

УДК 75.046
ББК 85.146.563
DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-3-318-326

С.В. ИВАНОВА

РУССКАЯ ИКОНОГРАФИЯ «ВОССТАНИЕ ОТ ГРОБА С СОШЕСТВИЕМ ВО АД»: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВАРИАНТЫ

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

Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
кафедра истории и теории искусства,
доцент
Большая Морская ул., д. 18,
Санкт-Петербург, 191186, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-6791-3600; SPIN 4369-8865
E-mail: 0018@mail.ru

Реферат. Статья посвящена исследованию иконографии праздника Пасхи в России, а именно образа «Восстание от гроба с Сошествием во ад», который появился в русском искусстве в XVII–XVIII веках. Он возникает в результате копирования русскими иконописцами западноевропейской гравюры, которая иллюстрирует Апостольский символ веры – его пятую формулу, отличную от православной. В право-

славном Символе веры в пятой формуле называется Воскресение в третий день; в Апостольском – Сошествие во ад и Воскресение. Апостольский символ веры включается в протестантские «Библии в лицах», которые оказываются источником новых сюжетов и композиций.

В процессе бытования в русском искусстве новый образ «Восстание от гроба с Сошествием во ад» наполняется дополнительными сюжетами, но главное, изменяется его композиционная схема. Два основных сюжета – Сошествие во ад и Восстание от гроба – располагаются на поле иконы по-разному, в зависимости от интерпретации иконописцев или же в точном соответствии с гравюрным образцом. Выделяются композиционные варианты с последовательным или вертикальным расположением сюжетов. Внутри первого варианта могут быть свои подгруппы: «Сошествие во ад» (топос которого преисподняя) располагается ниже образа «Восстание от гроба» (топос которого земное пространство). Мы видим, что иконописцы соотносят «Сошествие во ад» с образом «Анастасис» (православной иконой Воскресения Христова). Это следует из того, как изменено расположение сюжетов, когда на более старых памятниках – в противоречии с композицией гравюры – «Восстание от гроба» располагается ниже.

Наиболее известный в русском искусстве — вертикальный композиционный вариант. Два сюжета находятся строго друг над другом, образуя центральную ось всего иконописного произведения, вокруг которой добавляются другие сюжетные линии. В соответствии с западноевропейской гравюрой в верхнем регистре здесь располагается «Восстание от гроба». Эти различные модификации необходимо учитывать для того, чтобы понимать как генезис, так и основное содержание новой иконографии.

Ключевые слова: иконография Пасхи, Воскресение Христово, Сошествие во ад, икона Воскресения, гравюра, Библия Пискаatora, изобразительное искусство.

Для цитирования: Иванова С.В. Русская иконография «Восстание от гроба с Сошествием во ад»: композиционные варианты // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 3. С. 318–326. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-318-326.

Новый образ, в отношении которого в искусствоведении закрепилось название «Воскресение Христово с Сошествием во ад», появляется в русском искусстве на рубеже XVI–XVII веков. В середине его представлены две сцены: западноевропейский образ «Восстание от гроба» и сцена, в которой Христос изводит праведников из ада. Так как в древнерусском искусстве в это время был принят другой древний образ, воспринятый из Византии, также надписываемый «Воскресение Христово» («Анастасис»), то, вопреки этой традиции, во избежание терминологической путаницы мы будем обозначать новую иконографию как «Восстание от гроба с Сошествием во ад» — в точном соответствии с изображенным.

Как показало исследование, возникновение нового образа связано с копированием гравюры «Апостольского символа веры» (принятого в латинском богослужении в IX в.), отличного от православного [1; 2; 3, с. 108–111, 209–226]. Русские иконописцы восприняли гравюру как единый образ, хотя в ней проиллюстрирована формула, которая не совпадает с православным исповеданием. Она включает догмат, отсутствующий в православном Символе веры.

Пятая формула Апостольского кредо содержит Сошествие во ад и Воскресение; оба эти события отражены в иллюстрации — в соответствующей гравюре. Визуальное представление Символа веры в западноевропейском искусстве имеет многовековую историю, начиная с эпохи Карла Великого. В XV–XVI вв. отступление от этой традиции происходи-

ли под влиянием новых технических возможностей тиражирования — появления гравюры и книгопечатания. В период Реформации изменения оказались связаны, скорее, с поиском художественной выразительности, нежели со стремлением художника к внятности: апеллируя к искусственному взгляду, гравер показывал свое мастерство, заново komponуя всем известный изобразительный ряд.

