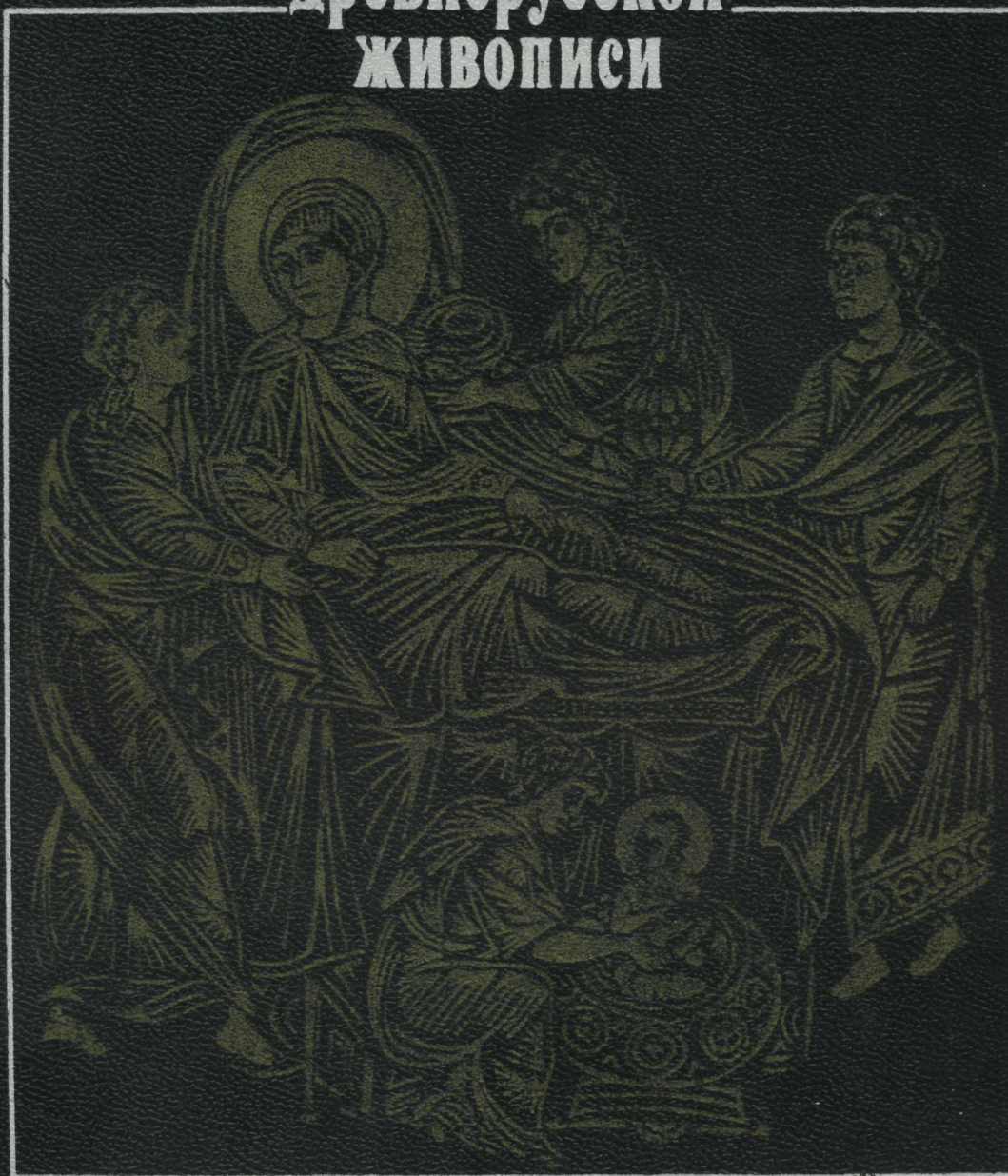


Н. А. Барская

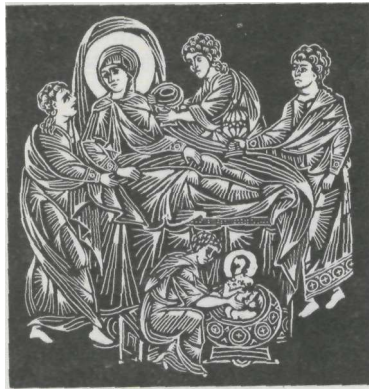
СЮЖЕТЫ и ОБРАЗЫ

древнерусской
живописи



Н. А. Барская

СЮЖЕТЫ и ОБРАЗЫ древнерусской живописи



МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1993

**ББК 85.143(2)1
Б26**

Рецензенты:

В. Н. Сергеев, Е. В. Суховалова

Барская Н. А.

Б26 Сюжеты и образы древнерусской живописи.— М.: Просвещение, 1993.— 223 с: ил.—**ISBN 5-09-003309-9.**

Древнерусская живопись—одна из признанных вершин мирового искусства—в силу особенностей своей тематики, сюжетно-образного строя и художественного языка еще мало понятна и доступна современному зрителю, особенно молодому. В книге объемно и подробно рассказывается о ее исторических и социально-духовных корнях, связях с общественной жизнью наших предков. Анализируются тематика и образная система, эстетическое своеобразие и взаимоотношения древнерусской иконописи с культурными явлениями других эпох и стран. Автор стремится раскрыть перед читателями и посетителями музеев художественное богатство и непреходящую гуманистическую ценность этой части отечественной культуры.

Б $\frac{4306020000-336}{103(03)-93}$ инф. письмо, 2-й квартал 1993 г.

ББК 85.143(2)1

ISBN 5-09-003309-9

© Барская Н. А., 1993

Предисловие

Эта книга посвящена древнерусской живописи — одной из самых высоких вершин мировой культуры, величайшему духовному достоянию нашего народа.

Огромен сейчас интерес к древнерусской живописи в нашей стране, и не менее огромны трудности ее восприятия у тех, кто обращается к ней сегодня. Их испытывают практически все — и подростки, и взрослые, причем даже люди, в остальном хорошо образованные, хотя в Древней Руси ее живопись была доступна всем. Дело в том, что ко-



Апостолы Петр и Павел.
*Икона. Конец XIV—начало XV века. ГММК.
Москва.* В процессе реставрации видны
и верхний почерневший слой олифы, и записи,
которые были сделаны поверх первоначальной
живописи, и фрагменты этой живописи,
открытые до конца.

ренятся эти трудности не просто в недостатке знаний у отдельного человека, причина их гораздо шире: она в драматической судьбе самого древнерусского искусства, в драмах нашей истории.

Задача книги — помочь преодолеть именно эти основные, общие для большинства трудности в восприятии древнерусской живописи. Для этого читателю вначале нужно хотя бы в главных чертах представить драматическую судьбу древнерусского искусства — и то, что отделило нас от него, и то, что уже сделано, чтобы к нему приблизиться. Только в этом случае тот путь к древней живописи, путь к ее постижению, который предлагает книга, будет по-настоящему понятен, сможет принести действительно пользу.

Древнерусская живопись — живопись христианской Руси — играла в жизни общества очень важную и совсем иную роль, чем живопись современная, и этой ролью был определен ее характер. Неотделима от самого предназначения древнерусской живописи и достигнутая ею высота. Русь приняла крещение от Византии и вместе с ним унаследовала представление о том, что задача живописи — «воплотить слово», воплотить в образы христианское вероучение. Поэтому в основе древнерусской живописи лежит великое христианское «слово».

Прежде всего это Священное Писание, Библия («Библия» по-гречески — книги) — книги, созданные, согласно христианскому вероучению, по вдохновению Святого Духа. Священное Писание состоит из Нового Завета, куда входят Евангелие и еще несколько произведений, написанных апостолами — учениками Христа, и Ветхого Завета*, содержащего книги, созданные вдохновенными пророками еще в дохристианскую эпоху. Кроме Священного Писания, причислялся к христианскому слову, почитался несущим христианскую истину широкий круг произведений, созданных в течение веков народами разных стран: Ближнего Востока и Малой Азии, Греции, славянских земель и самой Древней Руси. В этот круг прежде всего входят апокрифы — древнейшие повести, посвященные тем же лицам и событиям, о которых повествует Библия. Апокрифы не считались боговдохновенными, но многие из них были признаны исторически достоверными, дополняющими Писание. Затем — многочисленные жития святых (биографические повести о них). Важное место в христианском слове занимают и используемые в богослужении поэтические, гимнографические произведения, пос-

* Иногда сам термин «Библия» относят только к Ветхому Завету.

вященные событиям и лицам Священного Писания, святым и событиям их жизни.

Воплотить слово, эту грандиозную литературу, нужно было как можно яснее — ведь это воплощение должно было приблизить человека к истине этого слова, к глубине того верования, которое он исповедовал. Искусство византийского, православного мира — всех стран, входящих в сферу культурного и вероисповедного влияния Византии, — разрешило эту задачу, выработав глубоко своеобразную совокупность приемов, создав невиданную ранее и никогда больше не повторившуюся художественную систему, которая позволила необычайно полно и ясно воплотить христианское слово в живописный образ.

«Образ» по-гречески — икона. И уже с глубокой древности слово «икона» стало употребляться и употребляется до сих пор как прямое название для получивших широкое распространение в живописи византийского мира отдельных самостоятельных изображений, как правило, написанных на доске*. Но в широком смысле иконой, т.е. образом, воплотившим слово, является все созданное этой живописью: и изображения, неотделимые от самих зданий храмов, мозаики, выложенные на их стенах из кубиков драгоценного стекла, фрески, написанные по покрывающей эти стены штукатурке, и миниатюры, украшающие страницы рукописных книг. Стремясь подчеркнуть предназначение и характер живописи византийского православного мира, зачастую к ней целиком, а не только собственно к иконам относят термин «иконопись».

В течение долгих веков живопись византийского, православного мира, в том числе и живопись древнерусская, несла людям, необычайно ярко и полно воплощая их в образы, духовные истины христианства. И именно в глубоким раскрытии этих истин обретала живопись византийского мира, в том числе и живопись Древней Руси, созданные ею фрески, мозаики, миниатюры, иконы, необычайную, невиданную, неповторимую красоту.

Но со временем и искусство всего византийского мира, и искусство Древней Руси постигло забвение. Пала под ударами турок-завоевателей сама Византийская империя, оказались завоеванными мусульманами некогда христианские страны Малой Азии и многие славянские государства. В этих бедах, пережив татаро-монгольское нашествие, по существу выстояла одна Русь. После падения Византии она была подлинным центром православной

* Этому смыслу отвечает и существующее параллельно собственно русское название икон — образа.

культуры. Забвение, разорение постигли древнерусскую культуру и искусство не в результате покорения иноземцами, а в момент высочайшего подъема русской государственности при Петре I. Реформы Петра, повернувшие Россию на Запад, отринули культурное наследие Древней Руси; живопись самобытная, имеющая свои истоки в византийской традиции, заменялась живописью западно-европейского типа.

Живопись Западной Европы исходно росла из тех же христианских корней, по-своему важно было для нее и христианское слово. Но развитие этой живописи пошло по иному пути. Она выработала не только иные, не связанные с церковной традицией жанры и виды (портрет, натюр-морт, пейзаж), но, начиная с эпохи Возрождения, и сюжеты Священного Писания передавала совершенно иным способом, чем живопись византийского круга. Западно-европейская живопись не создала священный образ, а стремилась изобразить тех, кто описан в Библии и Евангелии, как обычных людей, а события, о которых там рассказывается, — как любые другие обычные события человеческой жизни. В приближении к повседневной реальности видело западноевропейское искусство единственный путь к подлинной правде, и в передаче этой реальности его мастера достигли огромных успехов, выработали для этого особые художественные принципы.

Русская живопись после петровских реформ, в том числе живопись церковная, строится на этих новых, западно-европейских принципах. И хотя чисто религиозное уважение к древним иконам сохранялось в европеизированном, просвещенном русском обществе, но сами отличия живописи древнерусской от европейской воспринимались им лишь как доказательства русской отсталости и варварства. Постепенно сама эта живопись, как и вся допетровская старина, предавалась забвению. Древняя, восходящая к Византии художественная система в сильно упрощенном виде сохранялась, лишь в крестьянском иконописании, центрами которого были несколько «иконописных» сел — Палех, Мстёра и Холуй. Приверженность к древней иконе, как и ко всему допетровскому строю жизни, в известной степени продолжала существовать только в народной — крестьянской и отчасти купеческой среде. Но, к счастью, это забвение древних национальных корней не было в России окончательным. Через сто лет после петровских реформ к ним обратилась новая, созданная как раз в результате реформ русская культура, русская интеллигенция. Растущее значение России, ее победа над Наполеоном в Отечественной войне 1812 г. послужили

мощным толчком для развития национального самосознания. У просвещенных людей, у историков, писателей, поэтов возник интерес к прошлому страны, к ее истории. И уже второе десятилетие XIX века было ознаменовано появлением «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина — труда, в котором, по словам А. С. Пушкина, «древняя Россия, казалось, была найдена, как Америка — Колумбом». Это была книга, открывшая русскую историю самым широким кругам образованного общества. Вместе с «открытием» древней России родился и интерес к ее культуре, положено было начало ее изучению через обращение к фольклору, к народной жизни, где многие черты этой культуры, допетровская старина еще продолжали жить. «При свете европейского просвещения нам нужно хорошенько рассмотреть самих себя», — писал Н. В. Гоголь. И «рассматривая себя», русские люди находили в своем историческом прошлом такие сокровища, которых не знало европейское Просвещение.

В начале XIX века было открыто и обрело известность величайшее произведение древнерусской литературы — «Слово о полку Игореве». Вслед за тем в течение всего столетия разыскиваются учеными другие литературные произведения на страницах древних рукописей. Ученые, поэты, писатели собирают и записывают хранящиеся в живой устной народной традиции памятники древнего литературного творчества — былины, сказки, песни. И со времен Пушкина древнерусская литература, древнее литературное творчество народа становятся источником вдохновения для русских писателей, живым ключом, питающим новую, «европейскую» русскую литературу.

Одновременно с древней литературой открываются и национальные истоки в музыке, начинается сбор и запись народных песен, развивается интерес к древним церковным песнопениям. И русские композиторы от М. И. Глинки до С. В. Рахманинова неуклонно обращаются к этим истокам, каждый по-своему обогащает ими свое творчество.

Интерес к древнерусской культуре вызвал обращение и к ее живописи. Уже в «Истории государства Российского» Н. М. Карамзин упоминает о древнерусских художниках, приводит почерпнутые из летописи сведения об их произведениях. Эти сведения привлекают внимание, становятся предметом изучения и для более молодых историков, но настоящее приобщение к древнерусской живописи, открытие ее подлинных сокровищ произошло много позже, чем это случилось со словесностью и музыкой.

Дело в том, что люди XIX столетия древнерусской живописи по-настоящему просто не видели. Потемнели, покрылись пылью и копотью уцелевшие в древних храмах фрески и мозаики, и в буквальном смысле стали невидимы иконы — главная, самая многочисленная часть древнерусского наследия. Ведь фресками и Б особенностями мозаиками в древности украшали далеко не каждую церковь, а иконы были обязательно не только в каждом храме, но и в каждом доме. Причина этой невидимости икон — в той особой живописной технике, в которой они создавались. Доска, на которой должна быть написана икона, покрывалась загрунтованной тканью — паволокой, и само изображение наносилось на паволоку темперой, т.е. минеральными красками. А сверху изображение покрывалось прозрачной олифой. Олифа хорошо проявляет цвет и, что еще важнее, прекрасно предохраняет живопись от повреждений. Но при этом олифа обладает свойством со временем темнеть, и за 70—100 лет она темнела настолько, что почти совсем скрывала находящуюся под ней живопись. В древности на Руси знали и применяли способы удаления потемневшей олифы, т.е. способы «расчистки» древней живописи. Но способы эти были достаточно трудоемки, и со временем иконы стали не расчищаться, а «поновляться», т.е. поверх потемневшей олифы писалось новое изображение. Зачастую на древних иконах делалось в течение веков несколько таких поновлений — первоначальная живопись в таком случае закрывалась несколькими слоями записей, верхний из которых также был покрыт олифой. В начале XIX века, к тому моменту, когда возник интерес к допетровской культуре, потемнели уже и произведения XVII века. На всех древних иконных досках представляли лишь силуэты, контуры изображений, проступающие сквозь потемневшую, почерневшую олифу. Иконная чернота стала восприниматься как исходное свойство самой древней живописи.

Среди образованных людей находились немногие, особо чуткие к искусству люди, сумевшие ощутить и в этой почерневшей живописи таящуюся в ней художественную силу. «В наших древних храмах есть лики, и удивительные лики», — утверждал в одном из писем друзьям Н. В. Гоголь. В 1840 г. историк Н.Д. Иванчин-Писарев, посетивший Троице-Сергиеву лавру, сумел увидеть в хранящейся там сильно потемневшей «Троице» Андрея Рублева «ценнейший памятник искусств». Но таких отзывов были буквально единицы. Большинство признавало за древней живописью лишь историческое, археологическое значе-

ние. Древние иконы собирали только немногочисленные любители древностей вместе с другими старинными предметами. До середины XIX века общим оставалось представление, что «художества водворены у нас в отечестве Петром I».

Только во второй половине столетия такое представление было поколеблено. В этом важную роль сыграла русская историческая наука, достигшая к этому времени больших успехов. Особенно значительны были успехи, сделанные ею в изучении древней словесности, древней литературы. Во многом именно благодаря этому ученые того времени обратили внимание на древнюю иконопись, теснейшим образом связанную со словом, с литературой, и сумели оценить даже в слабо прорастающих сквозь потемневшую олифу композициях древних икон их точное и глубокое соответствие литературному источнику, верность избранному сюжету. Хотя бы отчасти, но приоткрывала наука ту полноту, с которой воплощала древняя живопись священное слово. При этом, естественно, складывалось новое воззрение на иконопись, которое русские ученые умели донести до широких кругов образованного общества. Прекрасно выразил это воззрение в своем труде «Общее понятие о русской иконописи» знаменитый ученый Ф.И. Буслаев. Он уже безусловно признает иконопись искусством и хотя считает это искусство «неразвитым в отношении технических средств», но утверждает, что оно «отважно стремилось к выражению великих целей», «являлось прямым выражением неистощимого богатства идей».

Признание за древней живописью художественного значения, рост интереса к ней вызвали обращение широких кругов образованных людей — ученых, литераторов, любителей искусств — к той народной среде, где эта живопись, как и вся допетровская старина, еще продолжала жить. И так же, как в случаях с древней словесностью и музыкой, это обращение было очень плодотворным. Для иконописи такой средой прежде всего была среда старообрядческая, среда раскольников, т.е. крестьян и купцов, предки которых в середине XVII века откололись от православной Церкви, не приняв некоторых предпринятых ею в то время нововведений. Старообрядцы берегли древнюю икону, как свободную от этих нововведений, не испорченную ими, высоко ее чтили и сохранили своеобразное понимание ее красоты. Общение со старообрядцами давало поэтому возможность познакомиться с большим числом принадлежащих им, собранных ими икон, что уже само по себе было важно, так как расширяло

представления о древней иконописи. Но что еще важнее—у старообрядцев учились ценить ту «тонкость древнего письма», которую они сами ценили в собранных ими иконах. Учились у них видеть и сквозь потемневшую олифу виртуозную точность рисунка, стройную ясность композиций.

Общаясь со старообрядцами, интересующиеся иконой люди из образованных слоев не просто подкрепляли теоретическое представление о том, что икона является искусством, но обретали живую, теплую любовь к этому искусству, увлекались им. И, движимые этой любовью, этим увлечением, они сами начинают вслед за старообрядцами разыскивать, собирать, коллекционировать древние иконы. На исходе XIX века в России складываются многочисленные коллекции; самые знаменитые из них—коллекции А. В. Морозова, И. С. Остроухова в Москве, в которых иконы были собраны уже не как памятники старины, а как произведения искусства. В конце жизни начинает собирать иконы и знаменитый П. М. Третьяков. И, подтверждая художественное значение собранной им иконной коллекции, он завещает ее своей картинной (Третьяковской) галерее.

Общаясь со старообрядцами, собирая иконы, владельцы коллекций обретали не только любовь к иконописи, но и достаточно точные представления об иконной технике. В том числе представление о том, что иконная чернота не исконное свойство древней живописи, а результат потемнения олифы. Естественно, что и у владельцев иконных собраний, и у людей, близких к ним, возникло желание увидеть то, что находится под почерневшей олифой, увидеть собранную ими древнюю живопись в настоящем виде. И в начале нового, XX века были предприняты расчистки икон.

Инициатором этих расчисток главным образом являлся И. С. Остроухов, бывший к тому времени не только владельцем собственного иконного собрания, но и попечителем Третьяковской галереи. Благодаря его знаниям, опыту нашлись и исполнители для этой работы. К ней были привлечены мастера-иконописцы, уроженцы древних иконописных сел. Хорошо зная технологию иконы, вспомнив дедовские приемы, они справились с поставленной перед ними задачей, убрали с поверхности данных им икон и потемневшую олифу, и поздние записи—открыли первоначальную древнюю живопись.

И с этого момента началось настоящее открытие древнерусской иконописи. В результате расчисток, или реставрации, как мы теперь говорим, иконы представляли как

открытые археологами города Помпеи и Геркуланум из-под пепла Везувия: так ново, неожиданно было то, что открывалось на них даже для тех, кто знал и любил древнюю живопись. В прах разлетелся миф о «черных иконах». Освобожденные от потемневшей олифы, они являлись в ослепительном, недоступном современной живописи сиянии красок. Неизмеримо более совершенными, чем виделись сквозь потемневшую олифу, оказались и рисунок, и композиция; загадочно прекрасны были открывающиеся на иконах образы.

Вслед за первыми расчистками последовало множество других: и в частных собраниях, и в музеях, где иконы собирались прежде только как памятники старины, и в храмах, где, кроме того, начали расчищать и раскрывать древние фрески. Целый неведомый художественный мир открывался в России в первые десятилетия XX века. И тот путь, который прошла к этому времени русская культура, помог сделать и первые шаги к постижению этого мира. Накопленные ею широкие представления о своей древности в соединении со знаниями не только европейской, но и мировой культуры позволили оценить этот мир, оценить необычную живопись, построенную по непривычным законам византийской художественной системы. Она теперь не просто без оговорок была признана искусством, но, как писал в 1914 г. известный исследователь живописи П. Муратов, «икона теперь поставлена в ряд вечных и мировых художественных ценностей». Таинственная, загадочная красота иконы восхищала и увлекала, ее художественный язык, столь отличный от языка европейского искусства, становится предметом изучения и исследования. Уже в 1917 г. выходит талантливая книга А. Грищенко, которая так и называется «Русская икона как искусство живописи».

Но вместе с увлечением красотой иконы вызревало представление и об особом источнике ее красоты. «В линиях и красках иконы мы имеем красоту преимущественно смысловую», — писал в 1916 г. философ Е. Трубецкой. В своей ставшей знаменитой работе «Умозрение в красках» он глубоко развил эту мысль, утверждая, что древнерусские мастера «не в словах, а в красках и образах» размышляли о смысле жизни, несли ответы на те извечные вопросы бытия, о которых мучительно и напряженно размышляет и человек современный.

Открытие древнерусской живописи в начале XX века, признание ее художественного значения возрождало и понимание ее подлинного духовного смысла. Но на дальнейших судьбах и самого древнерусского искусства, и его по-

стижения сказались великие и грозные исторические события начала XX века, свершавшиеся в стране, преобразования в результате Октябрьских событий 1917 года. Признание атеизма в качестве государственного мировоззрения привело к гонению на христианское слово, к почти полному изъятию его из народного обихода, надолго сделало невозможным изучение духовного смысла древней иконописи. Оно грозило гибелью и самим произведениям древнерусского искусства. Были закрыты тысячи храмов, многое из принадлежащего им, в том числе и древние иконы, было уничтожено.

Однако признание иконописи искусством, составной частью культуры сыграло свою положительную роль: для икон открыли свои двери музеи, и под их крышей на долгие годы обрели они дом и пристанище. В музеи поступали и древние иконы, собранные коллекционерами, и иконы из закрываемых храмов. В музейных залах выставлялись они редко и мало, но среди музейных сотрудников были подлинники подвижники, отдавшие ум и душу делу сохранения, а затем и изучению икон, сумевшие наладить их реставрацию. Подспудно, но неуклонно продолжали они дело «открытия иконы».

С послевоенных лет, когда начал возрождаться интерес к национальной культуре, икона как явление этой культуры начала возвращаться и в музейные экспозиции: сначала очень робко, а в 60—80-е годы уже достаточно широко и открыто. А происходящие сейчас в нашем обществе процессы привели уже к тому, что древняя икона возвращается и в храмы.

Совершившееся в начале XX века открытие иконописи почти совпало по времени с первой мировой войной. Философ Е. Трубецкой, может быть, глубже всех оценивший смысл этого события, считал, что «среди этих мук открытие иконы явилось вовремя». Он провидел, что ужасы войны — «возможно... только первое проявление грозного периода всемирной истории, который явит миру ужасы доселе невиданные». И утверждал, что важно и знаменательно то, что именно в преддверии этого периода «немая в течение веков икона заговорила с нами тем самым языком, каким говорила она с нашими предками».

Этот зазвучавший в начале столетия, а затем тщательно заглушаемый язык очень важно расслышать и нам сейчас.

Но народ, все мы, к кому вернулась древняя икона, оказались теперь в двойной изоляции от своей расчищенной, сохраненной, сияющей красками живописи. Если людям начала XX века был нов художественный мир иконы, то

лежащее в ее основе слово, Евангелие, Библия, вся христианская традиция были им хорошо известны. Мы, так же как и они, воспитаны, привыкли с детства к европейской живописи (потому что европейской по типу является и русская живопись XVIII—XIX веков), и нам тоже труден и непривычен художественный язык иконописи. Но, кроме того, нам — нам в широком смысле слова (есть семьи, где в самые трудные годы дело обстояло иначе) — плохо известно Священное Писание, неведомы жития святых, церковные песнопения, закрыто то «слово», которое лежит в основе древнерусской живописи. Начавшееся возвращение к нему идет трудно и медленно.

И вот в музейных залах, при разглядывании книги по искусству, на экскурсиях в древних городах и даже в храмах взрослые и дети задают одни и те же вопросы: «Кто изображен? Что изображено?», а потом — «Почему так изображено?». Вопросы эти, кажущиеся на первый взгляд простыми и наивными, которые взрослые и даже дети часто задают, стесняясь, как мы видим, чрезвычайно важные и нужные. Без ответа на них невозможно самое первое приближение к древнерусской живописи, невозможно приобщение к тому открытию иконы после столетий забвения, которое принес наш век. Эти вопросы продиктованы самой древнерусской живописью, ведут к стоящему за ней слову, к тем способам, которыми оно воплощено, к присущему этой живописи единству смысла и красоты, которое составляет ее суть.

