившихся памятников доиконоборческого периода в западной части империи при их отсутствии в восточной. Данный аргумент зачастую не учитывается исследователями. Например, А. Картсонис признает, что «...римские модели для первого и второго композиционного типов восходят к IV в.» [18, р. 10], однако возражает против этой датировки, аргументируя это тем, что до нас не дошел ни один из этих древних образов.

Похожая аргументация используется и Марком Оливером Лорке [26]. В отдельной главе своей диссертации, полемизируя с Т. Вайгелем и не соглашаясь с древней датировкой колонн, он высказывает в поддержку своего мнения лишь два аргумента: невозможно представить, что колонны могли пережить константинопольское землетрясение, но если даже они пережили его, то невозможно предположить, что они уцелели в эпоху иконоборчества.

Колонны состоят из небольших сегментов, соединенных между собой, и такая конструкция как раз предполагает наибольшую пластичность и устойчивость к землетрясению (а оно не было такой силы, чтобы разбить отдельные части колонн на куски), поэтому первый аргумент не представляется серьезным. Что же касается гонений иконоборцев, то как раз можно предположить, что среди всего изобилия памятников Константинополя рельефы на колоннах небольшого кивория могли остаться незамеченными (нынешняя его высота сильно увеличена буквенными вставками в колоннах между сегментами с изображениями).

В исследованиях складывается следующая ситуация: возможность появления образа до VIII в. отвергается (в том числе и из-за отсутствия ранних памятников). Возможность ранней датировки колонн кивория Сан-Марко, например, также отвергается, в том числе и потому, что, по представлению современного исследователя, они не могли бы сохраниться в эпоху гонений на иконы. С одной стороны, Анастасис не признается древним, но с другой — древ-



Воскресение. Горельеф колонны кивория собора Святого Марка.
Рис. Н.В. Покровского [7]

ность его опровергается, так как образ якобы должен был быть уничтожен во время иконоборчества. Однако сама фундаментальность и скрупулезность исследования Т. Вайгеля исключает подозрение в столь грубой погрешности.

КОЛОННЫ КИВОРИЯ СОБОРА СЯТОГО МАРКА

Новейшие исследования дают возможность заключить, что иконография Анастасис была известна по крайней мере уже с VI в., и древнейший сохранившийся до наших дней памятник с изображением Анастасис — горельеф одной из колонн кивория в соборе Святого Марка в Венеции. Это изображение как наиболее раннее указывает еще С. Морей [14]. С 1940-х гг. вплоть до конца 1990-х гг. в европейской науке существовали сомнения в столь ранней датировке, связанные в том числе с латинскими надписями довольно позднего времени (не ранее XII в.), проходящими по горизонтали между горельефами.

В ходе последних исследований ранняя датировка была восстановлена Т. Вайгелем [23]. Он убедительно доказывает, что надписи были сделаны и вставлены позже, в XII—XIII вв., сами же горельефы созданы не позднее VI века. Им высказано и подробно обосновано предположение, что они происходят из Константинополя, из церкви Воскресения IV в. [23, S. 199—216].

На горельефе представлена вполне узнаваемая иконография Анастасис в своем самом раннем варианте: Христос держит Адама за запястье; справа показывается женская фигура (Ева) из приоткрывшегося гроба; внизу две фигуры³.

³ Н.В. Покровский, полемизируя с мнением, что эти фигуры означают ад и смерть, пишет, что «аналогия с памятниками византийскими позволяет изъяснить их в смысле Давида и Соломона» [7, с. 498]. Однако Давид и Соломон могут быть изображены напротив Адама и Евы (мозаика монастыря Неа Мони) или за ними (мозаика монастыря Дафни); они облачены в царские одежды (здесь фигуры обнажены), у обоих на

Т. Вайгель обозначает их как сатану и персонификацию ада⁴: «У ног Адама видны торсы тонущих в бездне сатаны (слева) и владыки преисподней, Гадеса. Последний узнаваем в своем облике в том числе и потому, что на голове у него диадема, сатана же представлен в виде гротескного гримасничающего монстра, от ужаса и злобы кусающего собственную правую руку» [23, S. 283].

Христос облачен в тунику и паллиум; Он изображен без креста в руке. Все фигуры без нимбов, но в нишах в виде морских раковин, которые были позолочены [23, S. 14]. Спаситель показан в типе юный; в противоположность ему Адам изображен ветхим старцем. Возможно, этим изобразительным приемом акцентирована идея об обновлении человеческого естества во Христе, противопоставление Христа как «нового Адама» — «ветхому» человеку, попавшему под иго греха и потерявшему свое прежнее состояние, ставшему уязвимым не только для старения, но и смерти. Именно Адам попирает здесь головы двух побежденных врагов⁵.