При копировании русскими иконописцами иллюстраций Апостольского кредо в контексте новой для Руси иконографии «Верую» появляется тот составной образ, который в дальнейшем оказался связан с русской пасхальной иконографией. До настоящего времени исследование развития композиционных вариантов этого образа остается чрезвычайно актуальным. Для их описания, а также для анализа новых сюжетных линий, которые включаются в иконографию в XVII–XVIII вв. [4], важно выделить основные композиционные типы.

Иконы «Восстание от гроба с Сошествием во ад» образуют две основные группы, которые можно определить по тому, как расположены относительно друг друга две главные сцены. К первой группе — обозначим ее как *иконы с последовательной репрезентацией сюжетов* — отнесем те, где оба сюжета находятся рядом друг с другом. Ко второй, более многочисленной — те иконы, где Сошествие и Восстание от гроба образуют центральную ось композиции — обозначим ее как *вертикальный композиционный вариант*. Противопоставляя две группы по типу расположения сюжетов, первую группу можно также назвать *горизонтальным вариантом*, но лишь условно, в сравнении ее со второй группой.

Как известно, подобное разделение на горизонтальную и вертикальную композиции демонстрируют и нидерландские гравюры, хотя обе они выполнены по одному произведению — по рисунку Мартена де Воса (1532–1603). Гравюра Яна Саделера Старшего (1579) представляет все в горизонтальном формате [5, с. 64]. Гравюра Адриана Колларта (до 1633) выполнена в вертикальном формате — и именно такое решение выбирает для публикации Апостольского символа веры в составе печатной Библии (Theatrum Biblicum) Н.И. Пискаatora (1643): вертикальная композиция позволяет поместить на одном листе сразу две гравюры. Однако при сравнительном анализе гравюр и композиции икон нельзя утверждать, что обе гравюры были известны русским иконописцам и послужили импульсом для двух разных типов иконографии. Скорее, здесь мы имеем интерпретацию одной из них работы Адриана Колларта (рис. 1), включенную в Библию Пискаatora, варианты ее различного прочтения или же, возможно, адаптацию к определенному формату (клейма, иконы праздничного ряда, иконы местного ряда).



Рис. 1. Адриан Колларт по картине М. де Воса. Гравюра к пятой формуле Апостольского кредо в Библии Пискатора. 1674.

Источник: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-ii/f-304ii-370-2/#image-192>



Рис. 2. Михей и Савва Словенины. Восстание от гроба с Сошествием во ад. 1764.

Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

Источник: <https://icons.pstgu.ru/icon/2259>

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СЮЖЕТОВ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ВАРИАНТЫ

Иконография «Восстание от гроба с Сошествием во ад» по типам композиции делится на две группы. В *первой* (1), с последовательной репрезентацией сюжетов, выделяются три варианта.

Прежде всего, немногочисленные иконы с *точным копированием гравюры* (1.1). Причем это не обязательно самые древние памятники, наоборот, можно утверждать, что такая композиция характерна для более поздних икон, как некая архаизация знакомой композиции. Даже на иконе «Символ веры», для которой свойственно скрупулезное копирование оригинала, мы видим другую композицию.

Точным копированием гравюры отличается икона «Восстание от гроба с Сошествием во ад» XVII в. из Вознесенского монастыря (разрушен в 1929 г.) Московского Кремля, работы мастеров Оружейной палаты. Другая такая икона происходит из Солигалича (иконописцы Савва и Михей Словенины, 1764)¹ (рис. 2). Художники копируют расположение сюжетов на гравюре, несмотря на то что в искусстве к тому времени уже более века существуют иконы «Восстание от гроба с Сошествием во ад» другой композиции. В таком обращении или к первоисточнику (непосредственно к гравюре), или же к определенному образу сравнительно редкого варианта иконографии есть дополнительное значение — демонстрация книжной учености, знакомства с голландским дорогостоящим оригиналом или же подражание известному образцу (что можно предположить при сравнении кремлевской иконы и солигаличской).

Икона из Вознесенского монастыря повторяет детали гравюры (три фигуры у ног Христа; две стоящие фигуры у Христа за спиной) и дополняет ее изображением креста на фоне Иерусалима. На солигаличской иконе при той же композиции — множество праведников, а выше условного изображения Иерусалима — образ рая. То есть икона из Кремля ближе к гравюре в деталях, солигаличская же имеет образцом, скорее всего, не саму гравюру, а некую почитаемую икону. При этом они разного формата, что не мешает повторению одной и той же композиции.