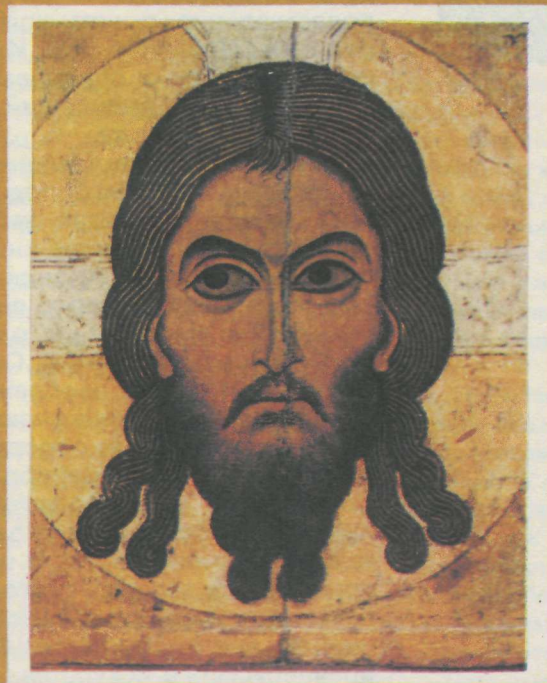
Вот на эти простые и вместе с тем важные вопросы попытается дать ответ эта книга, которая называется «Сюжеты и образы древнерусской живописи». Она рассказывает об основных, важнейших образах древнерусской живописи и, отвечая на вопросы «Кто изображен? Что изображено?», включает в себя пересказ всех тех сюжетов, почерпнутых из христианского слова, из Священного Писания, апокрифов, житий, духовной поэзии, которые лежат в основе именно этих образов. А помогая понять, «почему так изображено?», книга повествует о том, как каждый конкретный сюжет воплощался в живописи, как создавались его образы древнерусскими художниками разного времени в разных видах живописи, но главным образом — в иконах, составляющих основную часть древнерусского живописного наследия.

Ответы, которые дает книга, не будут и не могут быть исчерпывающими, — ведь в книге охватываются лишь самые основные образы древнерусской живописи. Но дело не только в этом. Пересказ сюжетов ни в коей мере не претендует на то, чтобы подменить собой Библию и древне-

русскую литературу. Чтение Библии, знакомство с древнерусской литературой является необходимым условием подлинного понимания древнерусской живописи.

И все сказанное в книге о том, «как изображено», объяснение художественного строя иконы не должно подменить собственного восприятия. Книга дает некую основу для этого восприятия, а вникать, опираясь на нее, в древнюю живопись, вникать, увлекаясь, радуясь и волнуясь, читатель станет сам,— и только тогда автор будет считать свою задачу выполненной. Только тогда древняя живопись перестанет быть лучше или хуже понятым музейным экспонатом, сможет по-настоящему войти в вашу жизнь, так, как входила она в жизнь наших далеких предков: украшая ее высокой красотой, помогая постигнуть истины христианства. Древнерусское искусство обращено к человеку, и только в ответном духовном труде человека возможно его постижение.

Книгу эту лучше читать подряд, изложенное в ней подчинено достаточно строгой логике. Но можно пользоваться ею и как своего рода справочником. Если вас интересует какой-либо определенный сюжет и сложившиеся на его основе образы или вы хотите что-то вспомнить о них, можно обратиться прямо к посвященной этим образам главе. Для того чтобы при этом не вызывали затруднения термины и непонятные слова, объясненные в других главах, к книге прилагается словарь.





Образы Спаса

Главный, центральный образ всего древнерусского искусства — образ Иисуса Христа, Спаса, как его называли на Руси. Спаситель (Спас)—это слово абсолютно точно выражает представление о нем христианской религии. Она учит, что Иисус Христос— Человек и одновременно Бог и Сын Божий, принесший спасение человеческому роду.

Основой этих представлений является Евангелие. (Само слово «евангелие» означает «благая весть».) Составляющие его четыре книги, написанные апостолами, учениками Иисуса Христа, несут «благую весть» о самой личности Спасителя, о принесенном им в мир спасении. Спасом называлось и любое изображение Иисуса Христа в древнерусском искусстве— и это не было простое перенесение на него имени изображенного. Спасителем мира предстает Иисус Христос на фресках и иконах, в мозаиках и миниатюрах, т.е. глубоко понятая суть евангельского предания лежит в основе его образов, созданных во все времена существования древнерусского искусства.

Чтобы приблизиться к пониманию этой сути, а тем самым к настоящему восприятию этих образов, надо предпринять евангельский рассказ хотя бы до некоторой степени полно. Он очень краток, но удивительно емко и во многом таинствен, заключенный в нем смысл выступает постепенно, предстает в закономерном соединении эпизодов, деталей, подробностей.

Спас Нерукотворный.
Икона. XII век. ГТГ. Москва.

Евангелие точно называет время и место рождения Иисуса Христа: «Вифлеем Иудейский во дни Ирода царя». Оно повествует, что событие это было предсказано людям древними пророками, а Деве Марии, будущей Матери Христа, архангел Гавриил заранее приносит «благую весть» о том, что в ней воплотится, от нее чудесно родится Сын, который «будет велик, наречется Сыном Всевышнего». Таинственные знамения сопровождают и само это рождение.

Но, согласно евангельскому рассказу, событие это проходит незамеченным для большинства современных ему людей, скрытым до поры остается его высокий смысл. Иисус растет и воспитывается как обычный ребенок в той семье, где жила Мария, в бедной семье ее «обручника», опекуна Иосифа, который по профессии был плотником.

Лишь однажды необычное проявляется в отроке Иисусе Христе: Мария и Иосиф идут с ним на праздник в Иерусалим и здесь теряют его и находят лишь через трое суток в Иерусалимском храме, где он беседует со старцами и все окружающие «дивятся ответам Его и разуму Его». На упреки матери Иисус ответил: «Зачем вам было искать меня? или вы не знали, что мне должно быть в том, что принадлежит Отцу моему». Но, как говорит Евангелие, слова его не были поняты.

Но тридцати лет от роду Иисус Христос уходит в пустыню Иудейскую, где в это время проповедовал человек по имени Иоанн, прозванный Крестителем. Иоанн призывал людей к покаянию и тех, кто принял его проповедь, крестил в водах реки Иордан.

О крещении просит его и Иисус Христос, но обладающий пророческим даром Креститель говорит: «Мне надобно креститься от Тебя, а не Тебе от Меня». Но Иисус Христос настаивает на крещении, и когда совершается обряд, Иоанн видит сходящего на Иисуса Христа Духа Божия в виде голубя, и из разверзшихся небес раздается голос: «Се есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение».

Еще сорок дней после этого Иисус Христос остается в пустыне и, преодолев искушения, насылаемые на него дьяволом, покидает ее. С этого

момента начинается проповедь Иисуса Христа: странствуя по своей стране, по ее провинциям Иудее и Галилее, проповедует он принесенное им в мир учение, которое должно спасти людей от сил зла, дать им возможность обрести жизнь вечную.

Он утверждал, что спасение это доступно каждому, независимо от состояния, звания, богатства, даже от ума и учености. Учил, что путь к этому спасению — в верности исконным нравственным началам, в твердости веры, в духовном труде, в котором может обрести человек пресекающую зло любовь к ближнему как к самому себе. Призывал научиться самой простой и самой трудной истине — не желать и не делать другим того, чего не хочешь себе.

Это учение, обращенное ко всем без изъятия, исполненное мыслей о подлинном человеческом братстве, о тщете земного богатства и могущества, о пустоте гордыни, привлекало к Иисусу Христу учеников, обращало к нему человеческие сердца.

В своих странствиях Иисус Христос чудесным образом помогал людям, исцелял и воскрешал их. Уча и проповедуя, он говорил, что «видевшие Его видят и пославшего Его Отца». И в нем начинали некоторые признавать пророка, ожидаемого издревле Спасителя.

Но подлинная истина о Иисусе Христе оставалась скрытой для большинства. Ее лишь однажды постиг и высказал его любимый ученик Петр. На вопрос Учителя: «А вы за кого почитаете меня?» — Петр ответил ему: «Ты Бог и Сын Бога живого».

Однако учение и поступки Иисуса Христа одновременно не только привлекали к нему людей, но и вызывали ярость и ненависть. И у тех, кто мечтал вовсе не о всеобщем братстве, а лишь о восстановлении политического могущества покоренной римлянами Иудее; и у фарисеев, членов влиятельной религиозной секты, давно заменивших стремление к добру формальным исполнением обрядов; и у властей, боявшихся, что успех этой проповеди в народе может поссорить их с Римом. Поэтому, подкупив Иуду, предателя-ученика, иерусалимские первосвященники с его помощью арестовали Иисуса Христа.

По ложному обвинению в том, что Иисус Христос провозглашает себя царем Иудейским и стремится разрушить Иерусалимский храм, его приговаривают к смерти иудейский суд — синедрион. Но приговор в покоренной стране был не действителен без утверждения его римской властью. Этот приговор и мучительную, позорную казнь распятием утверждает после долгих колебаний наместник Рима в Иудее прокуратор Понтий Пилат. И приговор этот приводится в исполнение.

Но Иисус Христос не просто претерпевает казнь за свое учение, несущее спасение людям. Твердо звучит в Евангелии мысль, что эта казнь и все ей предшествующее свершается не только по воле гонителей Иисуса Христа. Что события эти, предсказанные древними пророками, были заранее ведомы ему. И, зная о грядущей муке, Иисус Христос не только не стремится уклониться от нее, но идет ей навстречу, так как ведомо ему и ее великий смысл: пролитая им кровь, его добровольная жертва искупит грехи человечества, только она утвердит тот новый, ведущий к спасению «завет», который он принес людям. Чтобы «свершилось предсказанное», возвращается он из своих странствий по стране в Иерусалим. В страстной молитве в ночь накануне ареста молит он Отца, если возможно, отвести «чашу» грядущих страданий, но если она неизбежна, твердо приемлет ее. Когда приходят за ним воины, он, могущий вызвать на свою защиту «легионы ангелов», безропотно отдается в руки стражи.

Великой в своей добровольности жертвой ради людей предстают поэтому все муки и страдания, которые перенес Иисус Христос, принятая им смерть в казни распятием.

События грозные и таинственные сопровождают эту позорную, мучительную казнь. А через три дня, как гласит Евангелие, Иисус Христос воскресает: ученики его пустым обретают гроб, куда был положен распятый. Жертва во имя людей, высшее воплощение той любви к ближнему, которой он учил, побеждает самую смерть.

Воскресший Иисус Христос несколько раз является своим ученикам. Он открывает им, что

обладает всей полнотой власти на земле и на небе, посылает учеников проповедовать по всему миру Евангелие, неся спасение людям, и возносится на небо. Второй раз он придет на землю во всей своей славе в последние дни мира, чтобы судить человечество последним окончательным судом.

Древнее и глубокое истолкование Евангелия, которое Русь унаследовала из Византии, понимало заключенный в нем рассказ об Иисусе Христе как рассказ о великом, непостижимом Боге, «вочеловечившемся» во имя людей. Соединив со своей божественной природой всю полноту природы человеческой, он несет людям свой «завет», свою проповедь и, испытав присущие этой природе страдание, унижение, смерть, искупает человеческие грехи. И в Византии, и в Древней Руси огромное значение придавалось поэтому изображению Иисуса Христа: сама возможность изобразить его, представить «по плоти» была подтверждением этого свершившегося ради людей радостного воплощения.

Но, чтобы быть подлинными свидетельствами этого воплощения, чтобы создать образ того Иисуса Христа, который предстает в Евангелии, эти изображения должны были отвечать двум требованиям, которым они всегда и отвечали в искусстве Византии и Древней Руси: передавать со всей возможной точностью реальный облик человека Иисуса, о земной жизни которого повествует евангельский рассказ, и одновременно раскрывать в его облике то таинственное, божественное начало, на присутствие которого этот рассказ также постоянно указывает.

Само Евангелие никаких сведений о внешности Иисуса Христа не содержит. Предание считает, что источником представлений о ней послужили его прижизненные изображения. Действи-

тельно, есть исторические свидетельства, что в первые века новой эры в Палестине и Сирии существовали изображения, почитавшиеся прижизненными, портретными образами Иисуса Христа. Так, например, в городе Панаеде показывали его статую, по легенде, воздвигнутую исцеленной им женщиной («кровоточивой женой» из Евангелия). В городе Эдессе находился образ, созданный, как считалось, не только при жизни, но и по воле Иисуса Христа, — так называемый «Спас Нерукотворный».

Вполне вероятно поэтому, что к этим не дошедшим до нас образам восходит тот облик Спаса, который мы неизменно видим в древнерусском искусстве: характерный облик зрелого мужа с длинными волосами и небольшой бородой, который всегда безошибочно узнается людьми. Такими чертами наделен Иисус Христос уже на рельефах и фресках IV века; как исторически достоверные их бережно хранило искусство всего византийского мира, их унаследовала, сберегла живопись Древней Руси.

К византийской, глубочайшей древности восходят и те обязательные знаки, которыми обозначается высокая, таинственная и божественная суть Спаса в этой живописи. Традиционно расположены на любом его изображении по обеим сторонам от головы буквы $\tilde{\text{I}}\tilde{\text{C}} \tilde{\text{X}}\tilde{\text{C}}$ — обозначение словом его личности, сокращенное обозначение его имени — Иисус Христос («Христос» по-гречески — помазанник, посланник Божий). Также традиционно окружает голову Спаса нимб — круг, чаще всего золотой, — символическое изображение исходящего от него света, света вечно-го, потому и обретающего круглую, безначальную форму. Нимб этот в память о принесенной им за людей крест-

ной жертве всегда расчерчен крестом, и на его перекрестии располагаются греческие буквы $\tilde{\omega}\tilde{\omega}\tilde{\text{N}}$, означающие «вечно сущий», утверждающие предвечное существование принесшего эту жертву.

И тогда же, в древности, в византийском искусстве сложились чисто художественные, живописные приемы, позволяющие раскрыть одухотворяющее, божественное начало в самих чертах, в самом реальном облике Иисуса Христа, представить «преображенной» этим началом его человеческую плоть. Эти приемы на протяжении всей своей истории развивало само византийское искусство, замечательно развили их и художники Древней Руси. Это позволило раскрывать в образах Спаса разные грани его личности, создать почти бесконечное разнообразие этих образов.

Но стремление к разнообразию никогда не было самоцелью древнерусских художников. Наоборот, считая свою задачу чрезвычайно важной и серьезной, они стремились как можно полнее сохранить все то, что было сделано их предшественниками. Древние, прославленные изображения Спаса повторялись, как правило, художниками многих последующих поколений. В этих случаях никогда не возникали копии, так как воспроизводились лишь главные, характерные черты избранного образца, но именно опираясь на эти черты, добавляя к ним свое, новое, мастера создавали свои произведения. Таким образом складывались как бы отдельные, связанные общими чертами, общим смыслом типы, или «изводы» (как говорили на Руси), изображений Спаса, куда входили произведения, созданные в разное время и разными художниками.

Нерукотворный Образ, или иначе Спас Нерукотворный, — важнейший

образец, которому следовали мастера во все времена, пока существовало древнерусское искусство, икона, созданная, по преданию, не только при жизни, но и по воле самого Иисуса Христа.

Легенда о Нерукотворном Образе гласит, что в малоазийском городе Эдессе во время земной жизни Иисуса Христа правил царь по имени Авгарь, который был болен проказой. До него дошли слухи, что в Иудее исцеляет и учит замечательный проповедник по имени Иисус. Авгарь отправил к нему своего приближенного Ананию с поручением пригласить Иисуса в Эдессу, а если он откажется прийти, написать и привезти с собой его портрет: Анания был искусным художником. Иисус Христос отказался идти в Эдессу, «ибо в Иудее должно свершиться предначертанное». Не получился и портрет у Анании: словно некий свет, идущий от Иисуса Христа, мешал художнику уловить его черты. Тогда Иисус Христос попросил чистый плат (подревнерусски— «убрус») и, умыв лицо, отер его этим платом, на котором чудесно отпечатались его лик. Так возник «Нерукотворный Образ». Плат с «Нерукотворным Образом» Анания привез Авгарю, и царь исцелился. Он приказал набить плат на «доску негниющу» и поместить его в нише над воротами города, убрав оттуда языческого идола. Через некоторое время Авгарь и его подданные приняли христианство. Но один из потомков Авгаря возвращается к язычеству и хочет уничтожить «Нерукотворный Образ». И тогда, чтобы спасти изображение, епископ закладывает кирпичом нишу с укрепленным на доску «платом Авгаря». Открытый через столетия, как гласит легенда, плат оказался неповрежденным и спас Эдессу от напавших на нее персов.

Легенда о Нерукотворном Образе утверждала не только то, что это изображение было создано по воле самого Иисуса Христа, но и то, что оно было создано им в помощь страждущему человеку. И эти свойства помощи и защиты связывались на Руси не только с тем изображением, которое почиталось как

подлинный Нерукотворный Образ (до 1204 г. оно хранилось в Константинополе и исчезло оттуда после разгрома города крестоносцами), но и с его повторениями, поэтому «Нерукотворный Образ», «Спас Нерукотворный» часто на Руси помещали над воротами крепостей, на воинских стягах.

Многочисленны были и иконы, воспроизводящие Нерукотворный Образ. Древнейшая из сохранившихся — «Спас Нерукотворный», созданный в Новгороде в XII веке и принадлежащий сейчас Государственной Третьяковской галерее.

На прямоугольной иконе, в центре ее, как и на натянутом на доску «плате Авгаря», — только большеглазый лик с длинными прядями волос и небольшой чуть раздвоенной бородой — всегда узнаваемый в иконописи лик Спаса. Традиционные буквенные обозначения имени Иисуса Христа в углах иконы утратились, не сохранились и греческие буквы на перекрестии нимба, обозначающие «вечную сущность». Но золотом — знаком вечного света, как и много веков назад, сияет нимб. И преображен божественным началом узнаваемый облик Иисуса Христа, его человеческая плоть. Мощная линия с предельной ясностью, словно на века высекая их, вычерчивает благородные черты лика, высокие дуги бровей, тонкий нос, широко распахнутые удлинённые глаза. Отстраняясь от того, что развертывается перед иконой, отрешаясь от всего внешнего, темные зрачки этих глаз чуть сдвинуты в сторону: самоуглубленного покоя, в котором постигается недоступное, исполнен взгляд Спаса. Сияющая, непроницаемая сама поверхность лика, написанного теплым розовато-желтым тоном, абсолютно слитными мазками, как говорили в старину, «плавями». Подтверждая особую природу этого лика, золотом по тем-

ной основе прочерчены обрамляющие его волосы, золото сверкает даже в очень живой, характерной, лежащей на лбу короткой прядке.

Человеческое и недоступное, как и в евангельском предании о Спасе, соединено в его лике на этом древнейшем русском «Нерукотворном Образе». Безусловно в нем и одновременно абсолютно непостижимо то чудесное начало, дающее человеку помощь и защиту, о котором повествует предание о «первоиконе».

Два столетия отделяют эту икону от «Спаса Нерукотворного» конца XIV—начала XV века, принадлежащего сейчас Центральному музею имени Андрея Рублева. «Плат Авгаря» изображен здесь не натянутым на доску, а собранным в мягкие складки и отороченным тонкой каймой. Но он также занимает всю плоскость доски, и в центре его — Спасов лик, окруженный крестчатым нимбом. Черты его, вплоть до чуть раздвоенной на конце бороды, также очень близки к лику, изображенному на новгородской иконе XII века, но вызывают они иной строй мыслей и чувств. Высокая, недоступная сила, которой наделен и здесь лик Иисуса Христа, не облакает его не-

постижимым покоем, а исходит из него, обращена, приближена к человеку, и в этом приближении есть нечто грозное. С иконной доски словно надвигается на человека огромный нерукотворный лик. Его сложный разворот не отражение реального ракурса — лик как бы с обеих сторон повернут к зрителю,

с особой силой обращен к нему. Как идущий от лика тревожный, трепетный свет, а не как его внешнее освещение предстают положенные поверх темной основы яркие белильные мазки — пробела. Прямо к стоящему перед иконой обращены огромные темные глаза, и их «вездесущий», проникновенный взгляд не имеет перед собой преграды, проникающая в самые потаенные глубины человеческой души. И печально то, что открывается здесь Спасу, — именно этим рождена скорбь его глаз, скорбный из-

гиб губ. Этот всепроникающий взгляд, от которого невозможно укрыться, будоражит человека, обращает его самого в глубины собственной души. Приближая к человеку высокое духовное начало, высокий труд мыслей и чувств, эта икона вовлекает его в ответный духовный труд, требует его предельного напряжения. И в этом то «научение», та



Спас Нерукотворный. Икона.
Конец XIV—начало XV века. ЦМИАР. Москва.
(Фрагмент.)



Спас Нерукотворный.
Икона. Начало XV века. ГММК. Москва.

помощь, которую нес этот «Нерукотворный Образ», созданный в конце XIV — начале XV века, в эпоху, когда нравственный идеал на Руси определялся как созидание «внутреннего человека».

А несколькими десятилетиями позже, в самом начале XV века, когда созидание «внутреннего человека» стало пониматься как обретение им умиротворенности, был создан «Спас Нерукотворный», находящийся сейчас в Успенском соборе Московского Кремля. Здесь смягчаются черты Спаса, утрачивает свою резкость и тревожность идущий от лика свет, смягчены образующие его пробела. Иной оттенок обретает и взгляд: так же наделенный проникновенной силой, обращенный

к «внутреннему человеку», он полон здесь глубокого и утешительного понимания.

Очень важным и распространенным типом изображения Спаса в древнерусском искусстве был тип, получивший название «Спас Вседержитель». Понятие «Вседержитель» выражает основное представление христианского вероучения о Иисусе Христе и по сути может быть отнесено к любому образу Спаса. В этом наименовании воплотилось твердое представление о нем как о вершителе судеб, представление о том, что Иисус Христос, принеся в мир спасение, во всем равен и «единосущен» Отцу — Творцу и Создателю этого мира. Уже в живописи катакомб — в пещерах, где скрывались первые, гонимые христиане, — возникли образы Спаса, к которым определение «Вседержитель» стало применяться как название, образы, в которых представление об Иисусе Христе как о Владыке мира воплощалось наиболее полно. Главные черты этих изображений унаследовало искусство Византии; сохранила их и Древняя Русь.

«Спас Вседержитель» — это поясное изображение Иисуса Христа в левой руке с Евангелием — знаком принесенного им в мир учения — и с правой рукой, десницей, поднятой в жесте обращенного к этому миру благословения. Но не только эти важные смысловые атрибуты объединяют изображения Спаса Вседержителя. Создавшие их художники стремились с особой полнотой наделить образ Иисуса Христа божественной силой и величием, хотя сами представления об этой силе и величии менялись с течением времени, зависели и от эпохи, когда жил художник, и от его личного опыта.

По стойкой традиции, Спас Вседержитель в течение многих веков изображался в куполах церквей, так как само

здание церкви имело символическое истолкование: оно понималось как корабль, где верующие спасаются от бурь и треволнений житейского моря, как Дом Господень, а его средняя часть, над которой поднимался купол,— как небо, которое уготовано Иисусом Христом спасенным им, принявшим его учение людям.

До нас дошло выполненное мозаикой изображение Спаса Вседержителя в куполе одного из древнейших русских храмов — собора Святой Софии в Киеве (1043—1046 гг.). Грандиозной мощи исполнены здесь черты Иисуса Христа, его величаво спокойный лик, кисти его рук, вся его фигура, окруженная мерцающим сиянием золотой смальты. Золото сверкает и в его одеждах — царственном пурпуре хитона, в великолепном синем цвете плаща. Сверкающей смальтой выложены драгоценные камни на перекрестии нимба, на золотом переплете Евангелия. Поистине Владыка мира, которому «небо служит тронном, а земля подножием ног», как говорили о Вседержителе в древних текстах, взирает на людей, благословляя их, с купола киевского Софийского собора.

Очень близок к нему по характеру образа был и «Спас Вседержитель», написанный в куполе Св. Софии Новгородской, отделенной от Св. Софии Киевской всего пятьюдесятью годами. И этот образ всемогущего владыки мира, каким изображается Спас Вседержитель в древнейших русских храмах, созданных в первые века после принятия Русью христианства, внушает мысль о надежности того спасения, к которому он указывал путь: оно предстает частью утвержденного им, подвластного ему миропорядка. Интересно, что новгородцы именно с образом Спаса Вседержителя в куполе Софийского собора связывали существование свое-



Спас Вседержитель.
Мозаика в куполе собора Св. Софии в Киеве.
Около 1043-1046 гг.

го малого мира — града Новгорода: снизу, из храма, благословляющая десница Спаса представлялась сжатой в кулак, и новгородцы считали, что в этом сжатом кулаке держит Вседержитель судьбу их города и пока кулак этот будет сжат, город их будет жить. И действительно, восемь долгих веков существовала, выстояв во всех пожарах и бедах, пережитых городом, фреска в куполе Св. Софии Новгородской. Она была уничтожена фашистской артиллерией, снесшей купол Св. Софии за несколько дней до взятия Новгорода.

Многочисленны были и иконописные изображения Спаса Вседержителя. И среди них, пожалуй, самое знаменитое — икона, написанная в начале XV

века величайшим русским художником Андреем Рублевым. Ее называют сейчас по месту находки в городе Звенигороде «Звенигородским Спасом».

«Звенигородский Спас» был центром композиции «Деисус», или «Деисис» («деисис» по-гречески — моление), изображающей моление Богородицы и святых перед Иисусом Христом за человеческий род. Икону Спаса окружали с обеих сторон полуфигурные изображения Богородицы и святых, молитвенно к нему обращенных. Моление, представленное в деисусе, понималось как моление вечное: оно совершается и тогда, когда человек взирает на икону и сам несет ей молитву, и длится до последнего, Страшного суда, когда Спас будет вершить окончательные судьбы мира и человечества.

Вседержителем мира, которому открыты человек и грядущие судьбы людского рода, предстает Спас в звенигородской иконе, хотя никакой преувеличенной грандиозности нет здесь в его облике. Соразмерны его черты, он изображен, как говорили в старину, «строго по человечеству». Но в своем высшем проявлении предстает «человеческое» в «Звени-

городском Спасе». Как справедливо заметил один из исследователей этой иконы В. Сергеев, лик Спаса, наделенный мягкими, спокойными чертами, — это «лицо человека в мерном развитии его духовных и физических сил». И эта человеческая высота переходит, неотделимо соединяется

с иной высотой — непостижимой и таинственной. Умножая спокойную силу, которой дышит облик Спаса, изнутри идущим свечением наполняют его лик и обнаженную шею прозрачные, с теплыми высветлениями, розовые охры, которыми они написаны. Вылепленные этими охрами, очерченные точными, легкими линиями черты лика — зауженные глаза, тонкий нос, небольшие губы — исполнены не просто мягкости, а какой-то ясной, абсолютной гармонии. И самое главное — это взгляд Спаса: в нем осознание

собственной силы, ведение бездонных глубин человеческой жизни и рожденная этой силой, этим ведением та безграничная полнота сострадания и прощения, с которой он взирает и на стоящих перед иконой, которую обещает и на последнем, Страшном суде.



Андрей Рублев. Спас Вседержитель из деисуса (из так называемого Звенигородского чина). Икона. Начало XV века. ГТГ. Москва. (Фрагмент.)

У древнерусских художников был достаточно распространенный обычай: изображать Евангелие Спаса Вседержителя открытым и на его страницах помещать тот отрывок евангельского текста, то «слово», которому наиболее полно соответствует созданный ими образ. На звенигородской иконе многое утрачено от времени, в том числе и изображение Евангелия. Но до наших дней дошло повторение «Звенигородского Спаса», сделанное, очевидно, вскоре после того, как икона была написана. И отсюда мы узнаем, что Андрей Рублев последовал этому обычаю, и на открытом Евангелии «Звенигородского Спаса» был написан евангельский текст, которому удивительно точно отвечает смысл созданного им образа Вседержителя и Судии: «Приидите ко Мне, все труждающиеся и обремененные, и Аз упокою вы» («Придите ко Мне, все трудящиеся и обремененные, и Я упокою вас»).

Образ, созданный Андреем Рублевым, получил широкий отклик: он становится, как уже упомянуто, объектом прямого повторения, вслед за Андреем Рублевым избранный им евангельский текст часто помещали на страницах Евангелий своих «Спасов» многие древнерусские художники. Представление о владыке мира, обращенном к человеку, всю великую силу отдающем на «упокоение труждающихся и обремененных», с тех пор никогда не уходило из древнерусской живописи, прочно, на века сроднясь с народным сознанием.