ДРУГИЕ ДРЕВНИЕ ПАМЯТНИКИ АНАСТАСИС

Говоря о других древних образах Анастасис, которые не вызывают споров и сомнений в датировке, в первую очередь необходимо назвать римские фрески и мозаики.

Анастасис представлен в *росписях церкви Санта-Мария Антикава* [13; 27, S. 887–896]. Они созданы в начале VIII в., столь трагичного для Константинополя и Восточной империи — в 705–707 годах. Христос чуть наклонен к прародителям, Он берет Адама за руку и попирает распростертую фигуру сатаны, который пытается схватить Адама за край ризы и хотя бы в последний момент помешать ему спастись.

головах короны (здесь только у одного персонажа диадема). Изображение персонификации ада под ногами у Христа довольно обычно и на фресках, и на древних иконах (мозаики монастыря Дафни, монастыря Неа Мони, собора Сан-Марко в Венеции).

⁴ Отметим, что данная особенность характерна не только для древних изображений Анастасис, но и для памятников более позднего периода. Например, на фреске 60-х гг. в XIII в. из музея собора Тревизо (Италия) под ногами Христа изображены две мужские головы: юноши и бородатого старца; туловища их прикрыты перекрещенными вратами, а ниже — бездна с адскими чудищами.

⁵ В более поздней дошедшей до нас иконографии Христос наступает на сатану как исполнение пророчества о том, что «семя жены» согрет главу змия (Быт. 3:15). Ср. слова псалма: «Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня, доколе положу врагов Твоих в подножие ног Твоих» (Пс. 109:1). В миниатюре Хлудовской Псалтири (к строкам псалма 67:6) на чреве фигуры, которая персонифицирует ад, стоят и Адам, и Ева; рядом, над главой, изображен Христос.

Обе фрески находятся рядом с входами в церковь — рядом с западным входом и над входом в храм со стороны Палатинского дворца (южная стена), что заставляет П. Нордхагена предполагать здесь некоторую связь с церемониальными ритуалами императорского двора, когда с одной стороны мог быть представлен император, а с другой — императрица.

И Вильперт, и Нордхаген единодушны во мнении, что появились эти произведения исключительно благодаря грекофильским настроениям папы Иоанна VII, то есть они не являются плодом западного искусства и созданы как копии или заимствования из Византии. Со своей стороны отметим, что для этого образ должен быть уже достаточно известным, узнаваемым и распространенным — едва ли неизвестное, только что появившееся где-то на востоке империи произведение стало бы копироваться для папского заказа.

Образ Анастасис был представлен и в *мозаиках* начала 700-х гг. *оратория св. Иоанна* собора Святого Петра [18, tabl. 15]. Мозаики были уничтожены в 1606 г., но изображение их дошло до нас в рисунках Джакомо Гримальди [28].

Далее назовем *реликварий Фиески-Оппенгейма-Моргана*. Его нынешняя датировка — начало IX в., время иконоборчества. Это ставропедика, драгоценный реликварий для хранения частиц Честного Креста, изготовленный из серебра с позолотой и золота и украшенный образами, выполненными в технике перегородчатой эмали; изображения на внутренней поверхности крышки выполнены чернью. Назначение реликвария определяет расположение образов, украшающих его: на внешней поверхности — Распятие, которое окружено образами святых; на внутренней части крышки — четыре образа: Благовещение, Рождество, Распятие и Анастасис, — цикл, представляющий повествование о пришествии Спасителя, Его смерти и Воскресении.

В иконографии образа Анастасис использован первый композиционный тип: Христос идет по направлению к прародителям и держит Адама за запястье; Он попирает сатану, который тянет руку, пытаясь коснуться стопы праотца. Ева показана справа, на втором плане; за нею — разломанные гробы или створки врат. В противоположной стороне, в левой части композиции — поясные изображения двух фигур, стоящих в могиле. Они увенчаны коронами, что дает возможность атрибутировать их как царей Давида и Соломона.