Во *втором варианте* первой группы (1.2) расположение сюжетов «Сошествие во ад» и «Восстание от гроба» строго горизонтально. Примеры весьма немногочисленны; назовем памятник XVI в. из собрания Музея русской иконы в Клинтоне, США².

¹ Об этой иконе см.: [6].

² На этой иконе Христос показан еще раз в аду, с Адамом на плече. Об этой особенности см.: [7].

В центре поля находится фигура воскресающего Христа, а справа рядом — почти такая же фигура Христа, исходящего из гроба (рис. 3). Центральная фигура показана фронтально, фигура в правой части иконы — в трехчетвертном развороте. Принимая все изображенное как единую композицию, т. е. не учитывая ее связь с гравюрой, интерпретировать смысл достаточно сложно: все выглядит так, будто правая фигура, восставая из гроба, обращается к центральной.

В *третьем варианте* (1.3) сюжеты даны раздельно, последовательно. Расположение сцен в них отражает интерпретацию иконописцев: сделан акцент на первом сюжете, который занимает центр иконы; соответственно, второй сюжет — «Восстание от гроба» — оказывается внизу, в правом нижнем углу иконового поля. Таким образом, хотя иконописцы повторяют композицию гравюры Апостольского кредо, где сюжеты следуют друг за другом, они меняют эти сюжеты регистрами.

Этот вариант композиции представлен в наибольшем количестве икон первой группы. Такая композиция встречается и на клеймах³, и в основном поле иконы. Назовем некоторые примеры:

- ◆ икона из Музея икон Реклингхаузена, конец XVI в.;

- ◆ второе верхнее клеймо иконы Дионисия Гринкова, 1567–1568 гг. (Вологодский областной краеведческий музей) — но в среднике — «Анастасис» — древнерусский образ Воскресения, в той же композиции, что и у Дионисия [9, ил. 62–64];

- ◆ икона из храма Николы Мокрого в Покровской слободе, Ярославль, конец XVI в. (Ярославский художественный музей);

- ◆ икона московской школы из Британского музея (Лондон), начало XVII в.;

- ◆ средник многочастной иконы «Сказание о Римской иконе Богоматери, Сошествие во ад, с клеймами. Житие св. Фотинии. Евангельские сюжеты»⁴ мастеров Оружейной палаты, 1668–1669 гг. (Государственная Третьяковская галерея);

- ◆ икона из праздничного ряда иконостаса Архангельского собора Московского Кремля, 1679–1681 гг.;

- ◆ московская икона 1728 г. иконописца Дмитрия Кондакова (Государственная Третьяковская галерея);

- ◆ икона из местного ряда иконостаса Преображенской церкви в Кижях, около 1759 г. (рис 4)⁵.

Очень показательна, что сцена, которую иконописец отождествляет с «Анастасис» (образом «Воскресение Христово») на таких иконах располагает-



Рис. 3. Восстание от гроба с Сошествием во ад. Ок. 1500. Музей русской иконы. Инв. № R2012.11 (Клинтон, США).

Источник: https://gallery.collectorsystems.com/public/MoRI/3119/R2012.11?InventoryNumber_search=R2012.11



Рис. 4. Восстание от гроба с Сошествием во ад. Ок. 1759. Преображенская церковь, о. Кижь. Музей-заповедник «Кижь».

Источник: <http://kizhi.karelia.ru/journey/iconost/>

³ Вспомним клеймо иконы «Символ веры» из церкви Григория Неокесарийского [8].

⁴ См., например: [10, с. 148–149].

⁵ См.: [11]. Здесь среди праведников, встречающих Христа, изображен праотец Ной с ковчегом в руках. Другая икона, где также включен образ Ноя, описана в: [12].

ся выше, в противоречии с композицией гравюры, где он находится в левом нижнем углу. Сопоставляя эту сцену с изначальной пасхальной иконографией, иконописец относит ее топос к Царству Небесному и располагает над изображением событий,

происходящих на земле, т. е. над Христом, восставшим от гроба, над стражниками и идущими женами-мироносицами.

ГРУППА С ВЕРТИКАЛЬНЫМ РАСПОЛОЖЕНИЕМ СЮЖЕТОВ

Вторая композиционная группа икон представляет вертикальное расположение сюжетов.