С теми же атрибутами Владыки мира, что и Спас Вседержитель, — с Евангелием в левой руке и с поднятой в благословении десницей — изображался Иисус Христос и в распространенных в древнерусском искусстве композициях «Спас на престоле». На его цар-



Спас на престоле.

Икона. Вторая половина XIII века. ГТГ. Москва.

1

ственную власть указывало здесь и само восседание на престоле (троне). Но в этих изображениях особенно ясно выступало то, что Владыка мира является и его Судией, так как, «воссев на престол», Спаситель будет творить свой последний суд над людьми и миром. Образы Спаса на престоле несут в себе более отчетливо, чем просто образы Вседержителя, напоминание о грядущем суде Владыки мира, они по существу всегда, даже когда нет других указаний на это, образы Христа-Судии.

Судией, величавым и недоступным, предстает он на одной из древнейших русских икон этого извода — на иконе



Спас в силах из деисуса (из так называемого Чернокуловского чина).
Икона. Конец XV века. ЦМИАР. Москва.

8

«Спас на престоле», созданной в Новгороде в XIII веке. Алый фон (так во многих ранних новгородских иконах изображали негаснущий свет вечности) окружает украшенный жемчугами и узорами престол, на котором торжественно восседает Спас. Строго фронтальна—прямолична его поза, недвижимо ложатся складки одежд, прямо перед собой устремлен полный мысли, сосредоточенный и в своей сосредоточенности недоступный взгляд. Жест поднятой перед грудью благословляющей десницы сдержан, спокоен и ясен.левой рукой касается Спас надписи на

раскрытом Евангелии, указуя на тот закон, по которому он спокойно и твердо творит свой суд, закон, ясно и непреложно дающий путь спасения, возможность обрести то благословение, которое несет поднятая десница. Евангельский текст дан здесь по-славянски в сокращении: „АЗЪ ЕСМЕ СВЕТО ВСЕМУ

МРЗРУ ХОДЪ ПОМНЕ“, так как те, кто смотрел на икону, знали Евангелие очень хорошо, и по этим начальным словам в их памяти вставали и все остальные, по-русски звучащие так: «Я свет всему миру, кто последует за Мной, не будет ходить во тьме, но будет иметь жизнь вечную».

Изображения Спаса на престоле, Спаса-Судии часто становились центрами деисуса, где уже не по пояс, а в полный рост изображались обращенные ко Христу с молитвой Богородица и святые. Но, кроме обычной композиции «Спаса на престоле», в древнерусском искусстве существовали изображения, где фигура восседающего на престоле Христа была окружена различными, выработанными долгой традицией символическими знаками, указывающими на полноту его власти над тем миром, над которым он творит суд. Эти изображения составили отдельный извод, получивший название «Спас в силах».

В XV столетии, в век высочайшего расцвета древнерусской живописи—именно этот извод чаще всего избирали художники Москвы и срединной Руси для средника—центральной иконы деисуса, и они создали на основе этого извода замечательные по своей глубине и сложности образы Христа-Судии.

Один из самых ярких из них—икона «Спас в силах», получившая по месту ее открытия в небольшом селе Чернокулове название «Чернокулов-

ский Спас». Образ был создан как центр деисуса в самом конце XV века мастером из ростовских, так называемых залесских земель.

На чернокуловской иконе, следуя изводу, все изображение вписано в алый прямоугольник, в углах которого тонкой темной линией изображены ангел, лев, телец и орел — символы четырех евангелистов, несущих миру весть о Спасителе и о его грядущем суде. Внутри этого прямоугольника голубой, прозрачный овал, обозначающий Вселенную, — ее представляли как прозрачный кристалл. И в центре этого овала, в центре Вселенной стоит престол с восседающим на нем Судией. Вокруг Иисуса Христа — служащие ему, подвластные ему «ангельские чины»: овал Вселенной заполнен крылатыми серафимами, а у подножия престола в виде алых кругов с крыльями и глазами предстают таинственные «небесные силы», давшие название изводу.

Саму фигуру Иисуса Христа окружает алый ромб — знак мощной творящей энергии. И этой энергии исполнен весь облик Вседержителя с поднятой благословляющей десницей и развернутым Евангелием в руках, одетого в про-

низанные золотым свечением багряные одежды. Последний, Страшный суд над миром творит Владыка Вселенной.

Потертые от времени буквы на страницах Евангелия складываются в простые, ясные и грозные слова, которые на современном русском языке звучат так: «Не на лица судите, сыно-



Спас в силах из деисуса (из так называемого Чернокуловского чина). Икона. Конец XV века. ЦМИАР. Москва. (Фрагмент.)

9

ви человеческие, коею мерою вы мерите, тою мерою и Я вам отмерю». И его лик убеждает, что он действительно видит «ту меру», которую в течение веков отмеривали друг другу «сынови человеческие», видит всю человеческую историю, все людские грехи, беды и муки. Во взгляде его узких, очерченных резкой багряной описью глаз с огромными черными зрачками и яркими бликами белков сверкает мощь мысли, для которой нет сокровенного и потаенного. И словно глубиной увиденного, бездонностью свершенных откровений рождено почти мучительное напряжение этого взгляда, сдвинувшего не только брови, но и надбровные дуги, иссекшего купол лба резкой вертикалью. Рот с резко опущенными углами выражает гнев от созерцаемого и величавую силу, побуждающую вникать и смотреть до конца.

Но именно в этой полноте всеведения слышит Вседержитель и все обращенные к нему молитвы заступников-святых, все когда-либо вознесенные молитвы грешных и страждущих сынов человеческих. И не только слышит, но и внемлет этим молитвам: к стоящим перед иконой людям, к сынам человеческим обращена его поднятая в благословении творящая десница. Всеведение Спаса неотделимо от его милосердия. Взяв на себя безмерный и мучительный именно для этого милосердия труд окончательно и бесповоротно разделить добро и зло, дарует вслед за этим прощение людям, созидает для них вслед за Страшным судом новый и светлый мир могучий Владыка и великий Судия, предстоящий на чернокуловской иконе.

Кроме основных упомянутых здесь изводов изображений Спаса, в древнерусском искусстве существовали и другие, менее важные и распространенные. И все бесчисленное множество созданных здесь образов Иисуса Христа составляет подлинное художественное и духовное богатство. «Во всем нам подобен, кроме греха», — утверждала о Спасе древняя философская бого-

словская мысль. Твердо хранило древнерусское искусство это представление. И любое созданное древнерусским художником изображение Спаса — и очень знаменитое, и даже безвестное — в зримом образе так или иначе представляет ту духовную высоту и силу, которую может обрести освобожденная от греха, свободная от зла человеческая личность.

И кроме того, научившись изображать Спасителя так, как рассказывало о нем Евангелие — в единстве человеческого и божественного, искусство византийское, а вслед за ним древнерусское обрело возможность и необходимость изображать и его Мать, Деву Марию, давшую ему плоть, и события его земной жизни, которую он, обрета плоть, «вочеловечившись», прожил во имя людей. Обязательно изображались и люди — святые, приблизившиеся по праведности своей жизни к Спасу: и те, о ком рассказывали древние предания, и те, кто прославился, «просиял» в течение веков в родной русской земле.

Образ Спаса — основа всего, что изображает древнерусское искусство, всех избранных им сюжетов, всех созданных в нем образов.





Образы Богородицы

Рядом с образами Спаса в древнерусском искусстве по своему смыслу и значению, по тому месту, которое они занимают в сознании и в духовной жизни людей, стоят образы Богоматери— Девы Марии, от которой воплотился, вочеловечился Спаситель,— образы его земной Матери. Следуя преданию, Богородицу называют «начатком спасения» в прославляющих ее церковных песнопениях. Жительница Земли, она дала плоть вочеловечившемуся ради людей Богу. В ней первой достигнута была и та цель, ради которой совершилось это вочеловечение: в ней, Матери Спаса, ставшей «невместимого Бога вместилицем», наиболее полно приблизившейся к своему великому Сыну, было свободно, очищено от греха и искажения человеческое естество. Так, как очищено оно было в самом Христе, так, как оно должно очиститься, по христианскому вероучению, в конце концов у всего пошедшего за Спасителем человеческого рода. И тверда у христиан вера, что, став Владычицей мира, стала Богородица и неизменной заступницей людей: извечное материнское сострадание обрело у нее высшую полноту, ее сердце, «пронзенное» великими муками Сына, навечно отозвалось на бесчисленные людские страдания.

Евангелие упоминает о Богоматери скупое. Но с глубочайшей древности первые христиане собирали и хранили предания о ней— апокрифы, существовавшие в Палестине.

Богоматерь Владимирская. Икона.
Первая половина XII века. ГТГ. Москва.

Сведения Евангелия дополнялись этими апокрифами, и уже к II—III векам новой эры сложилась цельная история жизни Богоматери, признанная достоверной христианским вероучением. Отсюда во все последующие времена черпались представления о Деве Марии, на этой основе создавался в искусстве ее образ.

Согласно христианским представлениям, родителями Марии были благочестивые супруги Иоаким и Анна, происходившие из «дома Давидова», т. е. принадлежавшие к тому роду, из которого в древности вышел знаменитый израильский царь Давид. Иоаким и Анна долго были бездетными, и только когда они достигли преклонных лет, у них родилась дочь. Этого долгожданного ребенка, названного Марией, родители решают посвятить Богу.

Уже в три года девочку отдают в Иерусалимский храм. Мария растет и воспитывается в храме, служа его святыням и занимаясь рукоделием. Ее благочестивой жизни здесь сопутствует чудо: пищу девочке приносит ангел. В двенадцать лет Мария дает обет вечного девства, но, достигнув совершеннолетия, она уже не может оставаться в храме. Поэтому по обычаю ей подыскивают «обручника» (опекуна), который должен взять ее в свою семью. Выбор падает на известного своей праведной жизнью старца — плотника Иосифа.

И в доме плотника Иосифа в маленьком городке Назарете свершается «благовещение»: к живущей здесь Марии является архангел Гавриил и сообщает ей о том, что у нее родится будущий Спаситель человечества. Соблюдающая обет девства, «не знающая мужа» Мария изумлена этим известием. Архангел Гавриил говорит, что она сохранит в этом рождении девическую чистоту, так как ее сын, который «наречется Сыном Всевышнего», зачат будет от Духа Святого. Когда то, что Мария ожидает ребенка, становится заметным, опечаленный Иосиф решает оставить ее у себя только из жалости, но явившийся ему ангел убеждает его в невинности и чистоте его обручницы.

Через некоторое время Мария вместе с Иосифом отправляется из Назарета в его родной город Вифлеем, так как римские власти объявили в Палестине перепись населения, требуя, чтобы

каждый житель страны переписался по месту своего рождения. В пути, в заброшенной пещере под Вифлеемом (бедным путникам, Иосифу и его обручнице, не нашлось места в городе), Мария родила предсказанного ей божественного Сына.

Через сорок дней после этого Рождества, как полагалось по обычаю, Мария и Иосиф приносят новорожденного в Иерусалимский храм. Здесь их встречает старец Симеон; он пророчесствует о необычайной судьбе младенца и о том, что в связи с этой судьбой и Мать его ждут жестокие страдания, что и ей самой «оружие пройдет душу».

А в это время правящий в стране царь Ирод узнает от пришедших с востока прорицателей-волхвов, что в Вифлееме родился великий младенец, тот, «о ком сказано в пророчествах», что он будет «Владыкой в Израиле». Ирод решает истребить младенца, но, не сумев узнать о нем все в точности, он посылает в Вифлеем воинов «избить всех младенцев от двух лет и ниже». Предупрежденные ангелом о грозящей опасности, Мария с Иосифом, спасая младенца, бегут в Египет и возвращаются оттуда в Назарет лишь после смерти Ирода.

Здесь, в Назарете, Мария растит Сына, который «возрастал и укреплялся духом, исполняясь премудрости». И когда, покинув родной город, Иисус отправляется исполнить предназначанную ему великую судьбу, первое чудо ради людей (превращение воды в вино на небогатой свадьбе в галилейском городке Кане) совершает он по просьбе Матери.

Мария присутствует при всех страданиях Иисуса Христа, она сопровождает его, когда несет он свой крест к месту казни, стоит «при кресте» во все время, пока длятся его мучения. Здесь, «при кресте», вместе с ней стоит и любимый ученик Иисуса Христа апостол Иоанн. И распятый Иисус Христос велит Матери усыновить Иоанна, а ему почитать Марию Матерью. После воскресения Иисус Христос впервые является Богоматери, и вместе с апостолами она становится свидетельницей его вознесения на небо.

После того как Иисус Христос оставляет землю, Мария живет в доме Иоанна, храня память о Сыне, пользуясь любовью и почитанием его учеников. По одной из версий предания, она раз-

деляет с ними и апостольский труд, становясь проповедницей учения Иисуса Христа.

Когда приходит Марии время умирать, весть о сроке смерти приносит ей архангел Гавриил. К ее смертному ложу на прощание с ней со всех концов земли ангелы приносят апостолов, проповедовавших в это время христианство. А в определенный небесами момент смерти приходит и Спаситель Сын. Он приемлет праведную, безгрешную материнскую душу из ее тела, и ангелы забирают ее на небо. Через несколько дней апостолы обнаруживают гробницу, в которой они похоронили Марию, пустой: душой и телом Мария перенесена Сыном на небо, вместе с ним вершит Богородица человеческие судьбы.

Предание гласило, что первые иконы Богоматери были созданы еще при ее жизни, что их написал один из апостолов, автор Евангелия Лука. К этим иконам возводили в Византии и на Руси все существовавшие изображения Богородицы. До конца подтвердить или опровергнуть эту легенду современная наука не может: до нашего времени просто не дошло ни одного изображения Богоматери, которое можно было бы датировать I веком новой эры — предполагаемым временем жизни ее и евангелиста Луки. Но зато ее изображения II—III веков дошли до нас, и вполне вероятно, что многие их устойчивые черты, которые и впоследствии сохраняло искусство, восходят к еще более ранним, возможно, и прижизненным иконам.

Даже при своей не абсолютной достоверности, легенда об апостоле Луке как авторе первых икон Богоматери очень важна. Она показывает, что изображения Богоматери понимались свободными от вымысла, несущими подлинную, глубокую правду о ней. Ведь их источником считались не просто иконы прижизненные, сохранившие ее исторически достоверный облик (что очень важно само по себе), но иконы,

созданные мудрым, ведавшим скрытую от других истину бытия евангелистом, которому открывалось поэтому и таинственное, духовное начало Девы Марии. Некоторые древнейшие русские иконы прямо приписывались апостолу Луке. По существующим сейчас историческим свидетельствам, все они — и дошедшие до нашего времени, и не сохранившиеся до наших дней — были написаны много позднее I века. И хотя в ряде случаев не могли не знать на Руси того обстоятельства, что эти произведения не мог написать сам апостол Лука, но в том, что их приписывали апостолу Луке, не было ни лжи, ни противоречия: авторство здесь понималось не только буквально, в нашем смысле слова, но оно могло указывать, что эти приписываемые Луке иконы представляют собой чрезвычайно точные списки (повторения) с произведений, почитавшихся его собственным творением.

Так или иначе, имя апостола Луки, которое должно было свидетельствовать особую подлинность, глубину и значительность произведения, действительно связывалось на Руси с произведениями выдающимися, чрезвычайно древними, сыгравшими, как правило, заметную роль в русской истории. К произведениям художника-евангелиста причислялась и икона «Богоматерь Владимирская», которая считалась палладиумом, покровительницей России, сейчас находящаяся в коллекции Третьяковской галереи.

Существует летописное известие, что икона эта была привезена в начале XII века в Киев из Царьграда (так называли на Руси столицу Византии Константинополь). Имя «Владимирская» она получила на Руси: ее забрал с собой из Киева, отправляясь в северо-восточные земли, князь Андрей Боголюбский. И здесь, в городе Владимире, икона обрела свою славу.

В начале нашего столетия «Богоматерь Владимирская» была расчищена от вековых наслоений. Она, по единодушному мнению ученых, которое согласуется с летописным известием, считается произведением великого константинопольского художника начала XII века. Твердо соблюдает этот мастер те требования, которым в течение веков отвечали иконы Богоматери. В углах доски он помещает обозначение словом ее личности: буквы **MP ΘΥ** — начальные буквы греческих слов «Мать Бога», фон иконы покрывает он золотом — знаком вечного света, знаком того, что изображенное на ней предстает так, как живет оно в вечной памяти людей. А в центре иконы располагает поясное изображение Богоматери с младенцем на руках, нежно прижавшимся к ее щеке. Изображение Марии и младенца в позах взаимного ласкания — распространенный в византийском искусстве тип изображения — по-гречески называлось «Елеуса», а по-русски обозначалось как «Умиление».

Как и всегда, с раннехристианских времен, Мария изображена закутанной в темно-вишневый плащ — мафорий — одеждоу замужних палестинских жен-

щин, а на мафорий — звезды, знаки ее девства, чудесно сохраненного «до рождения, в рождестве и по рождестве». Древнейшим, неизменным представлением о внешности Марии соответствуют здесь черты Богоматери, их можно описать словами древнего апокрифа, которые гласили, что у Марии «лик

был смуглый и овальный, волосы цвета зрелой пшеницы, рот алый, глаза в форме плодов миндаля и руци тонкостью источены».

Но эти благородные, всегда узнаваемые черты под кистью мастера обретают какую-то невиданную, одухотворенную, захватывающую красоту. И красота эта неотделима от того выражения бездонной, высокой и чистой печали, которым исполнен лик и которую изливает обращенный к нам взгляд. Печали, почти не передаваемой словом, поистине печали

Матери, у которой пронзенное великим сыновним страданием сердце навек отозвалось всем бедам и горестям людским.

Прижимая к себе правой рукой младенца Сына, мягко склонившись к нему головой, левую руку простирает к нему Мария в жесте моления: пронзенная своей материнской скорбью за него,



Богоматерь Владимирская. Икона.
Первая половина XII века. ГТГ. Москва.
(Фрагмент.)

она к нему же несет свою печаль, свое извечное заступничество за людей. И способным разрешить материнскую печаль, ответить на ее молитву изображен здесь младенец Сын: в его лике, в его обращенном к матери взгляде таинственно слились детская мягкость и глубокая, неизреченная мудрость. Золотым ассистом — знаком божественной силы — пронизана его детская рубашечка, а через плечо по ней проходит клав — особая полоса, традиционный византийский символ царской власти, ставший и символом власти «Небесного Царя». Полный младенческой любви и нежности к Матери, Сын одновременно преисполнен силы и мудрости вочеловечившегося от нее Владыки мира, черты которого твердо и ясно выступают в его облике.

В прекрасном, исполненном всеобъемлющей любви образе Богородицы на владимирской иконе замечательно зримо и полно воплощены то совершенство, та высота, которых достигло, согласно преданию, ее свободное от греха человеческое, материнское естество.

Судя по древнейшим историческим источникам, именно художественное совершенство иконы определило ее особую историческую судьбу. Летопись и специально посвященное иконе литературное произведение — «Сказание о чудесах Владимирской Божьей Матери» рассказывают, что князь Андрей Боголюбский покидал Киев, собираясь основать новое княжение на северо-востоке. В тревоге и волнении, без ведома отца, оставлял он древнюю столицу, долгий и трудный путь предстоял ему, и перед дорогой князь пришел в церковь монастыря в Вышгороде. Среди находящихся там икон одна «прешла все образы», «превзошла» все своей красотой, поразила князя. И он долго молился перед этой иконой

и решил взять ее с собой на княжение в далекие, тогда глухие и мало изведанные ростовские, залесские земли, чтобы стала она «заступницей и помощницей новопросвещенных людей».

И замысел князя удался: привезенная им икона быстро обрела любовь жителей залесской земли, очень скоро сложились здесь легенды о творимых ею чудесах. Причем связывали с иконой главным образом чудеса милосердия: считалось, что она спасла тонувшего в реке на пути из Киева проводника князя; что благодаря обращенной к ней молитве осталась невредимой беременная женщина, которую истоптала взбесившаяся лошадь; ее помощью объяснялось благополучное разрешение от родов жены Андрея Боголюбского.

С привезенной князем иконой соединилось и перенесение им столицы из древнего Ростова в более молодой Владимир: как гласит предание, когда Андрей решает везти икону в Ростов, лошади останавливаются и не идут дальше, так как Богородица хочет остаться во Владимире, предрекая тем самым грядущую славу городу. И здесь, богато украсив ее, по древнему, еще византийскому обычаю, золотом и драгоценными камнями, князь поместил икону в городской Успенский собор, где и оставалась она в течение двух с лишним веков, деля с городом его судьбу. Летопись сообщает, что участвовала икона в погребальном обряде по убитому заговорщиками князю Андрею Боголюбскому, а когда в городе вспыхнули грабежи и беспорядки, пронеся икону по улицам, их удалось остановить. Разделила она вместе со всем Владимиром и ужас татарского разорения. Чуду приписали владимирцы ее спасение в нем. Грандиозный пожар бушевал в Успенском соборе, но икона уцелела, хотя и была повреждена татарами, ко-

торые «одраша» ее драгоценные украшения, покрывавшие ее «золотую кузнь». И несмотря на все невзгоды, уже через год приведенная в порядок и вновь получившая драгоценный убор, икона вновь устанавливается во Владимирском Успенском соборе.

Но с течением времени центром залесских земель, главной святыней которых была «Богоматерь Владимирская», становится не Владимир, а крепнищая Москва. И в 1395 г., когда на Русь, угрожая ей гибелью, вторгся знаменитый «железный хромец» Тамерлан — завоеватель Китая, Средней Азии, Закавказья, московский князь, который возглавил сопротивление захватчикам, велел перенести в Москву «Богоматерь Владимирскую». Печальным шествием далеко по Московской дороге проводили владимирцы свою икону, а из Москвы за городские валы навстречу ей вышло с надеждой «все многа множества бесчисленного народу людей» (впоследствии на месте встречи иконы был создан Сретенский монастырь, а сейчас проходит московская улица Сретенка). И в тот же августовский день, когда москвичи встречали «Владимирскую Богоматерь», Тамерлан со своим войском без всяких видимых причин (они остались невыясненными до сих пор) повернул в степи и покинул пределы Руси. Счастливое избавление от страшной, неминуемой беды русский народ единодушно приписал заступничеству Богородицы, ее перенесенной в Москву древней Владимирской иконе. Это представление было столь твердым, что не только легло в основу литературных произведений, созданных на Руси, но и вошло в фольклор восточных народов, в частности татар, где сохранились легенды, что Москва была спасена от Тамерлана таинственным божественным заступничеством.

С тех пор «Богоматери Владимирской» приписывают все последующие победы над татарами. В моменты опасности ее переносят в Москву, и с 1480 г. она навсегда остается здесь, теперь уже в московском Успенском соборе, став главной святыней объединившегося вокруг Москвы Русского государства.

Следуя древней традиции, «Богоматерь Владимирская», икона, приписываемая апостолу Луке, любимая, чтимая всем народом, многократно повторялась: ведь, как уже говорилось, на Руси списки с почитаемых икон воспринимались не просто как их живописные повторения, а за ними признавалась глубокая связь с избранным образцом, они считались в известной мере тождественными ему. И подтверждая эту внутреннюю тождественность древней владимирской святыне, все ее повторения, где бы и когда бы они ни были созданы, получали ее имя, назывались «Богоматерь Владимирская». Списки с «Богоматери Владимирской» не были ее копиями, они повторяли, закрепляли лишь главные ее черты, и на этой основе создавшие их художники открывали новые грани, по-своему постигали образ Богородицы. Древнее, любимое народом имя обозначило со временем как бы целый тип — извод изображения Богоматери в древнерусском искусстве. Многие из этих списков, из этих повторений сами были окружены высоким народным почитанием и занимают важное место в истории русского искусства. По выражению известного ученого А. Анисимова, «иконы, которые своей жизнью были обязаны Владимирской иконе... в своей совокупности составляют одну из богатых содержанием глав в истории русской иконописи».

Одно из самых знаменитых повторений «Богоматери Владимирской» — так называемая запасная «Владимир-



Богоматерь Владимирская. Икона.
Около 1408 г. (?) Владимирский музей. Владимир.

12



Богоматерь Донская.
Икона. Конец XIV века. ГТГ. Москва.

13

екая», созданная в начале XV века для того, чтобы заменить собой в Успенском соборе Владимира древнюю святыню, которую после победы над Тамерланом часто забирают отсюда в Москву. Естественно, тождественность оригиналу здесь была особенно необходима, и, стремясь к ней, автор запасной иконы создает, по древнерусскому выражению, «меру и подобие» древней «Владимирской», т. е. точно повторяет ее размер («меру») и тщательно воспроизводит все ее характерные детали («подобие»).

Действительно, и сейчас, глядя на запасную «Владимирскую», которая принадлежит Владимирскому музею, мы узнаем в ней древний прообраз: в тех же позах предстают ласкающие

друг друга прекрасная Богородица и ее таинственный, наделенный недетской мудростью младенец Сын, так же простерта в жесте молитвы к нему ее рука. Но по сравнению с древней иконой здесь мягче прекрасные узнаваемые черты Богородицы, прозрачнее зрачки ее удлинённых глаз, светлее тонкие брови над ними, более округл и мягок сам овал сияющего розовым светом лица. И иной оттенок обретает одушевляющее эти черты безмерное материнское чувство: чиста, нежна и просветленна та всеобъемлющая сосредоточенная любовь, которой исполнен здесь лик Богоматери. Существует предположение, что это повторение «Владимирской», где такой нежной, чистой и светлой предстает пронзенная сыновним

страданием, открытая всем бедам людей их светлая Заступница, было создано великим древнерусским художником Андреем Рублевым. По летописным известиям, он в 1408 г. работал во Владимире, расписывал фресками Успенский собор, и вполне вероятно, что ему, признанному, знаменитому мастеру, была поручена такая важная работа, как создание запасной «Владимирской» для этого храма.

Почитание «Богоматери Владимирской» привело не только к тому, что на Руси существовало много списков с нее, много ее повторений. Очевидно, во многом благодаря любви к этой древней иконе в древнерусском искусстве, особенно в северо-восточных русских землях, широкое распространение получил сам тип «Умиление», к которому она принадлежала. Очень часто Богоматерь с младенцем изображалась в созданных здесь произведениях в позах соединяющей их взаимной ласки.

«Умилением» является прославленная «Богоматерь Донская» — икона, согласно легенде, получившая свое имя в связи с тем, что Дмитрий Донской брал ее с собой на Дон, в битву на Куликовом поле, где одержана была величайшая победа над татарами. Близко к владимирской иконе в «Донской» изображены Богородица и сидящий у нее на правой руке младенец Иисус Христос, схожи и сам их облик, и позы, но более непосредственно выражена здесь соединяющая их взаимная ласка. Не обращен к миру, а устремлен на Сына полный любви взгляд Богородицы, нежно касается его одежд, а не простерта к нему в молитве ее левая рука. Не только прижимается к Матери щекой, но живым и трогательным жестом поставил свои детские ножки на материнскую руку младенец.

Но и в этом, таком живом и непосредственном ласкании раскрывается не только чувство, соединившее когда-то Мать и ее маленького Сына, но и их вечная, полная высокого смысла связь. Как бы очищенной от всего случайного, такой, какой она должна жить в человеческой памяти, предстает сама материнская любовь, сверкающей радостью наполняет она прекрасный лик Богоматери, идущим от него светом воспринимается жарко горящий алый цвет на ее щеках и губах, вспышки ослепительных пробелов рядом с темными тенями. Умножены в облике ласкающегося к Матери младенца атрибуты Владыки мира: не только безвозрастен его лик, украшены царским клавом и пронизаны золотым ассистом его одежды, но сжимает свиток — знак принесенного им в мир учения — его левая рука. А правой рукой младенец не обнимает Мать — она простерта в жесте обращенного к ней благословения.