Анастасис представлен в составе христологических сцен на трех *крестах*, которые исследователи датируют не позднее 850-х годов. «По всей видимости, подобные кресты-реликварии расходились по христианскому миру в качестве паломнических реликвий для хранения святынь» [29, с. VIII]. Наличие на них изображения Воскресе-



Благовещение, Рождество, Распятие, Воскресение.
Реликварий Фиески-Моргана (оборотная сторона крышки).
Музей Метрополитан, Нью-Йорк

ния — еще одно косвенное свидетельство древности этого образа и его происхождения в доиконоборческую эпоху: столь сложная иконография не могла быть создана ни в эпоху иконоборчества, ни сразу после нее.

Это кресты из Плиски (4,2 × 3,2 см, золото), из Викописано (10,9 × 6,5 см, серебро с чернью, инкрустация золотом и оловом), из монастыря св. Екатерины на Синае (12,7 × 7,7 см, олово, инкрустация золотом и серебром). Несмотря на разный размер и материал, они имеют общие черты и детали изображений. Крест из Плиски исследователи относят к константинопольской школе; крест из Викописано признан произведением сиро-палестинского искусства. Вполне естественно заключение, что «такая разномасштабность этих произведений свидетельствует о серийности этих энколпионов» [29, с. VIII]. Общая схема Анастасис повторяет схему с реликвария Фиески-Моргана. Странно было бы предполагать, что новая, неизвестная прежде иконография будет воспроизводиться наряду с другими праздничными образами, известными достаточно давно. Она должна была уже стать привычной, если не традиционной, чтобы вместе с ними ока-

заться на священном предмете. Даже относительно ампул Монцы довольно устойчиво мнение, что они воспроизводят композицию несохранившихся до нашего времени, но известных прежде памятников; тем более уместно высказать аналогичное предположение относительно украшения такого почитаемого предмета, как напрестольный крест. Кроме того, все три креста, созданные в разных частях империи, совпадают между собой композиционно, чему также может быть лишь одно объяснение — наличие сложившейся к этому времени общеизвестной иконографии.

В литературных памятниках обращает на себя внимание довольно устойчивая тема поверженных врат: она доминирует в православном богослужении и гомилиях святых отцов до VIII в. [30]. Как и образ чудовищной пасти, символизирующей ад, она имеет истоки в Ветхом Завете, однако распространенность именно этой темы, в отличие от других метафор ада, ее частота дают возможность предполагать, что она могла поддерживаться определенным изображением.

А. Грабар пишет: «Не забудем, наконец, цитируемый ниже текст Ефрема Сирина <...> : его описание Сошествия во ад кажется внушенным неким произведением искусства» [17, с. 252]. Имеется в виду, правда, не описание Сошествия, а именно образа Анастасис, который Ефрем Сирийский (ум. 373) называет прообразом Второго Пришествия: «этим святым оружием (крестом. — С. И.) Христос терзает чрево ада»; «Тот, кто разбудил мертвых, разбил гробы и так показал нам образец этого великого дня» (Страшного суда. — С. И.) [17, с. 252–253].

Все вышесказанное дает возможность отнести возникновение иконографии Воскресения к довольно раннему времени — IV–VI векам. Мнения о поздней датировке основаны или на гипотезах, отношении которых к иконографии Воскресения весьма спорно, или на той атрибуции памятников, которая в последние десятилетия была пересмотрена. Тот факт, что в VIII–IX вв., в период иконоборчества, эта иконография уже довольно хорошо известна, подкрепляет эту атрибуцию. Наконец, памятник, который репрезентирует образ Воскресения и относится ко времени до VI в., является подтверждением древности датировки.

Список источников

1. Иванова С.В. Иконография Пасхи: «Descensus ad inferos» и «ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2: История. 2009. Вып. 3. С. 172–176.
2. Иванова С.В. Метаморфозы российской традиции иконографии Воскресения // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 138–141.
3. Иванова С.В. Образ Воскресения Христова в византийских манускриптах IX–XIV вв. // Вестник

- Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 4 (16). С. 7–18.
4. *Айналов Д.В., Редин Е.К.* Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Злато-Михайловский и Кирилловский монастыри. Харьков : Тип. «Печатное дело» кн. К.Н. Гагарина, 1899. 62 с.
 5. *Бобров Ю.Г.* Основы иконографии древнерусской живописи. Санкт-Петербург : Мифрил, 1995. 256 с. (Малая история культуры).
 6. *Квливидзе Н.В.* Воскресение Иисуса Христа. Иконография // Православная Энциклопедия. Т. IX. Москва, 2005. С. 421–423.
 7. *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 563 с.
 8. *Овчинников А.Н.* Из опыта реконструкции древних икон // Музей и современность. Вып. II. Москва : Полиграфист, 1976. С. 196–230.
 9. *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. Москва : Наука, 1978. 335 с.
 10. *Grabar A.* Christian Iconography. A Study of its Origins. New York : Princeton University Press, 1968. 126 p.
 11. *Weitzman K.* Aristocratic Psalter and Lectionary // Record of the Art Museum. 1960. No 19. P. 98–107.
 12. *Schwartz E.C.* A New Source for the Byzantine Anastasis // Marsyas, 1972–1973. No 16. P. 29–34.
 13. *Nordhagen P.J.* “The Harrowing of hell” as Imperial Iconography. A Note on Its Earliest Use // Byzantinische Zeitschrift. Bd. 75, Heft 2. 1982. P. 345–348.
 14. *Morey Ch.R.* East Christian Paintings in the Freer Collection. New York, 1914. P. 45–53.
 15. *O’Ceallaigh G.C.* Dating the commentaries of Nicodemus // The Harvard Theological Review. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1963. Vol. LVI, no. 1. P. 21–58.
 16. *Lucchesi Palli E.* Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig. Prague, 1942. S. 104–113.
 17. *Грабар А.* Император в византийском искусстве. Москва : Ладомир, 2000. 328 с.
 18. *Kartsonis A.D.* Anastasis: The Making of an Image. Princeton, New Jersey, 1986. 265 p.
 19. *Wilensky S.F.* Pre Iconoclastic Byzantine Art and the Fieschi Oppenheim Morgan Reliquary of the True Cross. New York, 1983. 296 p.
 20. *Иванова С.В.* «Сошествие во ад» или «Воскресение»? // История и культура: Исследования. Статьи. Публикации. Санкт-Петербург : СПбГУ, 2010. Вып. 8 (8). С. 36–61.
 21. *Doncheva-Petkova L.* Croix d’or – reliquaire de Plisca / Academie Bulgare des sciences. Bulletin de l’Institut d’Archeologie. XXXV. Sofia, 1979. P. 74–91.
 22. *Костецкая Е.О.* К иконографии Воскресения Христова // Seminarium Kondakovianum: сб. ст. по археологии и византиноведению. Вып. II. Прага, 1928. С. 60–70.
 23. *Weigel Th.* Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig. Muenster : Rhema Verlag, 1997. 440 S.
 24. *Иванова С.В.* К вопросу об апокрифическом «Евангелии Никодима» как литературном источнике иконы Воскресения // Труды Объединенного научного совета по гуманитарным проблемам и историко-культурному наследию. 2011. Т. 2010. С. 142–152.
 25. *Баранов В.А.* Искусство после бури – богословская интерпретация некоторых изменений в послеиконоборческой иконографии Воскресения // Золотой, серебряный, железный: мифологическая модель времени и художественная культура. Курск : Изд-во Курского Госпедуниверситета, 2002. С. 34–49.
 26. *Loerke M.-M.-O.* Hollenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwurde der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Sport, Kunstwissenschaften) der Universität Regensburg. Regensburg, 2003. 566 S.
 27. *Wilpert J.* Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. Bis XIII. Jahrhundert. Freiburg, 1917. B. 2. S. 887–896.
 28. *Grimaldi G.* Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733 / ed. Niggli R. [Città del Vaticano] : Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972. 586 p.
 29. *Гнутова С.В.* Проблемы современной ставрографии // Ставрографический сборник. Книга III: Крест как личная святыня : сб. статей / сост., науч. ред. и вступит. ст. С.В. Гнутовой. Москва : Изд-во Московской Патриархии : Изд-во «Древлехранилище», 2005. С. V–XVI.
 30. *Иларион (Алфеев), архиепископ.* Христос – победитель ада. Тема сошествия во ад в восточно-христианской традиции. Санкт-Петербург : Изд-во Олега Абышко, 2001. 288 с.