На гравюре Апостольского кредо два последовательных события — Сошествие во ад и Восстание от гроба — даны не только друг за другом по горизонтали; топос одного из них — преисподняя (Сошествие во ад), а другого — земля (Восстание от гроба), поэтому они расположены на разных уровнях, и Восстание от гроба занимает правый верхний угол. Такое расположение копируется иконописцами, и в результате получается композиция с двумя акцентами, расположенными строго друг над другом: дважды изображенная фигура Христа в сиянии славы — в момент схождения во ад и в момент выхода из гробницы.

Этот вариант является наиболее распространенным, что можно объяснить его композиционной завершенностью. Одновременно вертикальное расположение сюжетов оставляет на поле иконы достаточно места для появления по сторонам от главной линии добавочных изображений. Так формируется тот особенный образ с усложненным повествованием, которым отличается русское искусство XVII–XIX веков (рис. 5).



Рис. 5. Восстание от гроба с Сошествием во ад. Сер. XVIII. Музей палехского искусства.

Источник: Иконопись Палеха : из собрания Государственного музея палехского искусства : альбом. Москва, 1994. Ил. XLV

Вертикаль, на которой дважды помещена фигура Христа, является осью для всей композиции; другие сюжеты, включаясь в икону, располагаются по диагоналям. Доминирующее направление развития сюжета — от левого нижнего угла, где расположена адская пасть или пещера, к правому верхнему, где изображен рай в виде огражденного сада или укрепленного города. Но есть и вторая диагональ: в верхнем левом углу располагаются страстные сцены (Распятие, Положение во гроб) и/или сцены «Жены-мироносицы у пустого гроба», «Петр (и Иоанн) у гроба»; в нижнем правом — явление воскресшего Христа на Тивериадском море. При множестве сюжетов только на самом поле иконописец может изобразить Христа шесть раз (как на иконе из церкви пророка Илии). На среднике невянской иконы из Музея христианской культуры (Санкт-Петербург) Христос изображен восемь раз, не считая сцен в клеймах.

В расположении дополнительных сюжетов нет однозначного соотношения с местом на иконе, например сцена «Христос дает разбойнику крест» может находиться с левого края вверху или около правого края в средней части.

Для большинства икон характерно единое поле повествования, где сцены располагаются рядом, будто дополняя друг друга. Но есть и другие примеры: на иконе из Тотмы (вторая половина XVIII в.) каждая сцена средника заключена в витиеватую барочную рамку неправильной формы [9, ил. 275].

Могут быть включены следующие сюжеты: воскрешение Лазаря и Страсти Христовы, явления Христа после Воскресения (чаще всего «Явление на пути в Эммаус», «Уверение Фомы» и «Явление на море Тивериадском», иногда — «Явление Христа Марии Магдалине»), история Благоразумного разбойника (в которой может быть от двух до четырех сцен), шествие праведников в рай, сцены битвы ангелов с демонами. В клеймах могут быть представлены история Иоанна Предтечи, проповедь Марии Магдалины Тиберию, Лонгин сотник и история хитона Господня⁶.

Обратим внимание: в данном типе иконографии можно было бы попытаться найти, скажем, «пространный» и «краткий» варианты, в зависимости от того, сколько сюжетов или даже сюжетных линий включается в него, но такое деление можно провести только гипотетически. Вертикальный вариант композиции уже в самых старых памятниках демонстрирует наполненность дополнительными линиями повествования, т. е. он возникает как раз для удобства заполнения иконного поля новыми сценами. Скорее, можно говорить об уменьшении количества сюжетов в более поздних иконах XIX в. (что могло быть связано с требованием заказчика).

⁶ Подробнее см.: [4].

Однако дополнительные сюжеты всегда присутствуют в этом варианте изображения.

Если для первого варианта иконографии характерна последовательная репрезентация сюжетов, то во второй группе сюжеты представлены, будто происходящие одновременно. Как описывает ее рассказчик в книге Н.С. Лескова «Сошествие в ад»: «Здесь не три лица (Христос и два спящие воина), а тут всего изображено около ста тридцати лиц, и все эти лица в “деяниях”, то есть они изображены действующими, причем “деяния” идут *сразу* в “трех планах”: а) посередине — на земле, б) наверху — в Раю и в) внизу — в преисподней у Сатаны. Христос “*во едином часе*” является во всех трех планах: он на земле воскресает, во аде казнит Сатану и Смерть и в Раю — вводит “содержавшихся связанными от Адама” (курсив наш. — С. И.) [13, с. 504–505]. Действительно, такая одновременность репрезентации событий дает возможность ассоциировать изображенное с тропарем: «Во гробе плотски, во аде же с душою, яко Бог, в рай же с разбойником, и на престоле был еси Христе, со Отцем и Духом, вся исполняяй, неописанный» (тропарь часов Пасхи). Однако представляется неправомерным соотносить случайно возникшую композицию с древней Пасхальной службой. Отдельно обратим внимание на эпитет, относящийся в этом контексте ко Христу: «*неописанный*» — который, скорее, подразумевает невозможность изобразить то, о чем говорится в тропаре. Наконец, не вступая на территорию богословия, выразим сомнение, что правомерно считать взаимодополняющими иллюстрацию Символа веры, отличного от православного, и тропарь православного богослужения.