Современные ученые считают не совсем достоверной легенду о том, что Дмитрий Донской брал с собой «Богоматерь Донскую» на Куликово поле, хотя признают, что безусловно не случайно соединилась в народном сознании эта икона с одержанной там победой. «Богоматерь Донская» происходит из Успенского собора города Коломны. В Коломне Дмитрий Донской собирал войска перед походом на Дон и здесь, вернувшись победителем, приказал расписать фресками Успенский собор. И сейчас считается наиболее достоверным, что одновременно с росписью собора, как бы в память о великой победе, был написан и тот радостный образ Богоматери, который получил со временем имя «Донской». Высказываются в современной науке и мнения о художнике, который мог создать эту икону. Возможно, им был Феофан Грек, знаменитый выходец из

Византии, который, как считают, в 90-х годах XVI столетия работал в Коломне. Но вероятнее всего автором «Богоматери Донской» был один из русских учеников великого византийца.

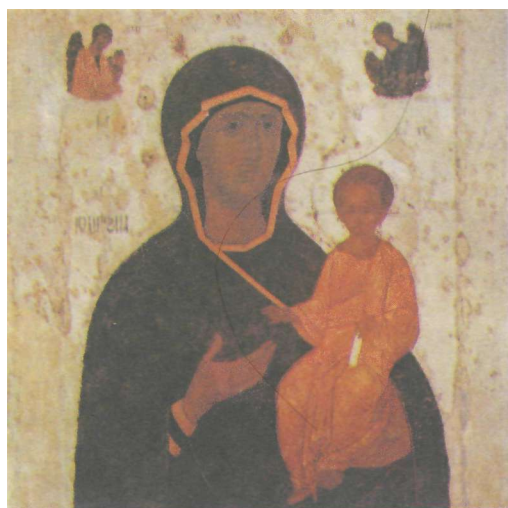
Икона «Богоматерь Донская», чтимая, считавшаяся чудотворной, также многократно повторялась и дала свое имя еще одному своеобразному русскому типу изображения Богоматери, особому варианту-изводу «Умиления». Список с этой иконы стал главной святыней основанного в XVI веке московского Донского монастыря.

Кроме изображений типа «Умиление», многочисленными и любимыми были в древнерусском искусстве изображения Богоматери с младенцем на руках, которые назывались «Одигитрия». Это название, в переводе с греческого означающее «Путеводительница», первоначально носила древняя, приписываемая апостолу Луке икона, которая хранилась в Константинополе и была главной святыней всей Византийской империи. Многочисленны были списки с этой иконы, закреплявшие, как всегда, основное, главное в ней. Таким образом сложился торжественный тип изображения указывающей путь Богородицы. «Одигитрии» существовали в древнерусском искусстве с древнейших времен, но особенно часто обращались к этому типу изображения художники XV—XVI столетий, когда Русь начинала видеть в себе наследницу Византийской империи, наследницу ее культуры, ее святынь.

И одной из лучших русских икон такого типа считается «Богоматерь Одигитрия», созданная в 1482 г. великим древнерусским художником Дионисием, принадлежащая сейчас Государственной Третьяковской галерее. Эта икона написана не на золоте, а на нежно-бирюзовом фоне—этим цветом,

напоминающим небесную лазурь, стали иногда передавать негаснувший свет вечности художники XV века. И на этой нежной лазури на иконе Дионисия необычайно ясно и четко выступает окутанная темным мафорием полуфигура Богородицы с младенцем Иисусом Христом на руках. Как всегда в композициях «Одигитрия», изображена она в строго фронтальной, торжественной позе. Лишь правая рука Девы Марии невысоко и спокойно поднята в жесте моления, обращенном к Сыну, в младенческом облике которого необычайно ярко и полно проступают черты небесного Владыки. Загадочен его лик с невиданно высоким, как бы увиденным с нескольких сторон, куполом лба, величава фигура, окутанная золотыми одеждами, ярко белеет на их фоне свиток с учением, сжатый его левой рукой. А правая рука поднята в благословляющем жесте Творца и Владыки, который он обращает к миру, отвечая на материнскую мольбу. Нежный, мягкий, серьезный, написанный прозрачными розовыми охрами лик Богородицы исполнен высокого и радостного покоя, который обретает она в этом молении, в обращенном к миру сыновнем благословении. И этот покой, это светлое умиротворение изливает ее взгляд, проникновенно и открыто обращенный к тем, кто стоит перед иконой.

В верхних углах иконы изображены мягко и спокойно склонившиеся перед несущей мир Владычицей архангелы Михаил и Гавриил — предводители небесного, ангельского мира. Светлое, спокойное умиротворение несет и весь строй иконы: гибкие, плавные, певучие линии, описывающие контуры фигур, складки одежд, цвет иконы, в котором спокойно соединены нежная бирюза, глубокий коричневый, зеленый и золото одежд, розовые охры ликов.



Дионисий. Богоматерь Одитрития.
Икона. 1482 г. ГТГ. Москва.

14

Иногда «Богоматерь Одитритию» Дионисия и другие иконы, совпадающие с ней во всех деталях, называют «Богоматерь Смоленская». Дело в том, что, согласно летописному преданию, древнейший из привезенных на Русь списков «Одитритии» хранился, окруженный глубоким почитанием, в Смоленске. Но Смоленск в XIV веке был отторгнут от Руси, входил в состав Литовского государства, и общерусскую известность хранившаяся в нем «Одитрития» получила только в 1514 г., когда город вошел в состав Московского княжества.

С этих пор не только многочисленными становятся списки с «Одитритии Смоленской» (не сохранившейся до наших дней), но и иконы, написанные ранее, но совпадающие с ней в основных чертах, получают ее имя. Это имя отделяет их от других икон «Одитритии», наделенных какими-либо своеобразными деталями, от других ее изводов, ко-



Богоматерь Знамение.
Икона. XVI век. ГИМ. Москва.

15

торые сложились на Руси и также получили свои имена от древних святынь, хранившихся в разных местах, — «Одитрития Тихвинская», «Одитрития Седмизерская», «Одитрития Грузинская». Все они раскрывали разные грани и оттенки в образе Богородицы Путеводительницы.

С древнейших времен существовал в древнерусском искусстве тип изображения Богородицы, который называется «Оранта» (по-латински — «молящаяся»). Мотив Моления Богородицы за людей присутствует, как мы видим, и в «Умилении», и в «Одитритии», но там он предстает в сложном соединении с выражением материнской любви, а в «Оранте» составляет главную черту, основной смысл образа: Богородица изображается здесь одна, в полный рост, с молитвенно воздетыми вверх руками. Хотя предание и не указывает прямого источника «Оранты» в творчестве апостола Луки, такие



Богоматерь Оранта. Мозаика собора Св. Софии в Киеве. Около 1043—1046 гг.

16

изображения находят уже в живописи катакомб, где скрывались гонимые христиане; твердо и бережно сохранило их искусство Византии и Древней Руси.

Дело в том, что ясный и выразительный жест Богоматери Оранты обрел еще и высокий символический смысл в связи с одним древним, ветхозаветным преданием. В Библии рассказывается, что во время одной битвы пророк Моисей молился за свой народ. И народ его побеждал, пока подняты были в молитве руки пророка, а как только он их от усталости опускал, начинали одолевать враги. Видя это, Моисей превозмог усталость и не опускал воздетые в молении руки до исхода битвы, и народ его победил.



Богоматерь Великая Панагия. (Ярославская Оранта.) Икона. XII век. ГТГ. Москва.

17

Не за один народ, а за весь род человеческий молит Богородица, и воздетые руки Оранты стали символом этой вечной, неостановимой, несущей миру надежду и защиту молитвы. И в образах Богородицы Оранты настойчиво выделяло искусство черты величавой Владычицы мира: имя «Нерушимая стена» получили эти изображения на Руси. Изображения Богоматери Оранты по древней традиции помещали в конхе (навершии) алтаря — главного места храма. «Нерушимой стеной» предстает она в мозаиках, украшающих конху Св. Софии Киевской. Окруженная мерцанием золотой смальты, исполненная величия и устойчивой мощи, поднимается над алтарем, над все-

ми, кто находится в церкви, фигура облаченной в сине-золотые одежды Богородицы. Непостижимости исполнен ее лик, ясно и твердо воздеты вверх ее руки — ненарушаема, ничему не подвластна молитва Оранты, обращенная вверх, к изображенному в куполе могучему Спасу Вседержителю.

Со временем, также с глубокой древности, в изображениях Богоматери Оранты стали располагать на ее груди диск, где, окруженный сиянием славы, предстал младенец Иисус Христос, возникал как бы знак того таинственного воплощения, вочеловечивания от нее всемогущего Бога, которое дало ей мощь Владычицы мира и нерушимую силу ее молитве. Этот тип изображения получил в Византии название «Богоматерь Великая Панагия» («Панагия» по-гречески — «Всесвятая»).

«Великой Панагией» является одна из древнейших и знаменитейших русских икон, которую иногда еще называют «Орантой Ярославской», так как до передачи ее в Государственную Третьяковскую галерею она хранилась в Спасском монастыре города Ярославля. Эту икону относят к раннему, «домонгольскому» периоду древнерусского искусства; существует даже гипотеза (правда, не очень достоверная, вызванная к жизни в основном необычайной значительностью произведения) о том, что автор ее — первый, легендарный русский живописец Алимпий.

Подлинной Владычицей мира предстает Богородица в «Ярославской Оранте». Словно изваянный, наполненный блистающим светом, непостижим в своей совершенной красоте, величав и замкнут ее лик. Величавая и ее стройная фигура, недвижимыми складками ложатся вокруг нее пронизанные густым золотым свечением багряно-алый мафорий и исчерна-зеленая туника. Торжественно подняты в молении ее

руки. Широко распахнутые, они как бы осеняют весь окружающий мир. Жарко сияет на ее груди золотой диск, и в нем, окруженный этим светом вечности, воплотившимся великим Богом является изображенный младенец Иисус Христос. Загадочной силы полон его окруженный кресчатым нимбом безвозрастный, светоносный лик. Грандиозная мощь ощутима в его фигуре, покрытой традиционными одеждами Спаса Вседержителя — белым хитом и сверкающим на его фоне алым гиматием. И утверждая радостный смысл этого воплощения, делая зримой действительную силу молитвы Богородицы, вторя движению ее рук, обеими широко распахнутыми руками благословляет младенец тот мир, который осеняет она жестом Оранты.

Венчая икону, в двух верхних ее углах помещены в симметричных кругах сияющие белизной, сверкающие алым и золотым изображения архангелов Михаила и Гавриила. Благоговейно сосредоточенны их обращенные ввысь светоносные лики и сами их позы: радостно постигают высокий смысл заступничества Богородицы, открывающуюся тайну вочеловечивания Бога предводителя горного мира.

«Богоматерь Великая Панагия» из Ярославля уникальна не только по своей древности и по художественной высоте, но и потому, что не сохранилось не только ее прямых повторений, но и сам ее извод очень редок в древнерусском искусстве. Здесь утвердились не ростовые, а полуфигурные изображения Богоматери с вочеловечившимся от нее младенцем в лоне, более отвечающие прямому, непосредственному обращению к ним верующего человека. Эти полуфигурные изображения Богоматери получили на Руси название «Знамение», т. е. знак, так как знаком спасения, знаком начала новой жизни



Богоматерь из деисуса
(из так называемого Чернокуловского чина).
Икона. Конец XV века. ЦМИАР. Москва.

18



Богоматерь из деисуса.
Икона. Начало XV века. ЦМИАР. Москва.

19

было воплощение сына от Девы, о чем писали еще в древних библейских пророчествах. Изображения типа «Богоматери Знамение» особенно распространены были в Новгороде и его землях, так как, по древнему преданию, икона «Богоматери Знамение» спасла в XII веке новгородцев в битве с осадившими город суздальцами и с тех пор почиталась покровительницей, палладиумом города.

Эта чтимая чудотворная икона цела до сих пор, но древняя живопись сохранилась на ней лишь фрагментарно, ее дописали, дополнили в XVI веке. Но и в таком виде предстающий на ней образ Богородицы наделен величавой таинственностью, неотделимой от свершающегося в ней чуда воплощения. Оттенок загадочного величия не-

сут, как правило, и изображения «Богоматери Знамение», созданные в самое разное время и в разных областях Древней Руси.

В молении представляют Богоматерь не только иконы типа «Оранты», но и ее многочисленные изображения из композиции «Деисус». Деисус, как уже говорилось, и значит «моление», только не по-латыни, а по-гречески, и композиция с этим названием изображает моление Богородицы и святых перед Иисусом Христом за человеческий род. Центром композиции может быть «Спас Вседержитель», и тогда молящиеся тоже изображаются по пояс, а если в центре «Спас на престоле» или «Спас в силах», то и молящихся представляют в полный рост.

Моление, представленное в деисусе, понималось как моление вечное, и первой справа от Владыки Сына изображалась молящаяся ему Заступница Мать. Деисус воплощает самую суть христианского вероучения, те надежды, которые оно несет. Эту композицию изображали во всех видах древнерусской живописи, есть она в древних фресках и мозаиках, украшающих стены храмов. Но больше всего существует деисусов иконных, иногда — написанных на одной доске, как единый образ, а в большинстве случаев составленных из отдельных икон, когда и Спас, и каждый обращенный к нему с молитвой представляют самостоятельную икону, самостоятельный образ. Глубоко осмыслились в древнерусской живописи не только образ занимающего центр композиции Спаса, Владыки и Судии, но и образы молящихся ему. Со временем здесь были выработаны способы необычайно полно представить ходатайство святых за людей, изобразить их одновременно принимающими людскую молитву и с умноженной силой в своем молении пере-

дающими ее Иисусу Христу. И Богородица предстает в деисусе передающей Спасу людскую молитву. Своеобразный, яркий тип составляют в древнерусской живописи ее образы из этой композиции; ее заступничество рождается здесь как бы в живом общении с молящимся ей страждущим человеком.

Замечательные деисусные иконы Богоматери были созданы в XV столетии. В самом начале этого века был написан тверским мастером полуфигурный деисус, икона Богородицы из которого принадлежит сейчас Рублевскому музею. Окутанная вишневым мафорием, Богородица изображена по пояс с молитвенно поднятыми руками — в «молитвенном предстоянии», как говорили в старину, — перед Спасом Вседержителем, икона которого, очевидно, изначально была центром этого деисуса. Фон светлой охры — знак вечного света — окружает ее, и на нем вокруг ее головы очерчен алой киноварью нимб — еще один знак, что ее предстояниеечно. И в этом вечном предстоянии свершается невозможное: слиты в ее облике обращенность к тем, кто стоит перед иконой, приятие их молитв и передача этих молитв, вознесение их к Спасу.

Нежный, большеглазый, наполненный розовым свечением лик Богородицы повернут прямо к стоящим перед иконой; спокойно, светло и неуклонно воспринимает она обращенные к ней молитвы. Но во взгляде ее широко распахнутых глаз, с необычайно высоко поставленными, прозрачными зрачками, обращенность к стоящим перед иконой слита с недоступным им таинственным молитвенным сосредоточением. А в силуэте ее фигуры, в складках покрывающих ее одежд обращенность к молящимся неуловимыми переходами соединяется с поворотом к Спасу, с мягким склонением перед ним. И зри-

мо возносят к нему обретенные людские молитвы ее «тонкостью источенные», наполненные тем же розовым свечением, что и лик, руки—мягко перед грудью поднятая правая рука и как бы продолжающая ее движение, трепетными пальцами указующая на Иисуса Христа левая.

В самом конце XV столетия был написан деисус из села Чернокулова (также принадлежащий Рублевскому музею), где Богородица изображена в вечном молитвенном предстоянии перед Спасом в силах, грозным и справедливым Владыкой и Судией. Богоматерь представлена здесь в полный рост; широк распах ее молитвенно поднятых рук, она не только несет ими молитву, но и приемлет ее у стоящих перед иконой. И эта принятая и возносимая молитва пронизывает весь ее облик, склонение перед Спасом подчиняет себе всю ее легкую фигуру, в устремленности, обращении к нему удлиняется ее шея.

Напряжение молитвы выражает и ее лик, небольшой, пронизанный вспышками света, в сложном ракурсе повернутый и к молящимся, и к Спасу. Но в этом лике со сверкающими иссиня-черными глазами и печально сомкнутым ртом молитвенное напряжение соединено с выражением почти мучительного сострадания к раскрывающейся бездне людского горя. И этим состраданием рождено страстное, дарующее

надежду даже самым истерзанным душам молитвенное обращение к Спасу чернокуловской Богородицы.

Любовь и почитание Богоматери на Руси нераздельно слились с ее иконами. «Теплой заступнице мира холодного» (как назвал Богоматерь М. Лермонтов) поручали и собственную судьбу, и судьбу своих близких. Ее иконы не только хранились в храмах, но и находились в каждом доме, каждой семье. С ними связывались и события государственные. Это отношение к иконам Богородицы могло на Руси сложиться только потому, что художники необычайно глубоко воплотили в своих произведениях сохраненный преданиями образ Божьей Матери. Средствами живописи сумели передать соединение в ней лучшего, что несет в себе женское начало,— материнской любви и чистоты девы.

И сегодня, пожалуй, первые образы в древнерусском искусстве, которые привлекают к себе современного человека, наиболее понятны ему,— это образы Богородицы. И как в древности уповал русский князь, что прекрасный образ Владимирской поможет «новопросвещенным людям», так можно надеяться, что прекрасные древнерусские образы Богоматери помогут «вновь просвещающимся» нашим современникам обратиться к родной культуре, найти путь к ее подлинным истокам.





Праздники

В центре древнерусской живописи — образ Иисуса Христа, образ Бога, воплотившегося ради человеческого спасения, и образ его земной Матери, Девы Марии, Богородицы, давшей ему плоть для этого воплощения, сделавшей возможной его прожитую во имя людей жизнь. Поэтому очень важное место занимают здесь образы событий из жизни Иисуса Христа и Богородицы, понимаемых как вехи на пути человеческого спасения. Также как вехи на пути человеческого спасения понимались и события из жизни апостолов, с которых началось распространение в мире «благой вести» о воплотившемся Боге и принятом им учении, и события, связанные с утверждением этого учения в мире, — их также очень часто изображало древнерусское искусство. Живописные образы всех этих событий, как правило, назывались праздниками. Дело в том, что еще в глубокой древности в честь большинства из них были установлены и повторялись из года в год торжественные праздники. В тот день, когда, по преданию, произошло какое-либо из этих событий, в храмах совершалась (и совершается) служба, где событие это осмысливается и прославляется, где раскрывается его неотменимый для людей, для человеческого спасения смысл.

*Сретение. Золотая наводка на меди.
1230-е гг. Врата Рождественского
собора. Суздаль.*

Образ должен был помочь и помог в этом осмыслении. Древнерусское искусство унаследовало из Византии и развило способы и приемы, которые позволяли представить священное событие в строгом соответствии с преданием, в максимальном приближении к исторической достоверности и вместе с тем, свободным от житейских мелочей — таким, каким оно должно жить в вечной памяти людей, каким предстает оно в церковном празднике.

Главных, основных церковных праздников в году насчитывается двенадцать (поэтому они называются двенадцатыми). В их число входят четыре праздника в честь событий из жизни Богородицы: Рождество Богородицы, Введение Богородицы во храм, Благовещение, Успение; шесть — в честь событий земной жизни Иисуса Христа: Рождество Христово, Сретение, Крещение (Богоявление), Вход в Иерусалим, праздник в честь обретения благодати Святого Духа апостолами — учениками Иисуса Христа — Сошествие Святого Духа на апостолов и праздник в честь утверждения христианства в мире — Воздвижение честного и животворящего Креста. Кроме двенадцатых, важнейшим праздником — праздником праздников — является Пасха, Воскресение Христово. Поэтому главное место среди живописных изображений праздников занимают образы тех событий, что празднуются в двенадцатые праздники и на Пасху.

Но достаточно многочисленны в древнерусской живописи и образы некоторых событий, празднование которых в число двенадцатых не входит: образы Воскрешения Лазаря — последнего чуда, совершенного Иисусом Христом перед смертью, которое празднуется накануне Входа в Иерусалим, в так называемую «Лазареву субботу»; обра-

зы Жен-мироносиц у гроба, Уверения Фомы — событий, подтверждающих великую и радостную тайну Воскресения Иисуса Христа, которые вспоминаются в две первые недели после Пасхи.

Но церковных праздников в прямом смысле слова нет в честь очень важных событий из жизни Христа: в честь его страданий и смерти, ценою которых куплено человеческое спасение, в честь его мук, которые называют «Страсти Господни». Действительно, муки, страдания, смерть трудно, да и, как кажется, просто невозможно соединить со словом «праздник». Церковь вспоминает страдания и смерть Христа на службах особой, Страстной недели, предшествующей Пасхе, совпадающей по времени с самым суровым, Великим постом. Но «спасительными» именуется страсти Христа в посвященных им службах. И вспоминая всю полноту пережитых Спасителем страданий, всю бездну горя, сопровождающего его муки и крестную смерть, в службах Страстной недели неуклонно раскрывается глубинный, светлый спасительный смысл Страстей Христовых.

Страсти Христовы вместе с праздниками входят в единый круг годовых богослужений, который, преодолевая время, делает нас соучастниками великих событий, послуживших делу человеческого спасения.

Страсти Христовы с древнейших времен изображала древнерусская живопись, до наших дней дошли их очень ранние изображения в росписях храмов. И так же, как в службах Страстной недели, изначально стремились художники передать муки Иисуса Христа со всей исторической достоверностью и вместе с тем раскрыть их спасительный, светлый и радостный смысл. Но особенно ясно этот спасительный, светлый смысл страстей зазвучал в про-

изведениях русских мастеров XV века, в созданных ими иконах. Не случайно именно с этого времени вводят художники изображения страстей в иконные ряды, называемые праздничными, куда входили образы основных событий — праздников, где представлен весь путь спасения. С течением времени и за образами Страстей Христовых закрепляется название «праздник». Странно для нас звучит это слово в применении к неправому суду над Спасителем; к мукам и унижениям, которые перенес он после этого суда; к его мучительной крестной смерти, к его скорбному оплакиванию и погребению. Но удивительные русские иконы подтверждают правомерность такого названия, и в него нужно хорошенько вдуматься, это поможет вникнуть в смысл живописных праздников, составляющих замечательную страницу художественного наследия Древней Руси.

Как круг церковных праздников и служб Страстной недели из года в год неотменимо напоминает весь путь, пройденный воплотившимся Богом, его земной Матерью, его учениками и последователями ради людского спасения, так праздники живописные — и в образах событий светлых, и в образах событий исходно скорбных и печальных — несут зримый образ этого великого, безмерно радостного для человека пути.

Образы Рождества Пресвятой Богородицы

Среди годового круга праздников одно из важнейших мест занимает Рождество Пресвятой Богородицы — праздник в честь рождения Девы Марии, земной Матери Иисуса Христа, в честь «начатка нашего спасения», как говорится о нем в церковных песнопениях.

Рождество Богородицы входит в число двенадцатых, т. е. двенадцати основных, праздников этого круга. Оно празднуется 8 сентября, (21 по новому стилю). В Древней Руси год начинался с осени, и это был первый праздник года. Множество церквей было посвящено этому празднику — чтимому народом Всечестному Рождеству Пресвятой Девы.

Бесчисленны были поэтому в живописи изображения Рождества Богородицы. Но никаких сведений об этом событии не содержит евангельский текст. Источником, из которого почерпнуты эти сведения, «словом», которое воплощали художники, в данном случае была известная со II века апокрифическая, т. е. дополняющая Евангелие, повесть, которая первоначально так и называлась «Повесть о рождении Девы Марии», но больше известна под названием «Протоевангелия» или «Первоевангелия». Автором ее считается, по преданию, Иаков, сын от первого брака Иосифа, обручника Марии, ставший со временем первым христианским епископом Иерусалима. Личность автора, человека, которого называли «Братом Господним», служила на Руси подтверждением достоверности «Протоевангелия».

«Протоевангелие» начинается с рассказа о благочестивых супругах Иоакиме и Анне, долго оставшихся бездетными. Бездетность в древности была не только большим несчастьем, но и большим позором, так как считалась знаком неблагословения Бога. «Протоевангелие» повествует о скорби благочестивой иудейской четы и о том, что священник в храме отвергает принесенную традиционную жертву Иоакима и Анны как не имеющих потомства. Повергнутый в отчаяние Иоаким покидает после этого свой дом, уходит за город «к стадам своим», где предается молитве, решив остаться здесь, «пока Господь не снизойдет к нему». Предается отчаянию и остав-

шаяся дома Анна. Но обоим расставшимся супругам является ангел, который предсказывает, что у них будет ребенок, что Анна зачнет и родит дитя, о котором будет говорить мир. Получив эту благую весть, Анна обещает посвятить будущее дитя Богу. Возвращающегося домой Иоакима у ворот города встречает обрадованная Анна, и с этого дня «он обрел покой в доме своем», как гласит «Протоевангелие». И в положенный срок Иоакиму и Анне было воздано по их вере — через девять месяцев Анна родила в доме Иоакима дочь, «которую нарекла Марией».

Когда девочке исполняется шесть месяцев и она, встав на ноги, совершает свои «первые семь шагов по земле», мать, помня свой обет посвятить долгожданную дочь Богу, приглашает только «чистых дев иудейских» ухаживать за ней. А отец, Иоаким, когда девочке исполняется год, созывает на торжественный пир старейшин и священников, и первосвященник благословляет малютку Марию великим благословением. В три года, во исполнение обета, родители отводят девочку в храм.

Рассказывает «Протоевангелие» и о чудесной жизни девочки в храме. Завершается оно сообщениями о тех главных событиях из жизни Марии, о которых более кратко повествует уже само Евангелие: о Благовещении — принесении ей благой вести, о будущем рождении у нее Спасителя и о самом этом рождении — Рождестве Христовом, дополнив рассказ о них некоторыми подробностями.

Названное когда-то «Повестью о рождении Марии», произведение Иакова, как мы видим, повествует о самом рождении чрезвычайно кратко, как о естественном рождении человеческого дитяти, называя лишь место — дом Иоакима, где оно свершилось, и имя, полученное новорожденной. Но совокупность эпизодов, которыми в «Протоевангелии» окружено рождение Марии, твердо указывает на особую судьбу новорожденной, а значит, на особый смысл самого Рождества. Как свидетельствует фольклор почти

любого народа, само по себе рождение ребенка у бесплодной прежде женщины понималось как указание на такую судьбу. А о рождении ребенка у Анны, о его грядущей славе, кроме того, предсказывает ангел. О предначертанном величии свидетельствует и материнский обет, так удачно исполнившийся в чудесной жизни девочки в храме. И наконец, повторяя и дополняя евангельские эпизоды, «Протоевангелие» рассказывает о Благовещении и Рождестве Христовом, напоминает о том главным, чем ознаменована жизнь рожденной Анной дочери, — о вочеловечивании от нее Иисуса Христа.

В византийском искусстве была выработана основа, совокупность приемов, позволяющих воплотить в живописи Рождество Богородицы так, чтобы это воплощение отвечало смыслу «Протоевангелия», могло передать все реальные обстоятельства ее рождения и указать на тот высокий смысл этого рождения, который утверждают и сама повесть, и все представления о личности Богоматери. Эту основу, называемую каноном, унаследовало древнерусское искусство, и на этой хорошо усвоенной основе уже в древнейший, домонгольский период были созданы русскими художниками прекрасные образы Рождества Богородицы, дошедшие до нас во фресках и в убранстве древних храмов.