Iconography of the Resurrection: The Question of Dates of Origin and Ancient Monuments

Svetlana V. Ivanova

Russian Institute of Art History, 5, Isaakyevskaya Sq.,
St. Petersburg, 190000, Russia
E-mail: 0018@mail.ru

Abstract. *The article deals with the problem of occurrence and dating of the iconography of Easter — the image of the Resurrection of Christ (Anastasis). This topic is relevant, because scientists cannot come to a consensus on the time of formation of this iconography. Russian and foreign art studies designate different time intervals, with Western scientists' general tendency to date Anastasis to an earlier period. The opinion of its late (the 9th–12th centuries) origin distorts the view of the history of this image and leaves its mark on the hypotheses about its possible sources (for example, its connection with late apocrypha or its emergence as a polemical weapon against heretics — monophysites or iconoclasts). The article analyzes the time attribution of the works on which this image is presented. The author focuses on the fact that the a priori conviction of researchers in the later dating of the iconography has changed not once the dating of reliquaries and crosses, on which among other objects Anastasis is represented. It is exemplified by the history of re-dating of the Fieschi-Morgan reliquary or the time attribution of the cross from Pliska. This problem is complicated by lacunas, which remained in the Byzantine art as a result of the destructions caused by the iconoclasm era, and the irreconcilable attitude towards the image of the Resurrection, which was characteristic of that era. The article carries out a detailed historiographical review of the topic under consideration and shows that the results of modern studies of extant monuments allow us to draw new conclusions. The results of the study by Th. Weigel of the ciborium columns from St. Mark's Cathedral in Venice prove their ancient origin and the possibility of attributing them to Late Antiquity. Only the presence of the image of Anastasis among other bas-reliefs on these columns compels the researcher to shift their dating to the 6th century. Such elements of iconography as trampling enemies and "grasping of the wrist", which are permanent for the iconography of Anastasis, are also inherent to the ancient art. All this makes it possible to talk about a rather early origin of the image of the Resurrection.*

Key words: iconography of Easter, icon of Easter, Resurrection, Descent into Hell, Anastasis, ancient monuments, ampoules of Monza, Fieschi-Morgan reliquary, cross-encolpion of Pliska, Santa Maria

Antiqua, ciborium columns of St. Mark's Cathedral, San Marco, iconoclasm, Anastasius Sinaita, Gospel of Nicodemus.

Citation: Ivanova S.V. Iconography of the Resurrection: The Question of Dates of Origin and Ancient Monuments, *Observatory of Culture*, 2018, vol. 15, no. 1, pp. 48–57. DOI: 10.25281/2072-3156-2018-15-1-48-57.

References

1. Ivanova S.V. The Iconography of Easter: The Descent into Hell and the Resurrection, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 2: Istoriya* [Bulletin of the Saint Petersburg University. Series 2: History], 2009, issue 3, pp. 172–176 (in Russ.).
2. Ivanova S.V. Transformations of the Resurrection Image in Russia, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 4, pp. 138–141 (in Russ.).
3. Ivanova S.V. The "Resurrection" Image (Anastasis) in Byzantine Manuscripts of the 9th–14th Centuries, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [St. Tikhon's University Review. Series 5: Problems of History and Theory of Christian Art], 2014, issue 4 (16), pp. 7–18 (in Russ.).
4. Ainalov D.V., Redin E.K. *Drevnie pamyatniki iskusstva Kieva. Sofiiskii sobor, Zlato-Mikhailovskii i Kirillovskii monastyri* [Ancient Monuments of Art in Kiev. Saint Sophia's Cathedral, St. Michael's Golden-Domed and St. Cyril's Monasteries]. Kharkov, "Pechatnoe delo" K.N. Gagarina Publ., 1899, 62 p.
5. Bobrov Yu.G. *Osnovy ikonografii drevnerusskoi zhivopisi* [The Basics of Iconography of the Old Russian Pictorial Art]. St. Petersburg, Mifril Publ., 1995, 256 p.
6. Kvlividze N.V. The Resurrection of Jesus Christ. Iconography, *Pravoslavnaya Entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia], vol. IX. Moscow, 2005, pp. 421–423 (in Russ.).
7. Pokrovsky N.V. *Evangelie v pamyatnikakh ikonografii preimushchestvenno vizantiiskikh i russkikh* [The Gospel in Monuments of Iconography, Mostly Byzantine and Russian]. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2001, 563 p.
8. Ovchinnikov A.N. From the Experience of Ancient Icons Reconstruction, *Muzei i sovremennost'* [Museum and Modernity], issue II. Moscow, Poligrafist Publ., 1976, pp. 196–230 (in Russ.).
9. Lazarev V.N. *Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo* [Byzantine and Old Russian Art]. Moscow, Nauka Publ., 1978, 335 p.
10. Grabar A. *Christian Iconography. A Study of its Origins*. New York, Princeton University Press Publ., 1968, 126 p.
11. Weitzman K. Aristocratic Psalter and Lectionary, *Record of the Art Museum*, 1960, no. 19, pp. 98–107.
12. Schwartz E.C. A New Source for the Byzantine Anastasis, *Marsyas*, 1972–1973, no. 16, pp. 29–34.
13. Nordhagen P.J. "The Harrowing of Hell" as Imperial