Мы уже отмечали связь между этой иконографией и произведением «Страсти Христовы», популярным в старообрядческой среде. Под его влиянием включаются сцены от Воскрешения Лазаря до сцен проповеди императору Тиверию. Могут даже содержаться отрывки из текста, например на иконе из церкви Николы Мокрого⁷.

Как упоминается в сказе Н.С. Лескова [13, с. 504], при сложности данной иконографии в «господствующей» церкви с XVIII в. становится привычным другой образ Воскресения, западноевропейский — «Восстание от гроба» [15]. Для столичных храмов создают живописные образы «Восстание от гроба» И.Я. Вишняков (1755), Л.А. Шустов (для Казанского собора, 1810), В.Л. Боровиковский, В.К. Шебуев (например, для церк-

⁷ Исследуя эти надписи, Д.В. Полещук справедливо отмечает, что они не связаны с апокрифом от Никодима, и соотносит их со словом Евсевия о сошествии во ад Иоанна Крестителя [14]. Отметим, что текст на иконе полностью совпадает с текстом старообрядческой повести «Страсти Христовы» из собрания рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ. ОЛДП. Ф. 210. Л. 67 об.).

ви Введения во храм в Санкт-Петербурге, 1841), К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни. В Исаакиевском соборе Воскресение представлено именно как «Восстание от гроба»: это живописный образ, созданный К.К. Штейбеном, скульптура «Христос, исходящий из гроба» (западноевропейский образ Воскресения) на фронтоне работы Ф. Лемера, позолоченная скульптура Н.А. Пименова в северной части собора, витраж для алтаря по эскизу Г.М. фон Гессена.

Обращение к «древней» иконографии в конце XIX в. начинается не спонтанно, а по требованию: таково было желание императора Николая II в отношении убранства храма Воскресения Христова (Спаса на крови). Причем «древняя» иконография к тому времени оказалась настолько мало известна художникам (обучавшимся в Академии художеств в Санкт-Петербурге и Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве), что предстает в эскизах М.В. Нестерова и В.М. Васнецова в искаженном виде⁸. В это же время в народной среде не перестают создаваться иконы «Восстание от гроба с Сошествием во ад», наполненные множеством событий. «Эта икона совсем не похожа на “живописную” икону, “полагаемую” сегодня на аналои господствующей церкви», — писал Н.С. Лесков в конце XIX в. [13, с. 504].

ДРУГИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Отметим некоторые постоянные черты, прежде всего, в репрезентациирая и ада в иконах «вертикальной иконографии». Рай изображается не как «лоно Авраамово», а как город со стеной с башнями или огражденный сад строгой геометрической формы. Именно так обозначается рай в гравюрах Библии Пискатора (в соответствии с описанием, данным в Апокалипсисе). Аналогично показан рай в иллюстрациях к Апостольскому символу веры.

Ад может быть обозначен пастью зооморфного чудовища (что изначально не было свойственно восточнохристианскому искусству). Эта особенность характерна для западнохристианского искусства, а именно для сюжетов Сошествия во ад [3, с. 132–154]. Также уничтожение ада показывается чаще всего в нескольких сценах, согласно подробному описанию побиения ада и заключения демонов, которое дано в апокрифе «Страсти Христовы».

Для образа «Восстание от гроба с Сошествием во ад» присуще изображение группы из трех чело-

⁸ Поиски этой иконографии в эскизах А.А. Иванова в 1840-е гг. свидетельствуют о ее малоизвестности среди образованных кругов общества. [15; 16].

век у ног Христа. Зачастую это три женские фигуры, но иногда — мужская фигура и две женских. Деталь, которая появилась под влиянием гравюры: на переднем плане в адской пропасти у ног Христа показаны три обнаженных человека. Иконописцы, адаптируя изображение к привычному иконописному виду, добавляют им одежду. Группа из трех человек копируется и в иконах, и в монументальной живописи.