Чтобы составить представление об этих образах, лучше всего обратиться к «Рождеству Богородицы», украшающему знаменитые, созданные в XIII веке Златые врата Рождественского собора в Суздале. Это изображение замечательно и по своему художественному уровню, и по абсолютной сохранности благодаря технике исполнения — золотой наводке на меди, в народе называемой «огненным золочением».

Вверху того прямоугольника, который отведен на вратах под эту композицию, тонкой золотой линией начертано

„РЖСТВОСТОЖ БЦЪ“ — как

всегда в византийском и древнерусском искусстве, «словом» назван образ. И тоже как всегда надпись, как хорошо знакомая, легко узнаваемая, дана в сокращении. На современном русском языке она бы полностью выглядела как «Рождество Пресвятой Богородицы». А под надписью не столько изображено, сколько обозначено то место действия, которое называет предание — дом Иоакима. Он предстает целиком, как бы увиденный извне: слева той же точной и тонкой линией очерчено прямоугольное строение, обозначающее сам дом, а справа, отдельно от дома, легкая арка, навес изображает вход в него. И на фоне этих строений, а значит, согласно древней, еще византийской традиции, внутри них — ложе, на котором торжественно возлежит родильница Анна. Окруженный золотым нимбом, сосредоточен, самоуглублен ее лик. Обретя покой после перенесенных страданий, она вникает в свершившееся, старается постичь его великий смысл.

В Византии существовал обычай — только что родившей женщине юные девы приносили дары. И как привычный, ясный знак свершившихся родов изображали византийские художники в сценах Рождества Богородицы дев, принесших дары Анне. Изображает их и мастер суздальских врат. Стройные женские фигуры с непокрытыми головами в знак девства (замужняя женщина должна была покрывать голову) окружают ложе Анны. Одна из дев поддерживает родильницу за руку, две другие протягивают ей сосуды с дарами. Точны и одновременно благоговейны их жесты, печать благоговейного вни-

мания лежит и на их лицах, обращенных к ней.

У нижнего края ложа изображен еще один, не описанный в «Протоевангелии», но обязательный при любом человеческом рождении и потому издревле изображаемый византийскими мастерами эпизод — омовение новорожденной Марии. Его совершает юная дева — ведь, по протоевангельскому рассказу, «чистых дев» приглашает Анна ухаживать за своей дочерью. Дева держит девочку на руках и, высоко подняв ее над узорчатой купелью, словно являет миру чудесную, увенчанную нимбом новорожденную.

Следуя византийскому канону, таким, каким оно должно жить в вечной человеческой памяти, представил мастер суздальских врат Рождество Богородицы. Зримыми становятся здесь все обычные, житейские обстоятельства появления на свет Девы Марии. А та самоуглубленность, которой наделены участники события, торжественность их жестов и поз, сам мерцающий свет, который исходит от линий золотой наводки, вызывают ощущения недоступного, в чем-то загадочного величия происходящего.

Другие домонгольские изображения Рождества Богородицы — во фресках Рождества Богородицы — во фресках новгородской Нередицы — также ясно и зримо передают житейскую сторону Рождества Богородицы, используют те же детали. Роднит их друг с другом и отблеск загадочного величия, которое обретает в них изображенное событие.

Бережно хранили художники последующих поколений главные черты этих древнейших образов, так полно отвечающих смыслу и духу предания о рождении Марии. Но такое «хранение», при самой большой его тщательности, никогда не превращалось у мастеров русского средневековья в механическое

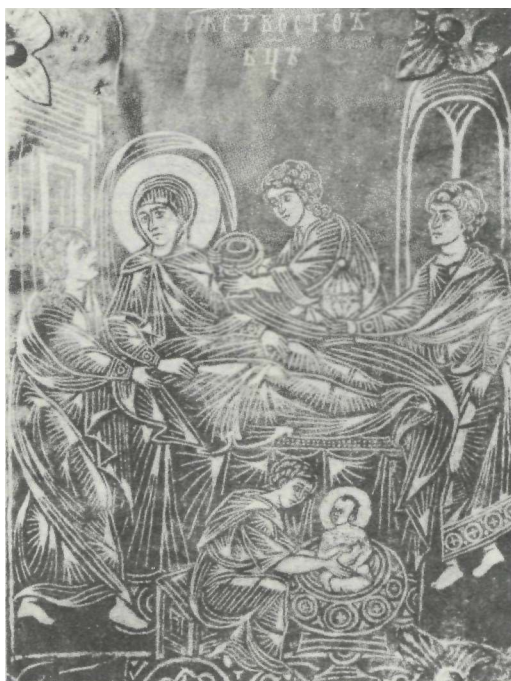
повторение. Каждый мастер прибавлял к уже найденному свои оттенки, с течением времени русское искусство открывало новые грани в образе Рождества Богородицы. Это новое особенно полно выступает в произведениях XV столетия — классического века русского иконописания. Опираясь на древний канон, художники этого времени стали изображать реальное событие — рождение Марии — не только полным непо-стижимого величия, но и одновременно полным торжествующей радости. Идя дальше своих предшественников, они раскрывали ту радость, радость рождения Богородицы и Заступницы, которая составляет суть события, лежит в основе его значения и величия. За века, разделяющие XV столетие от пер-вых русских обра-зов Рождества Бо-городицы, еже-годно праздни-вался, просла-

влялся, входил в сознание людей в своей таинственной и радостной сути этот праздник. И «словом», которое воплощали художники, стало постепенно не только «Протоевангелие», но и гимны и песнопения, прославляющие это рождение во время празднования, как «день, который всех веселит».

Замечательно ясно видно сделанное мастерами XV века на созданной в конце этого столетия новгородской таблетке — небольшой иконе, написанной не на доске, а на грунтованной ткани, принадлежавшей храму Св. Софии в Новгороде. Такие изображения в древности назывались полотенцами.

Алой киноварью по золотому фону — знаку вечного света — начертана здесь надпись, обозначающая образ. И действительно, негаснущий свет вечности словно озаряет все изображенное, и при его ослепительном сиянии до конца раскрывается то, что скрыто под обыденной оболочкой предметов и действий. Под надписью, следуя канону, изображены дом Иоакима и вход в него. Окруженные свечением золота, преображаются эти строения в две необычайно стройные башни золотисто-

желтого и нежно-оливкового цвета со сверкающими синими кровлями, между которыми перекинут велум — ослепительно алая ткань. Увиденным предельно ясно, словно сразу с нескольких сторон, исполненным гармонии и красоты предстает здесь дом Иоакима — место, где свершилось Рождество.



Рождество Богородицы. Золотая наводка на меди. 1230-е гг. Врата Рождественского собора. Суздаль.



Рождество Богородицы. Таблетка.
Рубеж XV—XVI веков. НГОМЗ. Новгород.

22

Необычайно высоко подымается перед левой башней крытое ослепительно белым покровом ложе, на котором, согласно канону, возлежит погруженная в глубокую думу Анна. Но в этой думе открывается ей смысл свершившегося — и открывшаяся ей, обретенная ею радость вспылками света освещает ее задумчивый лик. Празднично сияют на фоне белого покрова ее нежно-зеленые и алые одежды, а проложенные на них тонкие белильные пробела вызывают ощущение и их пронизавшего и от них идущего света.

А из-под правой башни, из-под «входа», выходят девы с дарами. И им также таинственно открывается великий и радостный смысл происходяще-

го. Свет излучают их потрясенные, полные мысли лики, светом пронизаны и их синие, зеленые, оранжевые одежды. Высоко подняв дары (наполненные золотые сосуды и яркий «солнечник» — опахало), величаво ступают они друг за другом, не просто идут к Анне, а словно движутся в торжественной, прославляющей чудесную роженицу процессии.

У нижнего края ложа традиционное купание Марии — событие, с которым она входит в жизнь, — дополнено еще одним эпизодом этой начавшейся жизни. Еще раз, но уже лежащей в люльке, изображена малютка Мария, которую качают и над которой веют опахалом девы. Светоносны, сосредоточены лики и купающих Марию, и нянчащих ее дев, блистаючи их одежды, золотой нимб сверкает вокруг головки нежной новорожденной — в высоком торжестве и радости открывается не только ее приход в мир, но и ее начавшаяся жизнь в нем.

И еще одно дополнение делает мастер к древнему канону. Из верхнего окна башни, облаченный в сверкающие одежды, глядит на все, постигает свершившееся, радуется ему и соучаствует в нем — отец новорожденной, праведный Иоаким.

Как мастер новгородской таблетки, так и другие мастера XV столетия вводят в свои радостные образы Рождества Богородицы не известные древнему канону, но при этом сугубо реальные, житейские детали: они обязательно изображают отца, вводят эпизоды детства Марии. Они словно еще раз напоминают о реальности, естественности рождения Марии — ведь великая радость ее прихода в мир неотделима от ее земной, человеческой природы. Свою земную, человеческую плоть дает Богородица Спасителю. Величайшее утешение для людей то совершенство,

которого достигает в Деве Марии человеческое естество.

Радость Рождества Богородицы, радость, возникшая из ведения того великого, что несет это событие людям, навсегда останется ведущим мотивом его изображения в русском искусстве. Широко включали в него древнерусские мастера и мотивы детства, и мотивы начавшейся светлой жизни Богородицы. На этой основе создавали художники произведения почти бесконечного разнообразия.

Например, в первой половине XVII столетия для церкви села Дрюцкова на Новгородчине был написан образ «Рождество Богородицы», принадлежащий сейчас Центральному музею имени Андрея Рублева в Москве. Сильно отличается эта икона от новгородской таблетки. Не золотом, не имитирующей его желтой охрой, не нежной бирюзой, а оливковым тоном покрыт на ней фон. Этим глухим, темным тоном стали отделять в это время изображенное от обычной жизни, указывая на его пребывание в особом, вечном измерении.

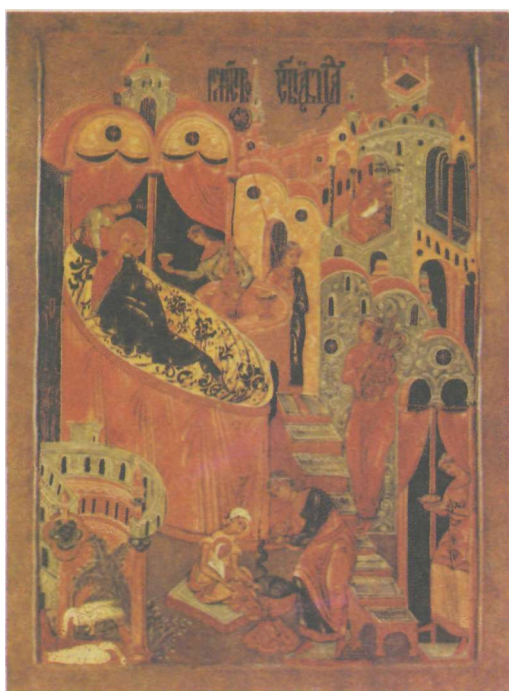
На этом фоне, словно прорывая его темноту, предстает не в виде двух башен, а разворачивается бесконечными желтыми, терракотовыми, нежно-зелеными башенками, арками, лестницами дом Иоакима. И хотя не столь величественно, но зато празднично, нарядно и таинственно-чудесно все, что происходит под сенью этого дома. На узорчатом ложе возлежит легкая, светлая, словно невесомая Анна. И из-под всех арок, из всех дверных проемов, по всем лестницам движутся к ней, едва касаясь пола, нарядные девы с невиданными кувшинами и солнышками в руках. Две из них у ступеней лестницы собираются купать малютку Марию и льют удивительную, темно-зеленую клубящуюся воду в резную купель.

Слева от ложа, словно вдаль, как бы в перспективе идущего времени, под одной из светлых узорных арок ласкают малютку радостно склонившиеся над ней Иоаким и Анна.

На самом переднем плане, естественной частью входя в этот чудесный дом, изогнутая ажурная терракотовая стена окружает стройный фонтан и пьющих из него белых птиц. По очень древней, еще раннехристианской символике, птицы — павлины, пьющие воду, — символ вечной жизни. И стремясь указать высокий источник радости, наполняющий созданный им образ, вводит мастер этот древний символ в свое произведение, правда, заменив чужеземных павлинов более привычными ему гусями-лебедями. Ведь в вечную жизнь приходит родившаяся, и ее рождение открывает путь к этой жизни людям.

Прекрасен дом Иоакима и на иконе Рождество Богородицы второй половины XVII столетия из города Муром, также принадлежащий Рублевскому музею. Его красота, особенно трогает, так как составляющие дом строения напоминают реальную, знакомую нам и теперь русскую архитектуру того времени: поднимаются на нежно-оливковом фоне золотисто-желтые и нежно-зеленые палаты с зарешеченными окошками и двускатными кровлями, встают между ними зубчатые стены, похожие на стены русских крепостей. Тиха, светла, задумчива и чудесна в этой своей тишине жизнь, которая многими событиями разворачивается на его фоне.

Само Рождество, где Анна, приподнявшись на ложе, радостно встречает идущих к ней заботливых дев с дарами, занимает лишь треть иконы. А дальше, разделенные строениями, идут сцены детства Марии, сцены излияния на нее любви и заботы: здесь Иоаким и Анна

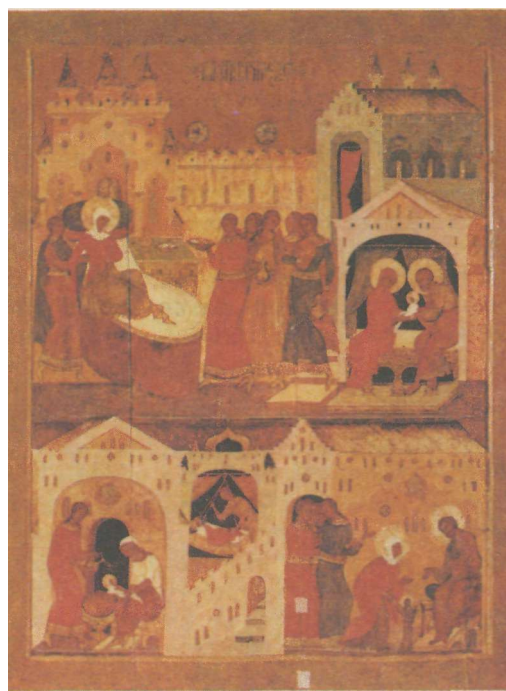


Рождество Богородицы. Икона.
Первая половина XVII века. ЦМИАР. Москва.

23

ласкают малютку Марию, качают и купают ее девы; делая свои первые семь шагов, идет она в сопровождении дев, поддерживаемая матерью, к радостно повернувшемуся отцу. Мягко сияет золото нимбов, нежно мерцает алый цвет в одеждах, кротки лики, пластичны жесты персонажей — все это умножает проникновенность радости, любви и заботы, которые они выражают. Свет и радость событий, идущих вслед за Рождеством, подтверждают, умножают его светлый, радостный и великий в этой радости смысл.

Рождество Богородицы — один из важнейших, любимейших праздников



Рождество Богородицы. Икона.
Вторая половина XVII века. ЦМИАР. Москва.

24

русского народа, его изображения — яркая страница древнерусского искусства. Оно предстает здесь во всей полноте житейских деталей и одновременно исполненным высокого и бесконечно радостного смысла. Если в образах самой Богородицы достигшим высшего совершенства выступает человеческое, женское естество, то в образах ее Рождества русские мастера сумели изобразить ту высоту, которую может обрести чистый, незамутненный исток человеческой жизни: и само естественное, не отделенное от мук рождение, и жизнь семьи, и та сень — отчий дом, под которой эта жизнь протекает.

Образы Введения во храм Пресвятой Богородицы

В число главных двенадцатых праздников годового круга входит праздник в честь одного из описанных в «Протоевангелии» событий детства Девы Марии — события, означившего начало ее жизни в Иерусалимском храме и получившего название Введение во храм Пресвятой Богородицы. Он справляется 21 ноября, или 4 декабря по новому стилю. «Протоевангелие» рассказывает об этом событии емко, описывая связанные с ним обстоятельства и указывая на его внутренний смысл.

Оно повествует, что, когда Анна слышит благовестие о рождении у нее ребенка, она обещает посвятить его Богу, с чем соглашается и отец девочки — благочестивый Иоаким. Исполнить свой обет, отдать дочь в Иерусалимский храм, который почитался обиталищем Бога на земле, родители решают тогда, когда ей исполнится три года. Когда приходит этот срок, Иоаким приказывает позвать непорочных дев иудейских, чтобы они стали по пути в храм со светильниками и зажгли их, дабы «дитя не возвратилось назад и чтобы полюбило храм Господень».

Так и было сделано: сопровождаемая родителями и девами со светильниками трехлетняя Мария приходит в храм, где ее встретил, благословил и предрек, что через нее явит Господь искупление, первосвященник Захария. Он поставил девочку на третью ступень жертвенника, и она «дрожала от радости», и «плясала на ногах своих» и осталась в храме.

Средневековые авторы добавили к рассказу апокрифа одну знаменательную деталь: принимая дитя, первосвященник ввел девочку в святая святых храма.

Младенец, переступивший заветный порог, сам уготован стать «одушевленным храмом». И все двенадцать лет, до совершеннолетия, когда, по обычаю, она должна была покинуть храм, жила Мария в нем «как голубица», и пищу ей приносил ангел.

Родительский обет посвящения дочери Богу исполнился сполна: тому свидетельство и пророческое благословение первосвященника при приходе малютки в храм и та радость, с которой она остается в Божьем доме. Из рассказа следует, что Введение Марии во храм — начало той особой, посвященной Богу жизни, в которой обретет она благодать, станет «благословенна между женами» и воплотит по слову Божьему Спасителя.

В этот день, как истолковывали протоевангельский рассказ песнопения и гимны праздничной службы, в созданный людскими руками храм, где Бог пребывал невидим и не постижим для людей, вошла Мария, которая сама станет «невместимого Бога вместилищем», живой храм, из которого Бог явится во плоти ради спасения людей.

Воплощая это радостное и таинственное событие, замечательные образы создали художники Древней Руси. Способ его изображения, канон, которому следовали мастера, оставался по существу во все времена неизменным, он просто строго следовал рассказу апокрифа.

Ведь этот рассказ очень выразительно представляет Введение во храм Пресвятой Богородицы в виде необычайно торжественного шествия со светильниками в руках, сопровождающего трехлетнюю Марию в ее пути к Иерусалимскому храму. Широко, величаво разворачивается это шествие во многих фресковых росписях, украшающих стены русских церквей.

Один из знаменитейших образов Введения Пресвятой Богородицы во храм был во фресках новгородской церкви Успения на Волотовом поле XIV века. Храм этот погиб в Великую Отечественную войну, но фотографии и необыкновенно тщательные и точные

Введение
Богородицы
во храм.
Фреска церкви
Успения
на Волотовом поле
1363 г. (?)
(Копия.)

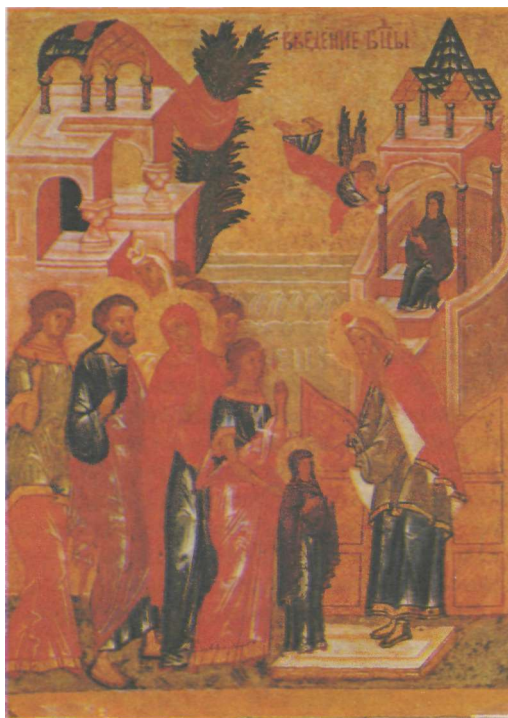


25

Введение
Богородицы
во храм.
Фреска церкви
Успения
на Волотовом поле.
1363 г. (?)
(Копия.)



26



Введение Богородицы во храм. Таблетка.
Рубеж XV—XVI веков.
НГОМЗ. Новгород.

27



Введение Богородицы во храм. Икона
из Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 г.
КИХМ. Кириллов.

28

копии доносят до нас этот образ, созданный в ту эпоху, когда искусство удивительно умело раскрывать заключенное в реальном, преображающее его таинственное духовное начало.

Фреска «Введение во храм Пресвятой Богородицы» занимала в Волоатовской церкви большую часть северной стены, и ее естественно делило на две части узкое окно. Справа от окна, на фоне увитого парящим велумом оставленного дома Марии, были изображены юные девы, ставшие, по приказу Иоакима, по пути его дочери в храм. Легкие и нежные, окутанные струящимися розово-лиловыми одеждами, похожие на тонкие, длинные свечи в их руках, встают они как подлинный образ чистоты, воздающей честь «пречистой Марии». И захватывающе, пронзительно выражение постижения тайны на их юных, неправильных, пронизанных трепетным светом лицах.

А впереди, слева от окна, там, куда устремлены взгляды дев, Захария-первосвященник встречает у ворот храма юную Марию и идущих за ней родителей. Мария изображена в привычных, узнаваемых одеждах Богородицы, темно-вишневым мафорием покрыта ее голова, но по-детски мал ее рост и округл лик. Стремительно ступает она на ступень храма. Очерченные необычайно широким абрисом фигуры склонившихся над ней первосвященника, отца и матери словно защищают собой девочку. А их обращенные друг к другу лики полны напряженной, взволнованной мысли, во всеоружии опыта и любви постигают они таинственную драгоценность этой юной жизни.

И как подтверждение этой высокой тайны, за спиной Захарии подымается над всем изображением восседающая на ступени жертвенника малютка Мария, принимающая пищу от ангела.

В ее лике, во всем ее облике как бы своего предела достигает та нежная, детская чистота, которой наделены девы, и в соединении с этой детской чистотой особенно выразительна серьезность лика, торжественный жест, которым простирает она руку к ангелу.

Широко изображалось Введение во храм Пресвятой Богородицы и в иконописи: до наших дней дошли иконы на этот сюжет уже начиная с XIV столетия. Здесь событие, изображенное с помощью того же устойчивого канона, обрело несколько иной оттенок, чем во фресках, особенно отчетливо выступивший в иконах классического XV века. Вот два произведения этого столетия: созданная московским мастером в 1497 г. икона «Введение во храм» из Кирилло-Белозерского монастыря и икона из «Софийских святцев» (новгородская таблетка).

Серебряной басмой (прочеканенной серебряной пластиной) покрыт фон — изображен свет вечности на кирилловской иконе и золотом — на новгородской таблетке. Окруженные этим свечением вечности, не широко развертываются, как во фресках, а представлены на обеих иконах сжато, емко — и в самой этой емкости уже таинственны — процессии, ведущие Марию во храм. Чудесно соединяются вместе их начальный и конечный пункты: слева в виде различных по форме, но в обоих случаях прекрасных башен встает покинутый дом Иоакима, а справа, соединенный с ним стеной и перекинутым велумом, подымается стройный Иерусалимский храм. Слиты воедино и все действия, происшедшие на этом пути: на обеих иконах еще идут, выходя из дома, девы, ступают Иоаким и Анна, но уже пришла в храм, достигла цели, спокойно стоит встреченная Захарией Мария. Воплощая окончательную

цель, подлинный итог этой процессии, в ее облике чудесно проступает, доминирует будущее: лишь рост ее безусловно свидетельствует о детском возрасте, а лик, одежда, поза — привычные черты Богородицы, того «живого храма», который, на радость людям, вводится здесь в храм рукотворный. Еще раз напоминая этот главный, высокий и радостный смысл события, Мария, принимающая пищу от ангела, на обеих иконах предстает в величавом облике Богородицы. Серьезны, но спокойны и светлы лики всех участников события, размышляющих над светлой тайной, и ее открывшаяся им радость пронизывает собой строй обоих произведений. Эта радость и в торжественном ритме самих шествий, особенно подчеркнутым на кирилловской иконе, и в красоте архитектуры, и в праздничном подборе цветов, хотя новгородский мастер строит его на соединении золота с алым и зеленым, а кирилловский холодное сияние басмы дополняет синими и винно-красными тонами.

Русская иконопись и в дальнейшем стремилась воплотить в образах Введения во храм Пресвятой Богородицы идею соединения двух храмов, сохранить в людской памяти то истолкование события, которое составляет лейтмотив посвященного ему праздника.

Образы Благовещения Пресвятой Богородицы

Благовещение — принесение архангелом Гавриилом «благой вести» Деве Марии о рождении, о воплощении от нее Спасителя — этого важнейшего, согласно христианскому вероучению, события на пути спасения рода людского. В честь этого события с древнейших времен весной, 25 марта (7 апреля — по

новому стилю), справляется праздник Благовещения Пресвятой Богородицы, входящий в число двенадцатых. Широко и разнообразно (в стенных росписях, в иконописи) изображалось поэтому Благовещение в древнерусском искусстве.

О событии Благовещения рассказывает только один из авторов Евангелия — евангелист Лука. Это повествование, дополненное деталями из апокрифа, и легло в основу живописных изображений.

Евангелист Лука повествует, что был послан архангел Гавриил к Деве, обрученной мужу, именем Иосиф, из дома Давидова; «имя же Деве: Мария». Явившись к Марии, архангел сказал ей: «Благословенна Ты между женами», «Ты обрела благодать у Бога; и вот зачнешь во чреве и родишь Сына», которому дашь имя Иисус. Сын этот, как продолжал ангел, «будет велик и наречется Сыном Всевышнего», и «Царству Его не будет конца». В ответ на слова ангела Мария спросила: «Как будет это, когда я мужа не знаю?» И ангел ответил ей: «Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим». И тогда Мария сказала: «Се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему». «И отошел от Нее ангел», — заканчивает свой рассказ евангелист.

Дополняя Евангелие, «Протоевангелие» сообщает, что Мария, жившая в доме Иосифа, была избрана первосвященником в числе семи дев для изготовления храмовой завесы: ей поручено было прясть настоящий багрянец и пурпур. Именно за этой священной работой, согласно апокрифу, застаёт ее посланный к ней архангел. Сначала лишь его голос, приветствующий ее, слышит Мария, вышедшая из дома с кувшином почерпнуть воды из колодца. А когда, испуганная и потрясенная, она возвращается в дом и, взяв пурпур, вновь начинает прясть его, перед ней предстает небесный посланец и произносит те слова благой вести, о которых рассказано в Евангелии.



Благовещение. Начало XVI века. ЦМИАР. Москва. (Фрагмент царских врат.)

29

До наших дней дошли образы Благовещения начиная с самого раннего, домонгольского периода древнерусского искусства. И в их числе не только фресковые изображения, сохранившиеся в храмах той эпохи. На сюжет Благовещения написана одна из немногих сохранившихся домонгольских икон «Благовещение Устюжское», принадлежащая сейчас Государственной Третьяковской галерее, датируемая XII веком. Свое имя эта икона, созданная, очевидно, новгородским художником, получила в связи с легендой, что ее вывез в Москву из Устюга в XVI веке

Иван Грозный. И с этой древнейшей и знаменитейшей русской иконы естественнее всего начать рассказ об образах Благовещения в искусстве Древней Руси.

В основе «Благовещения Устюжского» лежит очень простой и очень древний извод, восходящий даже не к византийскому, а к раннехристианскому искусству. Крупно, в полный рост, почти во всю высоту иконы изображены здесь оба участника события — принесший весть архангел Гавриил и принявшая ее Богородица. Никаких предметов и деталей, обозначающих



Благовещение Устюжское.
Икона. XII век. ГТГ. Москва.