- Iconography. A Note on Its Earliest Use, *Byzantinische Zeitschrift*, vol. 75, issue 2, 1982, pp. 345–348.
14. Morey Ch.R. *East Christian Paintings in the Freer Collection*. New York, 1914, pp. 45–53.
 15. O’Ceallaigh G.C. Dating the Commentaries of Nicodemus, *The Harvard Theological Review*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press Publ., 1963, vol. LVI, no. 1, pp. 21–58.
 16. Lucchesi Palli E. *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*. Prague, 1942, pp. 104–113.
 17. Grabar A. *Imperator v vizantiiskom iskusstve* [The Emperor in the Byzantine Art]. Moscow, Ladomir Publ., 2000, 328 p.
 18. Kartsonis A.D. *Anastasis: The Making of an Image*. Princeton, New Jersey, 1986, 265 p.
 19. Wilensky S.F. *Pre Iconoclastic Byzantine Art and the Fieschi Oppenheim Morgan Reliquary of the True Cross*. New York, 1983, 296 p.
 20. Ivanova S.V. “Descent into Hell” or “Resurrection”?, *Istoriya i kul’tura: Issledovaniya. Stat’i. Publikatsii* [History and Culture: Researches. Articles. Publications]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2010, issue 8 (8), pp. 36–61 (in Russ.).
 21. Doncheva-Petkova L. Croix d’or – reliquaire de Plisca, *Bulletin de l’Institut d’Archeologie*, XXXV. Sofia, 1979, pp. 74–91.
 22. Kostetskaya E.O. To the Iconography of the Resurrection of Christ, *Seminarium Kondakovianum: sb. st. po arkeologii i vizantinovedeniyu* [Seminarium Kondakovianum: collected articles on archeology and Byzantine studies], issue II, Prague, 1928, pp. 60–70 (in Russ.).
 23. Weigel Th. *Die Reliefsäulen des Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*. Muenster, Rhema Publ., 1997, 440 p.
 24. Ivanova S.V. The Question of the Apocryphal “Gospel of Nicodemus” as a Literary Source of the Resurrection Icon, *Trudy Ob’edinnogo nauchnogo soveta po gumanitarnym problemam i istoriko-kul’turnomu naslediyu* [Proceedings of the Joint Scientific Council on Humanitarian Problems and Historical and Cultural Heritage], 2011, vol. 2010, pp. 142–152 (in Russ.).
 25. Baranov V.A. The Art after the Storm – Theological Interpretation of some Changes in the Post-Iconoclastic Iconography of the Resurrection, *Zolotoi, serebryanyi, zheleznyi: mifologicheskaya model’ vremeni i khudozhestvennaya kul’tura* [Golden, Silver, Iron: The Mythological Model of Time and the Artistic Culture]. Kursk, Kurskogo Gospeduniversiteta Publ., 2002, pp. 34–49 (in Russ.).
 26. Loerke M.-M.-O. *Hollenfahrt Christi und Anastasis. Ein Bildmotiv im Abendland und im christlichen Osten. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I (Philosophie, Sport, Kunstwissenschaften) der Universität Regensburg*. Regensburg, 2003, 566 p.
 27. Wilpert J. *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. Bis XIII. Jahrhundert*. Freiburg, 1917, vol. 2, pp. 887–896.
 28. Grimaldi G. *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano: Codice Barberini latino 2733*, Biblioteca Apostolica Vaticana Publ., 1972, 586 p.
 29. Gnutova S.V. The Problems of Modern Studies of the Christian Cross, *Stavrograficheskii sbornik. Kniga III: Krest kak lichnaya svyatynya. Sb. statei* [Collected Studies of the Christian Cross. Book III: The Cross as a Personal Relic. Collected articles]. Moscow, Moskovskoi Patriarkhii Publ., “Drevlekhranilishche” Publ., 2005, pp. V–XVI (in Russ.).
 30. Archbishop Ilarion (Alfeev). *Khristos – pobeditel’ ada. Tema soshestviya vo ad v vostochno-khristianskoi traditsii* [Christ – The Conqueror of Hell. The Theme of the Descent into Hell in the Eastern Christian Tradition]. St. Petersburg, Olega Abyshko Publ., 2001, 288 p.
-
-