В верхней части многих икон «Восстание от гроба с Сошествием во ад» появляется западноевропейский образ Святой Троицы (Сопрестолие), как бы венчая композицию, под ним изображается Вознесение. Сакральность темы побуждает исследователей видеть здесь дополнительный богословский смысл. Действительно, прослеживается стремление иконописца к полноте изображения от Страстных сцен до Вознесения или даже до праздника Святой Троицы. При этом укажем, что эти два образа (Вознесение и Сопрестолие) также появляются в результате копирования: они встречаются в иконографии «Верую» («Символ веры»). В свою очередь, там они возникают в результате копирования гравюр Апостольского кредо из Библии Пискатора. В иллюстрации к формуле *Ascendit in coelos, sedet ad dexteram Dei Patris omnipotentis* («Восшел на небеса, воссел одесную Бога Отца Вседержителя») изображаются ангелы, поддерживающие три овальных мандорлы, содержащие изображения Христа, Святого Духа в виде голубя и имени Божьего (на иврите и латыни), замещающего образ Бога Отца. Иконописцы, копируя, прорисовывают этот образ и добавляют в композицию привычное им изображение Вознесения — соответственно, образ Христа оказывается здесь дважды.

Влияние гравюр Библии Пискатора проявляется и в отдельных деталях. Например, на подписной невянской иконе из Музея христианской культуры в центре появляется фигура воина, показанного со спины в динамическом ракурсе с копьем в руке. Этот же стражник виден и на гравюре Леонтия Бунина. Он скопирован с иллюстрации из Библии Пискатора, представляющей сцену «Восстание от гроба», где в западноевропейской традиции делается противопоставление образа воскресшего Господа и стражников.

При схожести включенных сюжетов каждая икона обладает уникальными особенностями, начиная от принципа компоновки сцен до отдельных элементов изображения; подробный вариант (с вертикальным расположением) может показаться в целом совершенно отличным от варианта с последовательной репрезентацией сюжетов. Однако, при множестве сцен, большом количестве действующих лиц основу иконографии «Восстание от гроба с Сошествием во ад» представляют два главных композиционных варианта, опираясь на которые как раз и можно понять своеобразие каждого отдельного памятника.

Список источников

1. Иванова С.В. Метаморфозы российской традиции иконографии Воскресения // Обсерватория культуры. 2014. № 4. С. 138–141.
2. Иванова С.В. Гравюры Апостольского кредо и изменения иконографии Воскресения в России // История и культура : статьи, исследования, публикации. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2015. № 13. С. 38–64.
3. Иванова С.В. Воскресение и Сошествие во ад: история двух сюжетов в христианском искусстве. Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2019. 398 с.
4. Иванова С.В. Русская иконография «Восстание от гроба с Сошествием во ад» XVII–XIX вв. и «Страсти Христовы» // Временник Зубовского института. Санкт-Петербург, 2021. № 4. С. 135–151.
5. Иванова С.В. Образ «Сошествие во ад» в западноевропейской гравюре XV–XVII вв. // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. № 1 (17). С. 55–67.
6. Каткова С.С. Иконописцы Словенины и род Славяниновых // XXI научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой : сборник статей. Ярославль, 2017. С. 205–214.
7. Полещук Д.В. «Господь взял Адама на рамо свое» — мотив изведения праотца из ада в русском средневековом иконографическом изводе Воскресения Христова // Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2018 : тезисы докладов VIII Международной конференции. Москва, 2018. С. 261–264.
8. Иванова С.В. Икона «Символ веры» в русском искусстве // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2015. № 2. С. 64–74.
9. Рыбаков А.А. Вологодская икона: центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков : [альбом]. Москва : Галарт, 1995. 435, [48] с. : ил.
10. Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев : выставка, Москва, Государственная Третьяковская галерея, 26 июня — 6 октября 2019. Москва, 2019. 231 с.
11. Пуцко В.Г. Иконостас Преображенской церкви Кижского погоста и интерьер северорусского храма XVII–XVIII вв. // Церковь Преображения Господня на острове Киж: 300 лет на заонежской земле. Петрозаводск, 2014. С. 124–131.
12. Смирнова Э.С. Икона конца XVI века «Воскресение — Сошествие во ад» в частном собрании в Москве. Редкие особенности иконографии и стиля // Вестник сектора древнерусского искусства. 2020. № 2. С. 24–32.
13. Лесков Н.С. Сошествие во ад. (Апокрифическое сказание) // Легенды и сказки. Ленинград, 1991. С. 504–522.
14. Полещук Д.В. Семиотика надписи и изображения иконы «Воскресение — Сошествие во ад» третьей четвер-

ти XVI в. из церкви Николы Мокрого в Ярославле. Проблема источников текстов надписей // XXI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сборник статей. Ярославль : Ярославский художественный музей, 2017. С. 66–82.