30

место действия, ничего отвлекающего от них внимания здесь нет. Спокойно, недвижимо стоит архангел Гавриил, опущены его золотые крылья. Но он чуть повернулся к Богородице, и его правая рука поднята в жесте обращенного к ней благословения — как безусловный и ясный знак принесенной им вести, переданной благодати. Прямо перед собой смотрит стоящая на невысоком подножии Богородица, но голова ее наклонена в сторону архангела Гавриила в знак того, что внимает она принесенной им вести, обретает принесенную им благодать. И как зримый итог этого обретения — изображен на ее груди, поверх складок мафория, обнаженный младенец, на которого указывает она правой рукой. И через эту указующую кисть перекинута алая нить пряди; кудель Мария держит в левой

руке — как таинственное «прядение» из материнской крови плоти младенца истолковывалось то прядение ею пурпура, о котором говорит предание.

Вверху, над архангелом Гавриилом и Марией, в синем «небесном сегменте» изображен сидящий на алых херувимах Вседержитель с ликом Иисуса Христа, но с седыми волосами — «Ветхий Деньми», и синий луч, нисходящий на Богородицу Дух Божий, идет от него и касается ее плеча. Но эти жесты и знаки делают предельно выразительными сам почти непередаваемый словом облик архангела Гавриила и Марии. Поистине исполненными благодати предстают на иконе и златовласый, могучий, большеглазый архангел Гавриил в сияющих медвяно-голубых одеждах, принесший весть, и величаво кроткая Богородица, благодать принявшая. Необычайно кратко и емко передает «Благовещение Устюжское» самую суть евангельского рассказа о принесении благой вести. Древняя икона завораживает раскрывающимся в своей потаенной глубине светлым чудом.

Благовещение — событие, которое древние песнопения называют «спасения нашего главизной», обязательно изображалось на царских вратах — главном входе в алтарь, в святая святых церкви. Среди множества сохранившихся до наших дней изображений одно из замечательнейших — «Благовещение» на царских вратах церкви села Кострицы, принадлежащих сейчас Центральному музею имени Андрея Рублева. Это «Благовещение», созданное блестящим новгородским мастером в самые первые годы XVI столетия, — прекрасный образец того, как изображало это событие русское искусство на исходе классической поры своего развития. В основе образа на кострицких вратах лежит древний, унаследованный еще от Византии, и очень



Благовещение у колодезя.
Фреска собора Св. Софии в Киеве. XI век.

31

любимый русскими мастерами извод, где, следуя тексту «Протоевангелия», Благовещение происходит в самом доме Иосифа. Так, как принято было в русской иконописи, представлен здесь этот дом: на фоне мягкой золотистой охры подымаются стройные, легкие, пронизанные светом светло-зеленые и нежно-желтые башни и стены, перевитые алым велумом. И перед ними (а значит, внутри них) разворачивается действие. Стремительно идет к Богородице несущий ей благою весть архангел Гавриил. В мощном движении вскинута назад его крылья, взвиты концы одежд. Обозначая широкий шаг, ослепительно сверкает на алом плаще белильный пробел. И словно воплощая итог и суть этого движения, простерта к Богородице окутанная светоносными одеждами благословляющая рука. Богоро-

дица представлена сидящей на сиделище спиной к архангелу Гавриилу, но именно это дает возможность мастеру особенно полно передать ее ответ на принесенную весть. Резко она повернула назад голову, внимая чудесной вести, и это движение читается в гибком контуре ее покрытой темно-вишневым мафорием фигуры, вторят ему и трепетные складки ее нежно-зеленого палиума. В изумлении от услышанного подняла она правую руку, но одновременно ладонь этой руки широко распахнута и тем самым обращена к архангелу в жесте, который издревле понимался как жест «приятия благодати». И делая это приятие особенно выразительным, словно продолжая движение архангела, пересекает раскрытую ладонь алая нить пряжи и, прочертив темный мафорий Богоматери, круглым



Благовещение у колодезя.
Фреска Рождественского собора
Ферапонтова монастыря. 1502—1503 гг

алым клубком спокойно ложится ей на колено. Исполненным энергии предстает на кострицких воротах и принесение благодати, и ее приятие, в величавой позе Богородицы слиты, сплавлены, наполняя ее внутренним движением, все оттенки чувств, которые, согласно преданию, пережила она в Благовещении. И эта энергия преобразует даже окружающий неодушевленный мир. Не только прекрасен и светел дом Иосифа, но и вторят формам движущейся фигуры архангела Гавриила встающие за ним башни и стены, и повторяет сложный ракурс фигуры Богородицы стоящая за ней прекрасная, увялая велумом башня.

Извод, лежащий в основе «Благовещения» на кострицких воротах, стал со временем наиболее распространенным

изводом изображения этого праздника на Руси. Причем художники не только изображали принесение благой вести на фоне палат, в доме Иосифа. Как правило, идущим к Марии, движущимся к ней с благой вестью предстает архангел Гавриил. Часто используют мастера и выразительную позу Марии. И даже внося какие-либо оттенки в этот извод или используя вариант, более близкий к древнему «Благовещению Устюжскому», стремились художники передать тот отзвук, который вызвало во внешнем мире Благовещение, о котором говорили песнопения, что оно «от века таинственно явление».

Рассказ апокрифа о Благовещении сообщает, что первый раз Мария слышала обращенное к ней ангельское приветствие, выйдя из дома почерпнуть воды из колодца. Это событие также сделалось предметом изображения в живописи, получив название «Благовещение у колодезя». Благовещение у колодезя обычно не изображалось отдельно, так как оно не несло всей полноты представлений о принесении «благой вести». Оно изображалось чаще всего в стенописи как дополнение к существующему здесь собственно «Благовещению». «Благовещение у колодезя» сохранилось в росписях храма Св. Софии в Киеве. Потерт на древней фреске округлый колодец, но цела фигура Марии и полуфигурка летящего над ней и отделенного небесным сегментом и тем самым невидимого архангела. Лишь чуть повернута к летящему голова Богородицы, торжественно поднята ее рука, и весь облик ее дышит спокойным величием — величием «благословенной между женами», достойной приятия благодати.

Есть «Благовещение у колодезя» и в знаменитых росписях Ферапонтова монастыря, созданных в 1502 г. великим русским художником Дионисием

и его сыновьями. Розовые стены и светлые башни изображают здесь покинутый Марией дом Иосифа, а у белого колодца стоит она сама. Стремительно откинулась она от парящего над ней благословляющего ангела, гибкие линии, описывающие ее легкую фигуру, делают необыкновенно выразительным это движение. Мотив потрясения чудом, звучащий в полных изображениях Благовещения этого времени, развивается и дополняет ферапонтовское «Благовещение у кладезя».

Образы Рождества Христова

Рождество Христово — рождение, воплощение, приход в мир Спасителя — одно из важнейших событий евангельской истории. Праздник в честь него, справляемый 25 декабря (7 января по новому стилю), входит в число двенадцатых, любимейших народом праздников. Естественно поэтому, что древнерусское искусство на всем пути своего развития изображало Рождество Христово, художники разных поколений создали его живущий в вечной памяти образ.

Рождество Христово описано в Евангелии: о нем повествуют, дополняя друг друга, два евангелиста — Матфей и Лука. Кроме того, в Палестине и прилежащих к ней странах существовали многочисленные апокрифы, предания о рождении и детстве Иисуса Христа. Наиболее достоверными считались те предания, которые вошли в «Протоевангелие»; дополненный ими евангельский рассказ и стал основой для изображения Рождества Христова в искусстве.

Евангелие говорит о Рождестве Иисуса Христа как о событии, исполненном величавой тайны. Его предсказывали людям древние пророки:

«благую весть» о том, что у нее родится, что от нее чудесно воплотится Сын Божий, приносит Деве Марии посланный к ней архангел Гавриил.

Но пришедший в мир, воплотившийся Бог и Сын Божий принимает всю полноту человеческого естества, все сопряженные с этим естеством муки и унижения, он обретает, как говорили в древности, «зрак раба». И немногословный текст Евангелия точно и ясно рисует не только лишенную всяких атрибутов величия, но отмеченную почти убогой простотой обстановку рождения Спасителя.

Будущая Мать Иисуса Христа, Дева Мария, выйдя из храма, где она росла, живет в семье своего обручника Иосифа, который, хотя и принадлежит к знаменитому роду Давида, но по профессии — простой плотник. В то время в Палестине, входившей в состав Римской империи, власти объявили перепись населения, причем каждый должен был пройти ее в том месте, откуда происходит его род. И Иосиф, взяв с собой ожидавшую ребенка Марию, отправляется из Назарета, где он в то время жил, в Вифлеем, город рода Давидова. В Вифлееме плотнику Иосифу и Марии не находится места в гостинице, и они вынуждены остановиться под городом, на поле, где пастухи «держали ночную стражу», т. е. стерегли свои стада. И здесь, на этом поле, в пещере, как уточняет «Протоевангелие», где был заброшенный хлев, — совершается Рождество Христово, Мария рождает сына. И первой его колыбелью становятся ясли — кормушка для скота: сюда, спеленав, кладет мать новорожденного.

Но этому событию, свершившемуся в убогой простоте, в пустынной тиши и тайне, радуются вышние силы, прославляют его сошедшие на землю ангелы. Начинает постепенно раскрываться его величие и людям. Один из ангелов сообщает о свершившемся пастухам, которые пасут скот неподалеку от пещеры, и они вместе со стадами приходят первыми поклониться младенцу. А с востока на поклонение спешат умудренные в книжных пророчествах жрецы — волхвы. Их ведет зажегшаяся в ту ночь необыкновенно яркая звезда, которая останавливается прямо над пещерой, над новорожденным. Пришедшие волхвы приносят ему драгоценные дары — золото, ла-

дан, миро. Апокриф называет в числе свидетельниц Рождества еще двух женщин—повитух, позванных Иосифом. Помощь их оказывается ненужной, так как чудесное рождение было безболезненным, и Мария сохранила в нем девическую чистоту.

Изображать Рождество Христово начали очень рано, еще первые, гонимые христиане в катакомбах Рима. Ис течением времени византийское искусство выработало стойкий канон, унаследованный от него и искусством Древней Руси. Канон, позволяющий соединить вместе все эпизоды предания о Рождестве, представить его в той сути, в которой живет оно в людской памяти и торжествует в ежегодном празднике. Образец этого древнего, пришедшего на Русь канона— миниатюра конца XI века, украшающая созданное в Константинополе рукописное Евангелие. Прямо посреди листа—черный проем пещеры. Но художник не ведет в него, а пользуется традиционным византийским приемом представлять происшедшее внутри предмета, изобразив его вовне, перед ним. Он изобразит на черном фоне пещеры ясли со спеленутым младенцем. Рядом с яслями не лежит, а торжественно восседает Богородица—ведь чудесное рождение не доставило ей мук, не утомило ее. Потрясение от свершившегося выражено на ее лице, легко и трепетно касается она рукой изголовья Сына. В кормушку, ведь пещера заброшенный хлев, заглядывают вол и осел—символ двух народов—иудейского и языческого, которым равно принес спасение Иисус Христос, а рядом пасутся стада—символ всей земной твари, на которой тоже должно отозваться рождение Божьего Сына.

Высоко над пещерой, у самого поля миниатюры, сияет яркая Вифлеемская звезда, и сноп света от нее, прорезая

тьму, падает прямо на лежащего в яслях новорожденного. Рождество не свершается внутри пещеры: уже свершенное, оно словно выходит из ее тьмы, раскрывается в своем высоком и таинственном смысле. А вокруг пещеры горы и уступы, прочерченные резкими линиями, освещенные трепетным светом. Это не просто поле и холмы, окружающие заброшенную пещеру под Вифлеемом, а земная твердь, в недрах которой свершилось Рождество.

На этих уступах и горках, на этой земной тверди располагаются легкие фигурки всех участников события, всех свидетелей свершившегося, объединенных общей причастностью к открывающейся великой тайне. У ног Богородицы сидит погруженный в глубокую думу Иосиф. Прямо над ним, у самой вершины поднимающейся над пещерой горы, поют радующиеся ангелы, печать потрясения лежит и на их ликах. А один из них, ступая по склонам, идет к изумленным пастухам, одетым в шкуры, и, простирая к ним руку, сообщает о свершившемся. Внизу две повитухи купают еще раз изображенного младенца, вводят его тем самым в круг обычной жизни и, подняв на руках, словно являют его миру. И над всем этим мерцает золотой фон, льется негаснущий свет вечности.

Нам известны сейчас очень древние русские изображения Рождества Христова. До уничтожения фашистами знаменитой новгородской церкви Спаса Нередицы была цела написанная в ней в XII веке фреска на этот сюжет. Есть «Рождество Христово» и в созданных тогда же росписях псковского Мирожского монастыря, сохранившихся до наших дней. Замечательное изображение этого сюжета, выполненное золотой наводкой на меди, есть и на Златых вратах XIII века из Рождественского собора в Суздале. Один-два века—не

очень большой срок для древнего искусства, и произведения эти не только следуют тому же канону, что и миниатюра константинопольского Евангелия, в способе изображения события, в подборе и расположении его участников, но они близки к ней и самим характером образа. Эти древнейшие русские изображения Рождества Христова пронизаны духом торжественной, величавой тайны.

Византийский канон в своих главных чертах оставался неизменным во всех русских изображениях Рождества Христова, но иные, до них неведомые грани события открывали на его основе русские художники. Особенно ярко эта только им присущая новизна выступала в произведениях XV столетия, среди которых безусловно выдающееся место занимает икона «Рождество Христова», созданная в начале этого века московским мастером, принадлежащим к кругу Андрея Рублева, и находящаяся сейчас в Государственной Третьяковской галерее.

В центре иконы, в окружении горок — «земной тверди», снова черная пещера, над которой сияет Вифлеемская звезда. Но в пещере только ясли со спеленутым младенцем и заглядывающие в них вол и осел. Развивая византийский принцип изображения внутри предмета, художник изображает ложе с лежащей Богородицею даже не на фоне пещеры, а прямо перед входом, выносит его в центр композиции. Мария воспринимается здесь как главная участница события.

Величием и одновременно нежной мягкостью наделена ее фигура в темно-багряных одеждах, описанная гибкой певучей линией. Она не потрясена происшедшим, а погружена в задумчивость — глубокой тишины исполнены ее размышления о случившемся, об уготовленном Сыну грядущем.

Не потрясение тайной и не откровенная радость, а просветленная сосредоточенность, открывающая высокий смысл события, присуща и ангелам, окружающим пещеру, и юным пастухам, внимающим вести, и старому пастырю, что стоит перед задумчивым Иосифом, и женщинам, которые купают младенца. Светел и путь волхвов, едущих за звездой на конях за одним из отрогов гор. Словно омыт и весь окружающий мир. Алым цветом горит ложе Богородицы, чистыми яркими цветами — алым, багряным, зеленым и голубым — все одежды. Удивительны светло-голубые стада, пасущиеся под легкими деревьями. Прекрасна и сама земная твердь, ее золотистые горы и отроги с голубоватыми, словно посеребренными вершинами. Ровным свечением окружает изображенное на иконе золотой фон.

В XV веке стали писать в «Рождестве Христове» Богородицу возлежащей на ложе перед входом в пещеру художники Новгорода, Твери и Пскова. Такой прием, делающий Богородицу центром иконы, стал признаком самостоятельного извода, вызревшего на родной земле и ставшего со временем основным. Также широко распахнутой предстала в произведениях этого извода земная твердь, обязательно находилось на ней место пришедшим поклониться волхам. Иногда изображался их путь к младенцу на конях «по звезде», иногда представляли они уже прибывшими: изображались на иконах три мужа в восточных шапочках, стоящие против пещеры с драгоценными дарами в руках. Во всех этих произведениях, как бы ни отличались они друг от друга, всегда звучит тема того просветления, которое несет миру Рождество Христово, впервые так полно прозвучавшая в живописи во времена Андрея Рублева.



Рождество Христово. Икона.
Первая половина XV века. ГТГ. Москва.

33



Рождество Христово. Икона.
Середина XVII века. ЦМИАР. Москва.

34



Рождество Христово. Миниатюра. Конец XI века. Библиотека Палатина. Парма. Италия.

35

Кроме этого извода, в древнерусском искусстве существовал еще один вариант изображения Рождества Христова. Дело в том, что в Евангелии рассказ о рождении Иисуса Христа и о поклонении ему волхвов тесно сплетен и дополнен рассказом о неудавшейся попытке царя Ирода погубить младенца Иисуса.

Рассказ этот в Евангелии выглядит так: волхвы, идущие поклониться Иисусу Христу, пришли в Иерусалим и стали спрашивать: «Где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему». Этот вопрос о новорожденном царе встревожил царя Ирода. Он созывает первосвященников и книжников с тем, чтобы узнать у них место рождения Христа. Они ответили ему, что место это — Вифлеем. Тогда Ирод, выведав у волхвов время появления звезды, отправляет их в Вифлеем, прося их, после того как увидят они младенца, вернуться и точно указать место, ибо он также хочет ему поклониться. Но волхвы, получив во сне откровение не возвращаться к Ироду, «иным путем отошли в страну свою». Иосифу во сне является ангел и говорит ему: «встань, возьми Младенца и Матерь Его и беги в Египет и будь там, доколе не скажу тебе, ибо Ирод хочет искать Младенца, чтобы погубить Его». Иосиф, послушавшись ангела, той же ночью, взяв Младенца и Матерь, ушел в Египет.

Ирод, не дождавшись волхвов и увидав себя осмеянным, весьма разгневался и приказал «избить» (убить) в Вифлееме всех младенцев «от двух лет и ниже», что и исполнили его воины, вызывая вопли, рыдания и стоны матерей. По смерти Ирода ангел является Иосифу в Египет и велит ему возвращаться с Младенцем и Матерью Его «в землю Израилеву», так как тех, кто искал души Младенца, уже нет в живых. Иосиф вернулся и вновь поселился с Младенцем и Матерью Его в Назарете.

Этот евангельский рассказ дополняли апокрифы, которые также известны были на Руси. «Протоевангелие» сообщает, что уйти «в свою страну путем иным», не возвращаться к Ироду

велит волхвам явившийся им во сне ангел. Среди «избываемых» вифлеемских младенцев был будущий Иоанн Креститель — Предтеча Иисуса Христа. Мать Иоанна Елизавета чудом спасла его: по ее молитве раскрылась гора, и она с сыном скрылась от воинов.

Известна была на Руси и апокрифическая повесть еще об одном спасенном младенце, по имени Нафанаил: его спасает мать, спрятав под смоковницей. Считалось, что этот младенец, повзрослев, стал одним из учеников Иисуса Христа и уверовал в него именно потому, что Иисус Христос таинственным образом знал этот эпизод его детства, сказав ему при первой встрече: «Я видел тебя под смоковницей».

Еще в глубокой византийской древности сложился извод, получивший особенно широкое распространение в русской живописи конца XVI—XVII века, где собственно Рождество Христово, входящие в него обычно действующие лица и эпизоды составляют лишь ядро изображения. А вокруг этого ядра располагаются почерпнутые из Евангелия и апокрифов эпизоды о неудавшемся замысле Ирода погубить новорожденного Иисуса Христа, о том, как с помощью вышних сил удалось спасти эту только что начавшуюся и такую драгоценную для людей жизнь. В XVII столетии такого рода изображения были в стенописи ярославских церквей, в московских, поволжских, северных иконах.

Одно из лучших и совершенных произведений этого извода — икона «Рождество Христово», написанная в середине XVII века «царскими мастерами», т. е. художниками, работавшими на самого царя для церкви Калязина монастыря, принадлежащая сейчас Центральному музею имени Андрея Рублева.

Вверху иконы располагается большая пещера Рождества, на фоне которой в ее центре не возлежит даже на

алом ложе, а как бы парит, господствуя над всем изображенным, светлоликая радостная Богородица. У ног ее, в пещере, ясли со спеленутым младенцем, в которые заглядывают вол и осел, а справа повитуха собирается купать младенца. Над пещерой летящий ангел держит звезду, а вокруг широко раскинулась «земная твердь» в виде легких желтых, светло-зеленых, розовых гор, похожих на сращение драгоценных кораллов. И среди этих гор, вблизи пещеры, располагаются обычные участники Рождества Христова: славословящие ангелы, поклоняющиеся пастухи, задумчивый Иосиф.

Дальше, среди отрогов и уступов, идут эпизоды неосуществившегося замысла Ирода, отобранные и расположенные так, чтобы сделать зримой, сохранить в вечной людской памяти историю чудесного спасения младенца Иисуса Христа. Сам Ирод, затевающий злое дело, изображен в нижнем правом углу иконы. Отделенный изогнутой стеной и портиком, в царских одеждах восседает он на троне, а стоящие перед ним старцы-книжники разворачивают книгу, где в древних пророчествах указано место рождения Иисуса Христа.

Прямо над Иродом, в верхнем углу иконы, скачут в Вифлеем «по звезде» три волхва в развевающихся плащах, а чуть ниже, приехав туда, приносят они дары младенцу—его держит на руках сидящая под портиком Богородица. Но напротив «принесения даров» изображен «сон волхвов»: над спящими волхвами стоит ангел, повелевающий им не возвращаться к Ироду. И напротив едущих «по звезде», наискосок от Ирода, круто разворачивают своих коней волхвы, отходящие «иным путем в страну свою».

На розовом склоне, над портиком Ирода, представлены спящий Иосиф

и стоящий над ним ангел, повелевающий ему бежать с матерью и младенцем. И прямо, против Ирода, изображено «бегство в Египет», окончательно разрушившее его замысел: Иосиф, ведущий в поводу коня, на котором сидит Богородица с младенцем на руках, и идущий за ними старший сын Иосифа Иаков подходят к вратам града—спасительным «вратам» Египта.

Между Иродом, злоумышляющим против Иисуса Христа, и «бегством в Египет», решившим его судьбу, помещено «избиение младенцев» — то, что удалось избежать Иисусу Христу. Рядом с Иосифом сидит на холме закутанная в темное, печальная женщина — скорбящая по «избитым» детям мать, а чуть ниже воин, поднявший копье,— исполнитель этого «избиения», исполнитель страшного приказа Ирода. Но, обозначив точно избиение младенцев, мастер умножает мотив чудесного спасения, изобразив лишь спасшихся в Вифлееме младенцев. Рядом со скорбной матерью, под смоковницей, лежит спрятанный младенец, будущий ученик Иисуса Христа Нафанаил. А от копья воина схоронилась в расселину горы Елизавета с младенцем Иоанном, Предтечей Христовым, на руках.

Согласуясь с общим радостным итогом потерпевшего крах Иродова замысла, все, даже самые драматичные из входящих в него эпизодов предстают на иконе свободными от какого-либо напряжения: светлы лики, выразительны, но мягки жесты, клубящиеся багряные, темно-зеленые одежды, крылья ангелов, сбруя коней «прописаны» и украшены мерцающим золотом. Как венцом, окружают они пещеру Рождества с торжествующей, светлой Богородицей, сливаются с эпизодами собственно Рождества Христова в единое, праздничное целое. Верна общей русской традиции, сложившейся во вре-

мена Андрея Рублева, эта икона: безусловным центром события предстает здесь Богородица, ясно, хотя и более упрощенно, передана преобладающая мир радость Рождества Христова.

Событие Рождества полагалось в древности столь важным, что вслед за праздником Рождества Христова идут в церковном круге два праздника, посвященные участникам этого события. На следующий день после Рождества справляется Собор Богоматери, где прославляется Богородица как родившая Спаса. А еще через несколько дней поминаются «младенцы, убиенные в Вифлееме», чтутся их мучения, мучения невинные, почитавшиеся как безусловный залог спасения.

Образом всех трех праздников являются, по существу, икона из Калязина, и другие произведения того же извода. Но не только в церковном кругу, а и в фольклоре, в быту стремились на Руси постигнуть чудесную тайну Рождества Спасителя, приблизиться к ней. Вечером накануне праздника исполнялись песни-колядки, где поминались и волхвы, и пастухи, и праведный Иосиф, с которыми отождествляли себя, вступали в разговор, вместе размышляли исполнители колядок и их слушатели. Именно «разыгранные» события Рождества, история Иродовых злодеяний легли в основу самобытного славянского народного театра.

Эти обычаи ушли из нашей жизни, оставшись разве что в далеких северных или западноукраинских деревнях. У нас сохранился и любим всеми лишь завезенный Петром Первым с Запада обычай рождественской елки — живого дерева, убираемого игрушками и подарками для детей в честь тех даров, которые привезли младенцу Иисусу Христу волхвы. Но прекрасные древнерусские образы Рождества Христова

ставят всех нас — и тех, кто обращается к ним в храмах, и тех, кто знакомится с ними в музеях и по книгам, — в единую человеческую цепь постигающих таинственную и великую суть этого события. В ту цепь, в начале которой стоят волхвы и пастухи, пришедшие почти две тысячи лет назад на пастушеское поле под Вифлеемом.

Образы Сретения Господня

Сретение Господне — двенадцатый праздник, приходится на 40-й день после Рождества (2 февраля — 15 по новому стилю). Он установлен в честь одного из немногих описанных Евангелием событий детства Христа — принесения его, как первенца семьи, в Иерусалимский храм, как того требовал обычай. Славянское слово «сретение» переводится на современный русский язык как «встреча». В праздник Сретения празднуется не само принесение младенца в храм, а та особая знаменательная встреча, которая в это время в храме произошла.

Евангелист Лука так рассказывает об этом событии: Мария и Иосиф отправились с младенцем на 40-й день в храм (Моисеев Закон предписывал совершать над каждым первенцем мужского пола обряд посвящения Богу), взяв с собой двух горлиц для принесения традиционной жертвы. И тогда же пришел «по вдохновению» в храм человек по имени Симеон, «муж праведный и благочестивый», которому было предсказано, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа. И когда родители принесли младенца Иисуса, он взял его на руки, благословил Бога и сказал: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыка, по слову Твоему, с миром, ибо видели очи мои спасение Твое, которое Ты уготовал пред лицом всех народов, свет к просвещению язычников и славу народа Твоего Израиля». Симеон благословил и удивившихся его словам Иосифа и Богородицу, еще



Сретение. Икона. 1425—1427 гг.
Из иконостаса Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры. Сергиев Посад.

36

раз предрек великую и трудную судьбу Сына, предрек и материнскую скорбь о нем, сказав Матери: «и Тебе самой оружие пройдет душу». Евангелист говорит, что во время встречи Симеона с Иисусом Христом в храме была жившая там вдова, пророчица Анна, которая «славил Господа и говорила о Нем всем, ожидавшим избавления в Иерусалиме». Совершив обряд, Иосиф и Мария с младенцем вернулись в Назарет.

Встреча старца Симеона с младенцем Иисусом Христом, «сретение» в Иерусалимском храме «ветхого», уходящего века и того нового мира, который возвестил своим приходом Спаситель, — суть, главный смысл «принесения во храм». Встретив Иисуса Христа,

Симеон обрел смерть, «отпущение» по слову Божьему от уже тяготившей его, исчерпавшей себя жизни, но обрел и победу над смертью, грядущее спасение, которое принес людям Иисус Христос. Пророчествуя, Симеон подтверждает неотменимость судьбы Иисуса Христа, ее высокий смысл, подтверждает и неотменимость мук и скорби в этой судьбе.

В византийском искусстве был выработан канон, позволяющий передать в живописи главные черты этого события: достоверные обстоятельства принесения во храм и свершившуюся во время этого принесения встречу. Опираясь на этот канон, глубоко и проникновенно размышляли об этой встрече древнерусские художники. Чрезвычайно выразительны древнейшие, домонгольские образы Сретения, сохранившиеся в стенописи и в убранстве древних храмов, по существу опирающиеся на один очень простой и ясный вариант, извод этого канона. Среди этих древнейших образов прекрасно сохранилось «Сретение», как и все другие изображения, выполненные в технике золотой наводки на меди, украшающие Златые врата Рождественского собора в Суздале XIII века.

На вратах под надписью **ѸСТРѢТЕ НННѢГНѢ** (т. е. «Сретение Господне» в сокращении по-славянски) ясно, лаконично и изящно обозначено место действия: возвышается в виде легкого кивория — навеса Иерусалимский храм и внизу — его замкнутые врата. Внутри храма (на его фоне) по обеим сторонам от врат обращены друг к другу «встретившиеся» — младенец Иисус Христос на руках у Матери и старец Симеон, простерший к нему «покровенные» — покрытые одеждой в знак почтения руки. В торжественной и ясной симметрии распола-

гаются остальные участники события: за Богородицей стоит пророчица Анна, а за Симеоном — благочестивый Иосиф.

Кротка, нежна Мать, таинственно величав, чудесен ребенок, торжественно восседающий у нее на руках и повернувшийся к Симеону увенчанную нимбом голову. И удивительно могуч, могуч именно в своей древности Симеон. В нем, в его склоненной мощной фигуре, в крупном, изобретенном морщинами лице с ниспадающими до плеч волосами поистине воплощен век, обретший свой предел, и та сила, обретенная в долгой праведной жизни, в «благословении Духа Святого», которая позволяет ему принять на руки узанного «законодавца и закона Творца». Потрясен стоящий за Симеоном Иосиф, и вдохновенно пророчествует Анна, стремительно воздев руку над тихо склоненной головой Богородицы, обратив ввысь проникнутое страстным порывом лицо. Золотая линия, виртуозно владея которой, мастер словно высекает свои образы, создает свойственное этой технике мерцание света, и оно служит дополнительным источником таинст-

венности образа, набрасывает на него покров чуда и тайны.

Ясный и простой извод «Сретения Господня», лежащий в основе изображения на Златых вратах Рождественского собора в Суздале и излюбленный мастерами домонгольской эпохи, часто избирали и русские художники последующих веков.

Чуть видоизменив, избрал его и мастер, писавший «Сретение» в 1425—1427 гг. для знаменитого иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (сейчас находящегося там), создававшегося при участии и под руководством Рублева. На иконе из Троицкого иконостаса, на золотом фоне, следуя канону, обозначает мастер место действия -- изображает Иерусалимский храм. Перевитые алым велумом, развешиваются здесь перед зрителем как бы увиденные одновременно все его главные части: темно-зеленая узкая башня со входными вратами, осененный легким золотисто-коричневым киворием алый престол — святая святых храма и поднимающийся рядом с ним золотистыми ступенями жертвенник. И также, следуя канону (но здесь по обеим сторонам от престола), стоят, повернувшись друг



Сретение. *Икона. 1425—1427 гг. Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Сергиев Посад. (Фрагмент.)*

к другу, Мария и Симеон, за Марией — Иосиф, а за Симеоном — пророчица Анна.

Симеон уже принял младенца на покровенные руки: полноту и труд этого приятия на руки «Бога живого» выражает вся его необыкновенно глубоко склоненная фигура, хотя сам младенец, которого он нежно прижимает к щеке, трогательно мал. А тихо светящийся лик Симеона, к которому прижат младенец, полон глубокой, действительно уже освободившейся от всего житейского, прозревающей грядущее мысли.

Внимая пророчеству, вникая в грядущее, недвижима, словно изваяна Богородица в темных одеждах, склонена ее увенчанная нимбом голова, отрешен и сосредоточен светлый, юный лик. Устремив взгляд на Симеона, не так отрешенно, но глубоко задумчив и Иосиф, держащий белых жертвенных горлиц, в своем тихо мерцающем поверх темного хитона золотистом плаще. Чуть отвернувшись от всех, подняв голову, сосредоточенно и твердо славит Бога пророчица Анна. И ее стройная, покрытая нежно-зелеными одеждами фигура подни-

мающаяся над согбенным Симеоном, словно еще раз напоминает о высоком смысле ожидаемого грядущего.

Опираясь на древний канон, художник XV века, возможно, ученик Андрея Рублева, обогатил образ Богородицы тончайшими оттенками мыслей и чувств.



Сретение. Икона
(из так называемого Кашинского иконостаса)
Середина XV века. ГРМ. Санкт-Петербург.
(Фрагмент.)

38

из знаменитого иконостаса, который по месту находки в городе Кашине обычно именуется «Кашинским».

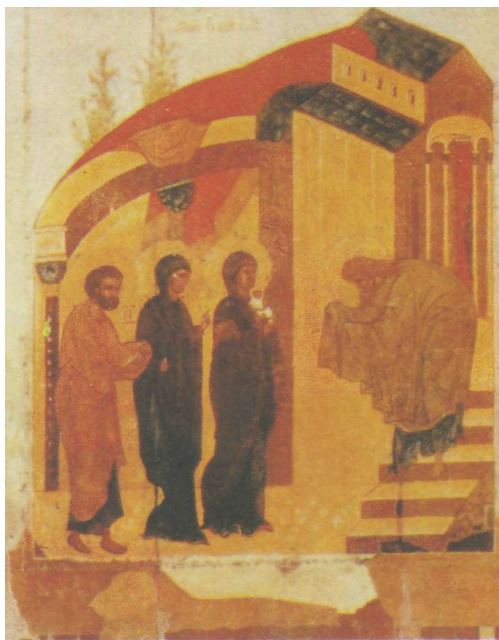
В «Кашинском Сретении», окруженный небесной лазурью, также развертывается Иерусалимский храм. Он предстает здесь в виде необычайной,

В той среде, к которой принадлежал этот мастер — в среде лучших русских художников XV столетия, был принят еще один извод Сретения, позволяющий раскрыть и иные оттенки в образе этого праздника. Этим вторым изводом пользовался сам Андрей Рублев, но приписываемая ему икона «Сретение Господне» из Благовещенского собора Московского Кремля очень сильно утрачена, т. е. много потеряно в ее живописи. Зато хорошо сохранилось «построенное» по этому изводу, написанное в конце столетия «Сретение»

округлой золотистой стены, осененной алым велумом, изображающей его преддверье, которая смыкается с мощной золотистой башней с синими кровлями— собственно храмом. Перед башней, на ступенях высокой лестницы, стоит Симеон. Безмерная и безмерная"же готовность принять избавление от нее воплощены в необычайно могучей, под стать поднимающейся за ним башне, глубоко согбенной фигуре с простертыми покровенными руками, с которой ниспадают резкими крупными складками бирюзово-зеленые одежды.

А навстречу Симеону друг за другом движутся Богородица с младенцем на руках, Анна, невысоко поднявшая руку в пророческом жесте, и Иосиф, несущий белых горлиц. Мерно ступают они; подчиненные единому ритму, ложатся складки их неярких вишневых, темно-зеленых, охристых одежд, а впереди, как вспышка света, сияет белой рубашечка младенца. Неотменно, неуклонно их движение навстречу Симеону, навстречу будущему, которое он пророчит. И это высокое приятие несущего и славу, и горе, нужного всему роду людскому грядущего, особенно ясно воплощено в образе Богородицы, в просветленном, твердом и сосредоточенном выражении ее юного, почти детского лика.

Сути изображенного подчинен, помогая ее постичь, и окружающий действующих лиц неодушевленный мир. Не только прекрасен и величав храм— место чудесной встречи, но и наклон стены преддверия вторит движению идущих, умножает его неуклонный характер. Подчеркивая неизбежность встречи, соединяя ее участников, как бы навстречу этому осеняющему идущих наклону склоняется Симеон, а их стройные фигуры вторят ясным вертикалям стоящей за ним башни.



Сретение. Икона
(из так называемого Кашинского иконостаса).
Середина XV века. ГРМ. Санкт-Петербург.

39

И в дальнейшем в русском искусстве изображения Сретения Господня следовали древним изводам, не добавляя новых деталей, так как каких-либо апокрифов, преданий о Сретении не существовало и литературным источником всегда были лишь евангельский текст и следующие ему песнопения службы. В этих древних изводах мастера делали лишь небольшие изменения и с помощью этих изменений, с помощью средств самой живописи— линии, цвета, ритма— открывали новые оттенки в той встрече мира уходящего с несущим ему обновление Иисусом Христом, которая составляет суть праздника Сретение.

Образы Крещения Господня — Богоявления

Крещение Господне — двенадцатый праздник, отмечаемый 6 января (19 по новому стилю) в честь крещения Иисуса Христа в водах Иордана Иоанном Предтечей или, иначе, Иоанном Крестителем. Событие это описано тремя евангелистами, и на основе этих трех дополняющих друг друга описаний сложилось и оставалось в веках неизменным представление о нем.

Евангелие рассказывает, что в то время, когда Иисус Христос «возрастал и укреплялся духом, исполняясь премудрости», оставаясь почти тридцать лет вдали от мира в безвестности, не начиная своей проповеди, в палестинской пустыне появился учитель и проповедник, который призывал к покаянию и всеобщему нравственному очищению. К нему стекался народ, и над теми, кто принимал его учение, он совершал омовение (крещение) в водах Иордана. Но, проповедуя и уча, Иоанн говорил, что он «крестит водой», что он лишь предшественник (предтеча) того, кто идет вслед за ним, у кого он «недостойн завязать сандалию» и кто «будет крестить Духом Святым и огнем». Поэтому, когда к пророку приходит и просит совершить над ним обряд крещения безвестный еще Иисус, Иоанн, обладающий пророческим даром, удерживает его, говоря: «Мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне?» Иисус отвечает: «Оставь теперь, ибо так надлежит нам исполнить всякую правду». И, когда Иоанн крестит его в водах Иордана, из разверзшихся небес он слышит голос: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Мое благоволение», — и видит сходящего на Христа духа Божия в виде голубя.

Праздник Крещение Господне, событие, легшее в его основу, получили и второе название, употребляемое наравне с первым, — Богоявление. В крещении, свершенном Иоанном Предте-

чей в водах Иордана, таинственно раскрылась личность Иисуса Христа как Бога и Божьего Сына. И именно после этого события начинает свершаться то, ради чего воплотился Божий Сын: начинается его проповедь, его, как принято говорить, «общественное служение», завершившееся крестной смертью; начинается «явление» Бога людям ради их спасения. Поэтому и живопись для того чтобы быть верной его сути, должна была изображать это событие как явление людям Бога. Задача эта великая и очень нелегкая. В XIX веке, когда к ней обратился великий русский художник Александр Иванов и решал ее в своей картине «Явление Христа народу» с позиции и средствами искусства нового времени, он потратил на это почти всю свою творческую жизнь. Древнерусское искусство оставило нам многочисленные разнообразные и глубокие образы Богоявления. Исполнить эту задачу художникам русского средневековья помогало то, что они неизменно опирались на канон, на закрепленный в нем опыт предшественников.

В Москве в Государственном Историческом музее хранится очень древняя рукопись — переписанная и проиллюстрированная в IX веке греческим художником одна из книг Библии — Псалтырь, которую обычно называют по имени ее последнего владельца Хлудовской Псалтырью. Среди иллюстраций Хлудовской Псалтыри есть и «Крещение Господне», изображенное здесь в тех формах, которые первоначально выработало византийское искусство для передачи евангельского повествования о нем.

Темно-розовыми линиями очерчивает на пергаменте художник земную твердь — горки-холмы, берега реки Иордан. А между этими горками, в Иордане, изображен стоящий Иисус

Христос. Ясно и точно очерчен окружающий его голову только ему присущий крестчатый нимб, намечены кистью и характерные длинные волосы, и темная борода, а фигура его, в знак погружения в воды реки, до плеч скрыта горизонтальными линиями-волнами. На уровне ног Иисуса Христа линия меняет направление, изображая стремительный поток, текущую реку Иордан. А на правом берегу, следуя еще античной традиции, изображено олицетворение этой реки в виде полубога-старца.

Справа от Иисуса Христа, в виде стоящего в профиль зрелого темноволосого мужа изображен Иоанн Креститель. Он обратил лицо и воздел руки вверх, туда, где из очерченного синим «небесного сегмента» простерта к Иисусу Христу благословляющая рука — знак «благоволения Отца» «возлюбленному Сыну» и стремительно летит белая птичка — сходящий на него «Божий Дух в виде голубином».

Как и другие древнейшие изображения Крещения Господня в византийском искусстве, эта миниатюра точно и ясно напоминает событие: тщательно отобраны здесь, выразительно обозначены и без каких-либо лишних деталей соединены вместе все основные моменты евангельского рассказа о нем. Поэтому византийское, а вслед за ним и древнерусское искусство навсегда сохранило элементы этих древних изображений. И используя именно эти древние элементы как основу и одновременно развивая, преображая их, создавало оно уже не напоминание о событии, а его живущие в вечной памяти образы.

Выразительные образы Крещения Господня сохранились уже от древнейшей, домонгольской эпохи древнерусского искусства, и среди них один из самых замечательных —



Крещение. Миниатюра Худовской Псалтыри. IX век. ГИМ. Москва.



Крещение. Золотая наводка на меди.
Врата Рождественского собора.
1230-е гг. Суздаль.

41

«Крещение», входящее в число изображений, украшающих Златые врата Рождественского собора в Суздаль XII столетия. Под надписью

КРШННѢ ГНѢ, как и на древней

миниатюре, в самом центре изображен стоящий в водах Иордана Иисус Христос. Но принцип изображения «внутри предмета» как изображение на его фоне уже был выработан и усвоен искусством, и «воды» не скрывают стоящего во весь рост Иисуса Христа, а ложатся вокруг своими гибкими золотыми линиями-волнами.

Прямо в крестчатый нимб упирается золотой поток света со стремитель-

но летящим голубком и указующей Отчей рукой. Иисус Христос буквально «явлен» здесь зрителю с чудесными знаками, указующими на его природу. И подтверждая эту природу, могучей мысли, прозревающей грядущее, исполнен его лик, чуть преувеличенной, а потому загадочной силой дышит вся его фигура. А правой рукой он благословляет стоящую в водах Иордана колонну с крестом — знак его судьбы, судьбы воплотившегося, явившегося Божьего Сына. Так же, как на Хлудовской миниатюре, справа от Иисуса Христа на берегу Иордана в виде зрелого длинноволосого мужа, повернувшегося в профиль и взирающего ввысь, изображен Иоанн Креститель. Но он не просто взирает вверх, а в страстном и резком движении потрясенно обращен к вещающим чудо небесам. А слева от Иисуса Христа, на другом берегу, изображены два ангела. Их нет в евангельском тексте о Крещении, но представление о том, что они неизменные Божьи спутники, было твердым, и песнопения, посвященные Крещению, поминуют их. Присутствие их само по себе подтверждает божественную природу Иисуса Христа. Но, кроме того, «покровенны» их руки в знак великого почтения к свершающемуся, и один из них воздел руки и потрясенный лик к раскрывшемуся небу, второй в глубоком раздумье протягивает их к Христу. Потрясены чудом явления Божьего Сына верные ему служители горнего мира.

Необычайно глубокие образы Богоявления, вносящие ранее неведомые оттенки в истолкование этого события, остались нам от XV—XVI столетий, классического времени русского иконописания. Вот, например, одно из замечательных среди них: «Крещение», написанное в 1497 г. для иконостаса Успенского собора Кирилле-

Белозерского монастыря. Следуя знаковой древней традиции, под надписью *КРЩЕНИЕ ГСПДА НАШЕГО ИИСУСА ХРИСТА* («Крещение Господа нашего Иисуса Христа») в центре иконы на фоне синих вод Иордана стоит Иисус Христос, на которого указывает отчая рука, к которому летит в луче света голубь. И по традиции, восходящей к глубочайшей древности, в водах Иордана фигуры старца и юноши — олицетворения реки, а рядом с ними плещутся рыбы. Но иной характер обретают здесь знакомые черты явившегося Бога. В его фигуре, описанной гибкой линией, удивительно сплавлены сила и почти парящая легкость, и, словно указуя на таинственную природу этой силы, вся его плоть и даже ослепительно белая повязка на чреслах пронизаны светом. Светом проникнут и его обращенный к стоящему перед иконой лик Спасителя. Глубокую, всепроникающую и всепонимающую мысль и неотделимое от этого понимания твердое, мужественное сострадание выражает он.

Облик Иисуса Христа так ясно проявляет здесь его чудесную природу, что, постигая чудо, не к небу, а к нему обращены все участники события — и Предтеча, и ангелы на другом берегу. Благоговейно касается его рукой, совершая обряд, Иоанн, и это благоговение тем более трогательно, что не только не утратил здесь своей традиционной мощи Христов Предтеча, но она еще подчеркнута широким очерком его фигуры. Светonosны, детски чисты лики ангелов, нежен весь облик одетых в зеленые, голубые, оранжевые одежды, размышляющих о светлом и сострадательном Боге его служителей. Пронизано светом и все окружающее Иисуса Христа: сияют изумрудно-зеленые воды Иордана, ослепительный свет ложится на вершины золотистых



Крещение. Икона из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 г. КИХМ. Кириллов.

42

горок, золотым свечением объемлет все изображенное фон иконы.

Как уже было сказано, Крещение Господне празднуется 6 января. В годовом круге праздников оно 12 днями отделено от Рождества Христова. Между этими двумя праздниками издревле располагалось самое веселое и радостное время года — святки. Святочные радости, забавы и веселья известны нам до сих пор по многочисленным описаниям в русской литературе. И в образах Рождества Христова, и в образах Крещения Господня в русском искусстве никогда не исчезал мотив радости, которую несет миру и рождение, и явление ради него Бога.

Образы Преображения Господня

Преображение Господне — праздник в честь Преображения Иисуса Христа перед учениками на горе Фавор, один из важнейших христианских праздников, один из любимейших праздников русского народа. Преображение празднуется 6 августа (19 по новому стилю). Этот праздник называют часто «вторым Спасом», так как всего пять дней отделяют его от называемого «первым Спасом» праздника «Происхождение честных древ честного и животворящего Креста», который справляется 1/14 августа. Существовал (и существует) обычай святить в день Преображения первые плоды нового урожая, за что праздник этот в народном обиходе называют и «яблочным Спасом»; о нем хорошо слышаны и люди, далекие от церковной жизни. Но в древности, (как и для истинно верующих людей сейчас), несмотря на это название, красивый обряд свячения плодов никогда не закрывал собой в народном сознании то великое и таинственное событие, которое празднуется в праздник Преображения и которое предстает в его живописных образах.

О Преображении Господнем рассказывают три евангелиста — Матфей, Марк и Лука, рассказывают точно и ясно, ни в чем не противореча друг другу, но та тайна, которая всегда стоит за евангельским рассказом, здесь особенно явственна и глубока.

Евангелие относит Преображение к тому времени, когда Иисус Христос нес людям свое учение, когда, окруженный учениками, проповедовал он его, странствуя по стране, свершая чудеса и исцеления. И вот однажды, как повествуют три евангелиста, он взял трех своих учеников — Петра и братьев Иакова и Иоанна и взшел с ни-

ми на гору Фавор. И здесь Христос стал молиться и преобразился перед ними. Лик его после молитвы излучал сияние, одежды его сделались блистающими, «как снег»: «как на земле белильщик не может выбелить», — уточняет евангелист Марк. И явились к Иисусу Христу Илия с Моисеем — ветхозаветные, описанные в Библии пророки, и беседовали с ним, обсуждая, когда быть его исходу в Иерусалиме. Тогда Петр сказал: «Равви! (Учитель!) Хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи (шалаша, жилища): Тебе одну, Моисею одну, и одну Илию». «Ибо не знал, что сказать, потому что они были в страхе», — добавляет евангелист Марк. Когда Петр еще говорил, облако осенило их и раздался из него глас: «Сей есть Сын Мой возлюбленный, так Его слушайте». И услышав, ученики от страха «пали на лица свои». Но Иисус сказал им: «Встаньте и не бойтесь». И когда встали, то уже ничего не было. А когда сходили с горы, велел им: «Никому не сказывайте о сем видении, доколе Сын Человеческий не воскреснет из мертвых».

Таинственное подтверждение своей божественной природы явил Иисус Христос ученикам на горе Фавор. И те, кто воспринял его учение — то учение, которое, после того «как воскрес Сын Человеческий», понесли в мир ученики-апостолы, также восприняли как тайну, требующую глубокого размышления, Преображение Иисуса Христа на горе Фавор. Об этом событии не осталось апокрифических легенд и преданий, но время сохранило толкования и размышления о нем многих поколений богословов и философов — размышления, на которые отзывалось, которые развивало и уточняло христианское искусство.

Размышляя о призванных к беседе с Иисусом Христом Моисее и Илие, считали, что они были избраны, так как при жизни были удостоены общения с Богом. Кроме того, Илия был живым взят на небо, значит, и небожителям через него, и царству мертвых через Мои-

сея стало известно о приходе в мир Иисуса Христа — Искупителя. Представляли, что и с неба, и из подземного мира принесены они были для беседы с Христом ангелами.

Но с течением времени эти размышления обратились к главной части события — самому Преображению Иисуса Христа. В XIV веке богословы византийского мира истолковывали тот свет, которым проникся преобразившийся, как осиявшую его божественную энергию. Основное в Боге непостижимо, закрыто для человека, но эта истекающая светом энергия может быть им воспринята — и ее-то явил Иисус Христос людям в Преображении. Не только «воспринять» путем духовного очищения, как развивали эту мысль наиболее глубокие богословы, но и «стяжать» эту энергию может человек, он способен добиться идеального, просветленного состояния личности.

Строго следуют слову Евангелия уже древнейшие византийские изображения Преображения Господня. Они несут все главные обстоятельства события, в них воплощено в известной мере его чудесное таинственное начало. Именно этими чертами отмечено «Преображение» в иллюстрациях к «Хлудовской Псалтыри» IX века. Темно-розовыми линиями вся целиком — от подошвы до вершины — вычерчена гора Фавор. Посредине на ее уступах в позах удивления изображены апостолы: воздевшие руки Петр и Иаков и павший «на лице свое» юный Иоанн. А на вершине горы — собственно Преображение. Очерченный резкой линией голубой овал — знак света — покрывает ее, и в этом овале в голубом хитоне и ослепительно белом плаще предстают Иисус Христос в крестчатом нимбе и почтительно склонившийся перед ним седобородый старец Илия и темноволосый Моисей.



Преображение. Миниатюра Хлудовской Псалтыри. IX век. РИМ. Москва.

43

Основные черты, которые есть в этой миниатюре, сохранила русская иконопись и именно на их основе создала в период своего расцвета образы Преображения, постигающие те таинственные глубины события, о которых размышляли поколения христиан.

Один из самых знаменитых русских образов Преображения — икона, автором которой считают русского ученика великого византийца Феофана Грека, работавшего на Руси. Она происходит из собора города Переяславля-Залесского и сейчас находится в Государственной Третьяковской галерее.

На этой иконе, занимая почти всю ее плоскость своими терракотовыми и оливковыми горками, широко раски-

нулась вместившая чудо гора Фавор. И посредине ее, с обеих сторон отделенные от остального изображения нависшими над ними уступами, — маленькие фигурки. Это — идущие в гору и сходящие с нее ученики во главе с Иисусом Христом. Так обозначены начало и конец события.

Полно предстает и оно само: предельно выразительны позы «павших на лица свои» потрясенных учеников, изображенных внизу иконы. В верхних углах на голубых облаках ангелы несут Илию и Моисея на Фавор, чуть ниже они предстают на ее вершине, проникнутые глубокой мыслью, почтительно склонившиеся перед Спасом. Ясны, узнаваемы черты пророков: и седобородого Илии, и темноволосого Моисея, держащего в руках ему одному присущий знак — скрижаль, на которой когда-то записал он заповеди Бога.

Но главное, чем достигает автор полноты постижения события, — это образ преобразившегося Иисуса Христа. Непроницаемой, недоступной мудрости исполнен его лик; словно утратила вес вся его фигура, покрытая блистающими, «аки свет», ослепительно белыми, тонко прочерченными золотом одеждами. Исходящий от него свет образует такую же, как одежда, бело-золотую шестиконечную звезду, замкнутую в голубой, полный золотых лучей круг. И этот идущий от Иисуса Христа ослепительный, нездешний свет пронизывает всю икону, серебристым отблеском ложится на одежды пророков, холодным свечением покрывает землю. А его голубые лучи стремительно упираются в учеников — словно ими опрокинуты они «на лица свои», ими ослеплены, повергнуты в изумление. Здесь действительно открывается человеку, потрясая его, иной, нездешний свет. В этой иконе, как справедливо ска-



Преображение. Икона. Из Преображенского собора Переяславля-Залесского. Около 1403 г. ГТГ. Москва.

44

зал о ней известный исследователь искусства М. Алпатов, «радость озарения... заглушается волнением и беспокойством свидетелей чуда».

Прославлено и еще одно русское «Преображение» — написанное, по преданию, Андреем Рублевым и сейчас находящееся в Благовещенском соборе Московского Кремля. В нем нет тех подробностей, которые есть в переяславской иконе: только участники чуда располагаются здесь на легких, охристых горках — горе Фавор. Лежат повергнутые ниц внизу горы апостолы в темно-зеленых, охристо-желтых и темно-розовых одеждах. Стоят на



Андрей Рублев. Преображение. Икона. Из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Начало XV века. ГММК.

45



Преображение. Икона из церкви Спаса на бору в Кремле. 1490-е гг. ГММК. Москва.

46

вершине склонившиеся перед Спасом пророки. Ослепительно сияют и здесь его проникнутые светом одежды, но, изливаясь из Спаса, этот свет таинственно обретает в звезде зелено-малахитовый оттенок, светлеющий в замыкающем ее круге. И тихо ложатся отсветы на одежды пророков, на горки, на лики апостолов.

«Икона изнутри сияет легким и ровным светом,— пишет исследователь творчества Рублева В. Сергеев.— Мы не видим лучей, от которых укрылись апостолы. Он разлит во всем творении, просвещает тихо и почти невидимо людей, землю и растения. Лица людей

обращены не на внешнее, они сосредоточены, в движениях фигур больше задумчивости, длящегося, нежели выражения пронзительного и потрясающего мгновения. Таинственный свет повсюду, но к нему нужно восходить, готовиться, и лишь тогда человек, насколько это ему возможно, им освещается». Размышляя об этой иконе, ясности ее построения, о благородной сдержанности ее цвета, тот же исследователь делает еще одно очень интересное наблюдение: «В „Преображении“ очень тонко, ассоциативно передан Андреем Рублевым образ летней природы в день самого праздника, когда едва блекнут

краски, отсветы лета становятся прозрачней, и холодней, и серебристей, и еще издали чувствуется начавшееся движение к осени». Эту черту — прозрение смысла праздника в образах самой природы того времени, когда он празднуется, — исследователь справедливо считает чисто русской. Подтверждая это наблюдение, свидетельствуя о стойкости этой черты, русский поэт, пятью веками отделенный от Рублева, наш современник Борис Пастернак так говорит в своих стихах о празднике Преображения:

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень ясная, как знаменье,
К себе приковывает взоры.

И действительно, лучшие русские «Преображения» XV века роднит с «Преображением» А. Рублева — даже при сильных видимых от него отличиях — и глубинное понимание сущности излившегося на Фаворе света, и отблеск осеннего дня, лежащий на эти иконы. К таким иконам можно отнести «Преображение» из Кремлевского собора Спаса на бору, находящееся сейчас в музеях Московского Кремля. Ослепительный свет, идущий от Спаса, сгущается здесь в великолепную бирюзу звезды и круга, и нежный бирюзовый отблеск проникает собой землю, деревья, фигуры пророков и апостолов. Отсвет осени безусловен здесь в какой-то благородной «пожухлости» господствующих в иконе оттенков зеленого и охристого. А само соединение бирюзы и золотистого фона невольно заставляет вспомнить цветовую гамму конца лета: «лазурь Преображенскую и золото второго Спаса», о которых также говорит в своем стихотворении Пастернак.