15. Иванова С.В. Анастасис: в поисках канона. Образ Воскресения в русской иконографии на рубеже

XIX–XX веков // Верующий разум. 2014. № 1 (3). С. 64–77.

16. Степанова С.С. «Воскресение Христово видевше...». Эскизы Александра Иванова для храма Христа Спасителя. URL: <https://www.ippo.ru/kultura-i-iskusstvo/article/voskresenie-hristovo-videvshe-eskizy-aleksandra-iv-202856> (дата обращения: 28.03.2022).

New Russian Iconography “The Resurrection with the Descent into Hell”: Compositional Variations

Svetlana V. Ivanova

Russian Institute of Art History, 5, Isaakiyevskaya Sq.,
St. Petersburg, 190000, Russia

Saint Petersburg State University of Industrial
Technologies and Design, 18, Bolshaya Morskaya Str.,
St. Petersburg, 191186, Russia

ORCID 0000-0002-6791-3600; SPIN 4369-8865

E-mail: 0018@mail.ru

Abstract. *The article deals with the iconography of the Easter holiday in Russia, specifically the image of “The Resurrection with the Descent into Hell”, common to the Russian art of the 17th–18th centuries. This image arises as a result of copying Western European engravings by Russian icon painters. The engravings illustrate the Apostles’ Creed – its fifth formula, which is different from the Orthodox one. In the Orthodox Creed, the fifth formula is called the Resurrection on the Third Day, in the Apostolic one – the Descent into Hell and the Resurrection. The Apostolic Creed is included in the Protestant Bibles, which turn out to be a source of new plots and compositions for Russian painters.*

In the process of its existence in Russian art, the new image of “The Resurrection with the Descent into Hell” is filled with additional plots, but most importantly, its main compositional scheme changes.

The two main plots that make it up – the Descent into Hell and the Resurrection – are located on the icon field in different ways, depending on the interpretation of the painters or in strict accordance with the engraving model. Based on the location of the plots that make up the icon, there are distinguished compositional variants with either sequential or vertical arrangement of the plots. Within the first variant, there may be some subgroups: “The Descent into Hell” (whose topos is the underworld) is located below “The Resurrection” (whose topos is earthly space). We see that the iconographers correlate “The Descent into Hell” with the image of “Anastasis” (the Orthodox icon of the Resurrection). This follows from the way the location

of the plots changed, when on older monuments – in contradiction with the composition of the engravings – “The Resurrection” had been located below.

The most famous in Russian art is the vertical compositional version. The two plots are located strictly above each other, forming the central axis of the entire iconographic work, around which other storylines are added. In accordance with the Western European engravings, “The Resurrection” is located here in the upper register. These various modifications must be taken into consideration in order to understand both the genesis and the main content of the new iconography.

Key words: iconography of Easter, Resurrection, Descent into Hell, icon of the Resurrection, engravings, Theatrum Biblicum, fine art.

Citation: Ivanova S.V. New Russian Iconography “The Resurrection with the Descent into Hell”: Compositional Variations, *Observatory of Culture*, 2022, vol. 19, no. 3, pp. 318–326. DOI: 10.25281/2072-3156-2022-19-3-318-326.

References

1. Ivanova S.V. Transformations of the Resurrection Image in Russia, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 4, pp. 138–141 (in Russ.).
2. Ivanova S.V. Engravings of the Apostolic Creed and Changes in the Iconography of the Resurrection in Russia, *Istoriya i kul'tura: stat'i, issledovaniya, publikatsii* [History and Culture: Articles, Research, Publications]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2015, no. 13, pp. 38–64 (in Russ.).
3. Ivanova S.V. *Voskresenie i Soshestviye vo ad: istoriya dvukh syuzhetov v khristianskom iskusstve* [The Resurrection and the Descent into Hell: The History of the Two Plots in Christian Art]. St. Petersburg, Rossiiskii Institut Istorii Iskusstv Publ., 2019, 398 p.
4. Ivanova S.V. Russian Iconography of the 17th–19th Centuries: ‘The Resurrection from the Grave and the Harrowing of Hell’ And ‘The Passion of Christ’, *Vremennik Zubovskogo instituta* [Annals of the Zubov Institute]. St. Petersburg, 2021, no. 4, pp. 135–151 (in Russ.).
5. Ivanova S.V. The Image “Descensus Ad Inferos” (Harrowing of Hell) in Western European Engravings of XV–XVII Centuries, *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i*

- teorii khristianskogo iskusstva* [St. Tikhon’s University Review. Series V: Problems of History and Theory of Christian Art], 2015, no. 1 (17), pp. 55–67 (in Russ.).
6. Katkova S.S. The Slovenin Icon Painters and the Slavyaninov Family, *XXI nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolottsevoi: sbornik statei* [21st Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolottseva: collected articles]. Yaroslavl, 2017, pp. 205–214 (in Russ.).
 7. Poleshchuk D.V. “The Lord Has Taken Adam on His Shoulders” as a Pictorial Motif in the Russian Late Medieval Images of Anastasis (Resurrection of Christ), *Aktual’nye problemy teorii i istorii iskusstva – 2018: tezis dokladov VIII Mezhdunarodnaya konferentsiya* [Actual Problems of Theory and History of Art – 2018: Abstracts of the 8th International Conference]. Moscow, 2018, pp. 261–264 (in Russ.).
 8. Ivanova S.V. The Icon “Creed” in Russian Art, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15: Iskusstvo-vedenie* [Bulletin of the Saint Petersburg University. Series 15: Arts], 2015, no. 2, pp. 64–74 (in Russ.).
 9. Rybakov A.A. *Vologodskaya ikona: tsentry khudozhestvennoi kul’tury zemli Vologodskoi XIII–XVIII vekov* [Vologda Icon: Centers of Artistic Culture of the Vologda Land of the 13th – 18th Centuries]. Moscow, Galart Publ., 1995, 435 p.
 10. *Bibliya Piskatora – nastol’naya kniga russkikh ikonopistsev: vystavka, Moskva, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya, 26 iyunya – 6 oktyabrya 2019* [Piscator’s Bible, A Handbook of Russian Icon Painters: Exhibition, Moscow, State Tretyakov Gallery, June 26 – October 6, 2019]. Moscow, 2019, 231 p.
 11. Putsko V.G. The Iconostasis of the Transfiguration Church of the Kizhi Churchyard and the Interior of the North Russian Temple of the 17th–18th Centuries, *Tserkov’ Preobrazheniya Gospodnya na ostrove Kizhi: 300 let na zaonezhskoi zemle* [Church of the Transfiguration of the Lord on Kizhi Island: 300 Years on the Zaonezhskaya Land]. Petrozavodsk, 2014, pp. 124–131 (in Russ.).
 12. Smirnova E.S. Late 16th Century Icon “The Resurrection – The Descent into Hell” in a Private Collection in Moscow. Rare Features of Iconography and Style, *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva* [Bulletin of the Russian Medieval Art Department], 2020, no. 2, pp. 24–32 (in Russ.).
 13. Leskov N.S. The Descent into Hell. (An Apocryphal Legend), *Legendy i skazki* [Legends and Fairy Tales]. Leningrad, 1991, pp. 504–522 (in Russ.).
 14. Poleshchuk D.V. Semiotics of the Inscription and Image of the Icon “The Resurrection – The Descent into Hell” of the Third Quarter of the 16th Century from the Church of St. Nicholas the Wet in Yaroslavl. The Problem of Inscription Texts Sources, *XXI Nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolottsevoi (1944–1995): sbornik statei* [21st Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolottseva (1944–1995): collected articles]. Yaroslavl, Yaroslavskii Khudozhestvennyi Muzei Publ., 2017, pp. 66–82 (in Russ.).
 15. Ivanova S.V. Anastasis: In Search of the Canon. The Image of Resurrection in Russian Iconography at the Turn of the 19th–20th Centuries, *Veruyushchii razum* [The Believing Mind], 2014, no. 1 (3), pp. 64–77 (in Russ.).
 16. Stepanova S.S. “Voskresenie Khristovo videvshe...”. *Eskizy Aleksandra Ivanova dlya khrama Khrista Spasitelya* [“Having Seen the Resurrection of Christ...”. Sketches by Alexander Ivanov for the Cathedral of Christ the Savior]. Available at: <https://www.ippo.ru/kultura-i-iskusstvo/article/voskresenie-hristovo-videvshe-eskizy-aleksandra-iv-202856> (accessed 28.03.2022).
-
-
-