В дальнейшем древнерусское искусство сохранило практически без изме-

нения тот канон Преображения, которым пользовались мастера XV века. Не всегда с такой глубиной, как в том столетии, но неизменно стремились передать мастера то «чудо страшно и велико», которое искони виделось в этом событии.

Образы Воскрешения Лазаря

Воскрешение Лазаря — одно из самых знаменитых и важных, согласно христианскому вероучению, чудес, совершенных Иисусом Христом в помощь и научение людям.

В честь этого последнего великого чуда Христова издревле существует праздник, называемый «Лазарева суббота». Из года в год в субботу, накануне недели, посвященной Страстям Христовым, его мукам и распятию, поминается это совершенное им незадолго до собственной смерти чудо, которым подтвердил он возможность воскресения — и своего, и тех, кто уверует в Него.

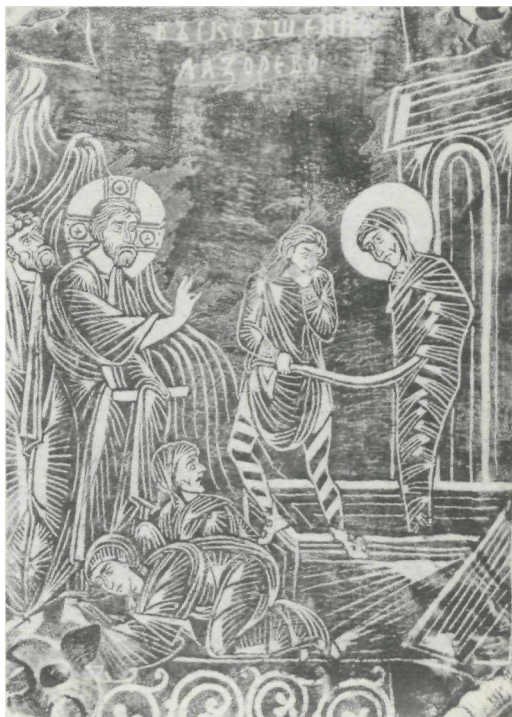
Воскрешение Лазаря описывает лишь один из евангелистов — любимый ученик Иисуса Христа апостол Иоанн. Из его рассказа в течение веков черпаются все представления об этом событии, он стал тем «словом», которое воплощало искусство, создавая образы Воскрешения Лазаря.

Согласно евангелисту Иоанну, Воскрешение Лазаря входит в число событий, случившихся тогда, когда «общественное служение» Иисуса — приближалось к своему великому концу — к его крестной смерти, к искупительной жертве во имя людей. И проповедь Иисуса Христа, и творимые им добрые дела уже вызвали ненависть книжников и фарисеев в Иерусалиме. Они видели в его словах и поступках, привлекающих к нему множество людей, лишь нарушение догм, нарушение буквальных предписаний древних законов, а потому стали искать способа погубить его. Но

в этот раз Иисус Христос уклонился от предначертанной гибели и пошел с учениками за Иордан, куда к нему вновь пришли многие и там уверовали в него.

И в то время, когда Иисус Христос проповедовал в Заиорданье, в Вифании — селении недалеко от Иерусалима, «был болен некто Лазарь», человек, которого любил Иисус Христос и который был ему другом. Сестры Лазаря Марфа и Мария посылают Христу известие о болезни брата. Получив его, Иисус Христос еще два дня остается на берегу Иордана, а затем говорит ученикам, что надо возвращаться в Иудею, так как заболел Лазарь. Ученики отговаривают его от этого: «Давно ли иудеи искали побить Тебя камнями, и Ты опять идешь туда?» Тогда Иисус Христос сказал им, что он знает, что это не болезнь, что Лазарь уже умер. «И радуюсь за вас, — продолжил Иисус Христос, — что Меня не было там, дабы вы уверовали; но пойдем к нему». И ученики, хотя не до конца поняли таинственные слова учителя, отправились с ним в Иудею, дабы, если нужно, «с ним умереть».

Когда они пришли в Вифанию, Лазарь уже четыре дня находился во гробе. Вышедшая навстречу Христу Марфа сказала: «Господи! если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой. Но и теперь знаю, что чего Ты попросишь у Бога, даст Тебе Бог». На что Иисус Христос ответил, что воскреснет брат ее. Марфа сказала: «Знаю, что воскреснет в воскресенье, в последний день». В ответ на это Иисус Христос произнес: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрет, оживет». Вскоре вышла позванная Марфой и вторая сестра, Мария, а за ней — иудеи из Иерусалима, которые пришли к ней в Вифанию утешить ее в горе. Мария, увидев Христа, упала перед ним на колени и повторила сказанное Марфой: «Господи! если бы Ты был здесь, не умер бы брат мой!» Иисус, увидев ее и пришедших с ней плачущими, сам прослезился и «восскорбел духом», и велел показать, где положили Лазаря. Гроб Лазаря был в пещере, а вход в нее завален камнем. И когда вместе со всеми Иисус Христос пришел ко гробу, то велел отвалить камень. Марфа сказала на это: «Господи! Уже смердит; ибо четыре дня, как он во гробе». «Не сказал ли Я те-



Воскрешение Лазаря. Золотая наводка на меди. Врата Рождественского собора. 1230-е гг. Суздаль.

47

бе, что если будешь веровать, увидишь славу Божию?» — ответил ей Иисус Христос. И когда отняли камень от пещеры, возблагодарив Отца, который услышал Его, Иисус Христос громким голосом сказал: «Лазарь! иди вон!» «И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, и лицо его обвязано было платком». Иисус велел развязать его, чтобы он мог идти.

«Тогда многие из иудеев, — заканчивает евангелист Иоанн свой рассказ, — пришедших к Марии и видевших, что сотворил Иисус, уверовали в Него. А некоторые из них пошли к фарисеям и сказали им, что сделал Иисус. Тогда книжники и фарисеи собрали совет и говорили: «что нам делать?» И положили убить Его».

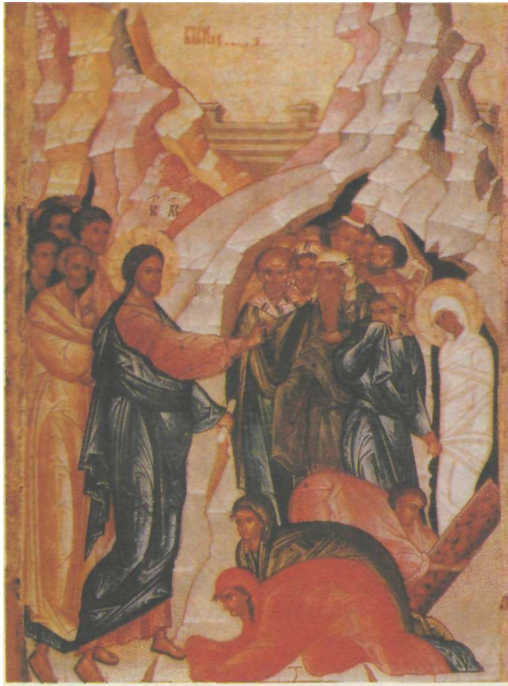
С древнейших времен стремилось искусство сохранить память об этом событии, утверждающем конечную победу жизни над смертью. Уже на стенах римских катакомб, где скрывались первые, гонимые христиане, можно видеть его изображения, правда, очень условные, почти символические: в пещере-гробе изображался стоящий, спеленутый, как египетская мумия, Лазарь, и к нему простирал жезл, воскрешая его, изображенный в виде прекрасного юноши Иисус Христос. Но византийская живопись очень скоро выработала приемы и способы, унаследованные и чрезвычайно самобытно развитые Древней Русью, чтобы передать это событие не символически, а во всей его реальности, с теми предельно точно указанными евангелистом Иоанном психологическими и даже житейскими подробностями, которые сообщают этому великому чуду захватывающую убедительность.

Чрезвычайно кратко, ясно и выразительно воплощает главные черты этого события «Воскрешение Лазаря», предстающее на Златых вратах Рождественского собора в Суздале в XIII столетии. Под надписью **ВЪСКРЪШЕННЕ ЛАЗОРЕВО** («Воскрешение Лазарево») главное место отведено воскресителю и воскрешенному. Слева, на фоне уходящих вдаль гор, величавый, увенчанный крестчатым нимбом Спас, а за ним, внимательно взирая на учителя только один его ученик Петр. Лик Спаса, исполненный глубокой сострадательной мысли, обращен к стоящему справа, повитому погребальными пеленами Лазарю, к нему же простерта его поднятая в благословлении десница. За Лазарем — в виде легкой постройки — оставленная им пещера-гроб, а ноги его стоят в более привычном

для русского мастера обычном прямоугольном гробу, рядом с которым лежит его снятая крышка. Резки приметны смерти и в самом его облике: не просто обездвижена погребальными пеленами для вечного покоя его фигура, но мертвенно-жесток ее контур, смертно заострен его лик. Поэтому о преодолении смертной тяги свидетельствует само его стояние, «восстание» во гробе, отрешенный, как бы нездешний взгляд его открытых глаз. Рожденным мощной, преодолевающей непреодолимое, силой предстает здесь его воскрешение. Постигая эту силу, потрясенно вглядывается в учителя стоящий за Иисусом Христом его ученик Петр. А к ногам Иисуса Христа припали верующие в него сестры Лазаря, и одна из них — очевидно, Марфа, говорившая, что «уже смердит», — обернувшись, взволнованно взирает на воскресшего брата. Рядом с Лазарем, также обернувшись к нему, юноша разматывает его пелены, чтобы, по слову Иисуса Христа, воскресший «мог идти». И лицо юноши, и жест поднесенной к подбородку руки выражают напряженную и вместе с тем не отделенную от сомнения мысль — ведь он из тех, в числе которых были и уверовавшие в Иисуса Христа и рассказавшие о нем фарисеям.

Русские иконы последующего времени, изображавшие Воскрешение Лазаря, как бы развивают то яркое и выразительное ядро, которое содержит образ на суздальских вратах, — так, как сделал это в созданной им иконе новгородский художник конца XV века.

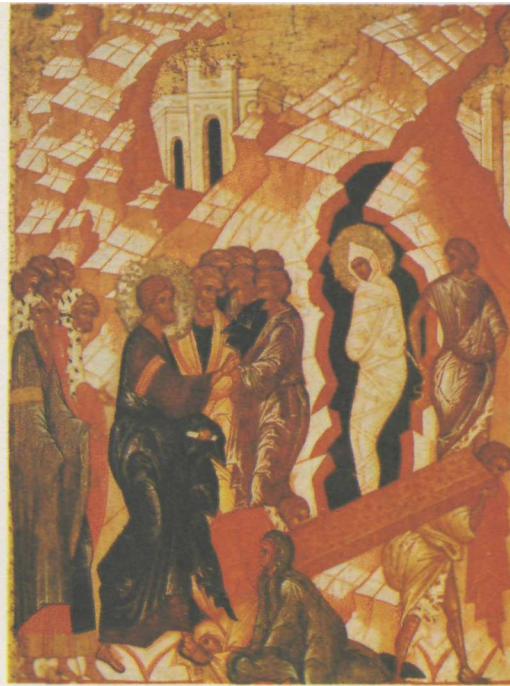
Розовые, желтые, серебристые горки, словно залитые сопутствующим чуду ослепительным светом, изображают здесь земную твердь. И слева, на их фоне, как и на суздальских вратах, полный одухотворенной силы Иисус Христос благословляет поднявшегося из гроба



Воскрешение Лазаря.
Икона. Конец XV века.
НГОМЗ. Новгород.

48

спеленутого, нездешнего Лазаря. Но между Иисусом Христом и Лазарем не один развязывающий пелены юноша. В разноцветье синих, зеленых, охристых одежд, в разнообразии типов и жестов предстает целая толпа иудеев. Разнообразны и выражения их мыслей и чувства — от потрясения, сомнения до просветления обретенной верой. Светла вера на лицах припавших к ногам Иисуса Христа Марфы и Марии, и, как знак осенившей их радости, сверкает алый плащ одной из них. А за Иисусом Христом не только апостол Петр, но и остальные ученики сосредоточенно, самоуглубленно размышляют о свершенном учителем.



Воскрешение Лазаря. Икона. Из иконостаса
Успенского собора Кирилло-Белозерского
монастыря. 1497 г. КИХМ. Кириллов.

49

Совершенное чудо, которое предстает здесь, как и на суздальских воротах, дополняется более широко и разнообразно развитым мотивом осознания этого чуда, мотивом обретения веры. И в русском искусстве был еще один извод Воскрешения Лазаря, восходящий к Андрею Рублеву, позволяющий этому мотиву зазвучать еще более ясно и отчетливо. На основе этого извода построена икона, написанная в 1497 г. для собора Кирилло-Белозерского монастыря.

Уступчатые горки, показывающие здесь место действия, залиты потоками белого и алого цвета, по древнерусской символике означающего жизнь. Мягко

одухотворен Иисус Христос, заливающее горы сияние словно исходит из его лика. Стремительно ступает он, неся жизнь хрупкому, словно бестелесному, спеленутому Лазарю, стоящему справа на фоне черной пещеры, от которой двое юношей в алом относят крышку гроба. В стремительной благодарности за свершенное упала ему в ноги одна из сестер в золотистом плаще; стоя на коленях, словно торжественно возносит хвалу другая — в темно-зеленых одеждах. А самое главное — между Иисусом Христом и Лазарем, обернувшись к учителю, стоят ученики Христа, а не сомневающиеся иудеи (они небольшой группкой расположены за спиной Спаса). Ведь ради того, чтобы они уверовали, свершил он чудо. И, глядя на него, вникают они в ту силу, с помощью которой он его совершил, сосредоточены их лики, и как знак открывшейся истины ложится на них отблеск того золотисто-алого сияния, которым полон лик Иисуса Христа.

Русские иконы «Воскрешение Лазаря», особенно созданные в пору расцвета древнерусского искусства, необычайно глубоко воплощают знаменитый рассказ апостола Иоанна. От них веет волнующей достоверностью изображенного чуда, они захватывают картиной обретенной веры.

Образы Входа Господня в Иерусалим

Вход в Иерусалим — это возвращение Иисуса Христа из его странствий в Иерусалим, последний вход его в город, где через несколько дней свершится предначертанное: его муки, крестная смерть и грядущее за ней воскресение.

Вход в Иерусалим — важное и многозначное событие — входит в церков-

ный круг праздников как праздник двенадесятый. Следуя за хронологией евангельского рассказа, его празднуют в воскресенье, предшествующее Страстной неделе, когда поминаются муки и смерть Иисуса Христа, в воскресенье, предшествующее празднику Воскресения Господня — празднику Пасхи. Вход в Иерусалим описан у всех четырех евангелистов, и описания эти, различаясь очень небольшими деталями, хранят о нем ясное представление.

Согласно всем четырем евангелистам, когда Иисус Христос с учениками находился недалеко от Иерусалима, близ селения Вифании, он послал в это селение двух из них, сказав, что там они увидят ослицу привязанную и молодого осла с нею, которых должны отвязать и привести с собой. И добавил Иисус: «Если кто скажет вам что-нибудь, отвечайте, что они надобны Господу». Ученики выполнили все сказанное. Близится Пасха иудейская. Иисус Христос верхом спускается с Елеонской горы, направляясь в Иерусалим, под ним осел — символ мира. Исполняется тем самым, как указывают евангелисты, древнее пророчество, которое должно сбыться: царь израильский, наследник Давида, несущий примирение, должен въехать в город на молодом осле.

И действительно, как царя встретил Иисуса Христа, едущего на осле, народ. В это время множество людей пришло в Иерусалим на ожидаемый вскоре праздник иудейской Пасхи, и среди них было много тех, кто слышал его проповедь, видел свершенные им чудеса. Они толпами выходили ему навстречу, поминали вслух свершенное им, в том числе, по свидетельству евангелиста Иоанна, и последнее чудо — Воскрешение Лазаря. Многие расстилали под ноги идущего осла свои одежды, пальмовые ветви и громко восклицали: «Благословен царь во имя Господа! Осанна Сыну Давидову! Мир на небесах и слава в вышних!» И так прославляемый, Иисус Христос вошел в Иерусалим.

Но почерпнутое из Евангелия знание о том, что последует за этим вхо-

дом, кладет свой отсвет на этот рассказ, углубляя в нем свет и тени. Не царь земной въезжает в город на осле, и иная, великая, не царская слава ждет его. Но и не царские муки, о которых ведомо пока лишь ему, ждут его. И среди этих мук будет и такая: отшатнется от него всего через несколько дней ликующая и прославляющая его толпа. Может быть, именно многие из прославляющих будут хулить и поносить его, не явившего могущества земного царя. Обычное несовершенство людского понимания того, кто несет высшую правду, обернется особенно резко и горько.

В службе праздника Вход Господень в Иерусалим радостно вспоминается то царственное прославление, с которым Иисус Христос въехал в город. Вспоминается и то великое, навстречу чему он ехал, грядущая слава и ведущее к ней добровольное страдание.

Праздник Вход в Иерусалим на Руси называли и называют Вербным воскресением. Дата его не фиксирована. Он входит в число переходящих праздников, т. е. праздников, день празднования которых отсчитывается от Пасхи, а ее дату для каждого года высчитывают путем специальных сложных вычислений, связанных с лунным календарем. Но в любом случае, всегда Вход в Иерусалим празднуется весной, и по древнему, еще византийскому, обычаю в этот день в храм полагается принести цветы в память тех пальмовых ветвей, которыми приветствовали Иисуса Христа. И в русские церкви несли в древности и несут сейчас российский первоцвет — пушистую скромную вербу, залог будущего пышного весеннего цветения.

В искусстве в продолжение многих веков Вход в Иерусалим обозначается одними и теми же чертами, которые позволяют сохранить в людской памяти



Вход в Иерусалим. Икона. Из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 г. КИХМ. Кириллов.

50

то, что несет рассказ четырех евангелистов. В центре икон, фресок, резных, чеканных и литых изображений всегда предстает едущий на осле Иисус Христос, а за ним — группа идущих учеников. Высокая гора — земная твердь — подымается за ними, а напротив нее встает обнесенный стеной город Иерусалим и перед ним древо — пальма, с которой были сорваны ветви. Перед Иерусалимом — толпа встречающих, с детьми на руках. Часто дети изображаются залезшими на пальму, рвущими ветви; и обязательно дети и взрослые стелют одежды под ноги Иисуса ослу.

Сохраняя эти главные, внешние черты события, древнерусское искусство во все времена стремилось передать заключенное в нем величие и тот зовущий к раздумью и размышлению отблеск печали и радости, который неотделим от него.

Пожалуй, лучше всего это удалось сделать русским мастерам XV века. Вот как это сделал мастер иконы «Вход в Иерусалим», написанной в 1497 г. для иконостаса Кирилло-Белозерского монастыря. Стройна золотистая гора, прекрасна земная твердь на этой иконе и растущее на ней золотисто-зеленое, осеняющее все изображение дерево. Прекрасен и Иерусалим, обнесенный белой зубчатой стеной, за которой редкими вспышками вспыхивают алые кровли домов и синее купол храма. Величаво восседает Иисус Христос на осле, низко склоняются дети, кладущие одежды ему под ноги, в торжественной симметрии окружают его группы идущих за ним учеников и движущегося навстречу народа. Среди оливково-коричневых одежд тихо мерцают алые, нежно блещет нимб Христа. Но отвернут от толпы, сосредоточен и задумчив окруженный этим нимбом лик, в окружающей его тишине и свете размышляет он, прозревая грядущее. Сосредоточенны, задумчивы и лики апостолов — и обернувшихся друг к другу, и отрешенно глядящих вдаль. Печать раздумия лежит и на большинстве ликов толпы. Изображением ищущей мысли, самым своим спокойным, ясным строем икона настраивает на сосредоточенное размышление и нас, и тех, кто взирает на нее, перед кем раскрывает она живущий в вечной памяти образ Входа Господня в Иерусалим. Проникновенно, глубоко изображала русская иконопись последний путь Спасителя навстречу его добровольным страстям.

Образы Тайной вечери и Причащения апостолов

Тайная вечеря («вечеря» по-славянски — ужин) — последняя трапеза Иисуса Христа с учениками перед его арестом. В честь этого события нет специального праздника, Тайная вечеря поминается на Страстной неделе, когда поминаются и все следующие за ней страдания и муки Иисуса. В церковном обиходе эти муки и страдания Иисуса Христа называют «спасительными страстями» — ведь их ценой обречено спасение всем людям.

Грандиозен спасительный смысл Тайной вечери для всех, кто следовал и следует по пути Господнему. Во время этой вечери Иисус Христос преподает ученикам свой Завет, предрекает свои страдания и скорую гибель, открывает искупительный смысл заключенной в них жертвы. Поэтому с древнейших времен византийское искусство стремилось изобразить Тайную вечерю в этой ее сути, должествующей жить в человеческой памяти, т. е. так же, как изображаются события, в честь которых установлены праздники. А русские мастера, последовательно развивая это понимание события, прямо относили Тайную вечерю к праздникам. С XV века дошли до нас иконы с ее изображением, которые входили в так называемый праздничный ряд иконостаса.

О Тайной вечере повествуют все евангелисты, в их рассказах она предстает нерасторжимо связанной с предшествующими ей и идущими вслед за ней событиями.

Как свидетельствуют евангелисты, входивший в Иерусалим Иисус Христос застал там множество людей, пришедших в город на праздник Пасхи, и вновь стал учить народ, проповедовать ему. Эта проповедь и все растущая к нему народ-



Причащение апостолов. Около 1043—/046 гг. (Центральная часть.)

51

ная любовь побудили уже давно ищущих его смерти фарисеев, книжников и первосвященников спешить с исполнением своих намерений. Торопились они еще и потому, что стремились расправиться с Иисусом Христом до праздника, боясь, что в праздник это вызовет народное возмущение.

В этом помог им один из учеников Иисуса Христа, Иуда Искариот, ставший предателем. Он пришел к первосвященникам в храм и спросил: «Что дадите мне, если предам вам его?» Они пообещали дать ему сребреники, и с тех пор стал он искать случая исполнить свое предательство.

Интересно, что скупые на детали евангелисты сообщают несколько на первый взгляд незначительных подробностей о личности Иуды: он был казначеем учеников, странствующих с Иисусом Христом, педантично следил за

тем, как расходуются деньги, и когда Мария, сестра Лазаря, излила на ноги Иисуса Христа драгоценное ароматное масло, сказал, что лучше бы масло продать, а деньги раздать нищим. И эти, казалось бы, незначительные детали очень важны: они развивают ту пронизывающую все Евангелие мысль, что ханжество и фарисейство несовместимы с учением Христа, с заключенным в нем подлинным милосердием, любовью и свободой, что они по существу представляют собой его отрицание, его предательство.

А тем временем праздник, до которого враги Иисуса Христа собирались расправиться с ним, приближался. И ученики спросили, где Учитель проведет Пасху (праздник в честь спасения Богом народа Израиля из египетского плена), где будет есть традиционный пасхальный ужин. Иисус



Причащение апостолов. Мозаика собора Св. Софии в Киеве. Около 1043—1046 гг. (Левая часть.)

52



Причащение апостолов. Мозаика собора Св. Софии в Киеве. Около 1043—1046 гг. (Правая часть.)

53

Христос повелел им идти в город, где встретят они человека, несущего в кувшине воду, и пойти за ним и войти в тот дом, в который он войдет. Там будет горница «устланная» (по иудейскому обычаю, за трапезой не сидели, а возлежали), где и приготовить все для вечера.

Когда настал час ужина и они все собрались там, Иисус Христос говорил с учениками, говорил о своей любви к ним, учил их любви друг к другу, говорил и о долженствующей скоро быть его гибели, о том, что один из них его предаст. Учеников взволновала эта весть, и любимый ученик Христа, возлежавший во время трапезы у него на груди, самый юный, будущий евангелист Иоанн, спросил: «Кто это?» Иисус отвечал: «Тот, кому Я, обмакнув кусок хлеба, подам». «Впрочем, Сын Человеческий идет по предназначению». Когда они ели, Иисус Христос благословил хлеб и сказал: «Примите, ядите; сие есть Тело Мое». И взяв чашу с вином, благословил ее и сказал: «Пейте из нее все, ибо сие есть Кровь Моя Нового Завета, за многих изливаемая во оставление грехов». После трапезы пошли они на гору Елеонскую, в Гефсиманский сад, в место, которое знал и Иуда, покинувший раньше других, как свидетельствует Иоанн, горницу, где шла Тайная вечеря.

Любовь друг к другу, любовь к людям, служение им заповедал Иисус Христос ученикам на своей последней, Тайной вечере. И как высшее проявление этой заповеданной любви раскрыл он им смысл своей скорой, предназначенной смерти: в ней отдаст он плоть, изольет кровь и за них, и за многих во искупление грехов.

В честь Тайной вечери первые христиане устраивали совместные «трапезы любви» — агапы. А вскоре в церкви сложилось главное ее таинство — причастие. Считается, что по молитве священника хлеб и вино превращаются в кровь и тело Господне. И каждый верующий, как и апостолы на Тайной вечере, получает от них свою часть, «причащается» ими, потому что для «спасе-

ния многих» от грехов претерпела смерть плоть Христа и была излита его кровь. «Сие творите в Мое воспоминание», — заповедал людям Спаситель.

Искусство, обращаясь к изображению Тайной вечери, изначально, уже в самых древних ее образах — в рельефах и мозаиках древнейших византийских храмов — стремилось передать величавый характер этой последней трапезы Иисуса Христа, определившей собой судьбу человечества. Не обстановку «тайной» горницы в одном из иерусалимских домов предстает в них, а лишь полуовальный стол, плоскостью развернутый на зрителя, и на нем чаша — знак свершившейся на ней трапезы. За столом по овальной стороне восседает, возглавляя ее, величавый, благословляющий Учитель и, отмеченные торжественным покоем, сидят его ученики.

Сохраняя эту основу, со временем искусство научилось передавать не только величие события, но и все его оттенки, сплавлять воедино все те его отдельные моменты, о которых повествует евангельский рассказ.

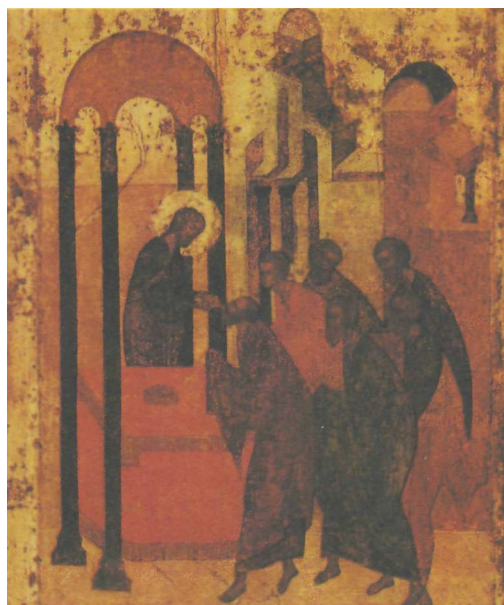
Особенно выразительны, глубоки иконы «Тайной вечери», которые включались в число праздников и вводились в праздничные ряды иконостасов русскими мастерами XV столетия. Среди этих икон, безусловно, одна из лучших — «Тайная вечеря», созданная в 1423—1427 гг. художником, принадлежавшим к близкому окружению Андрея Рублева, возможно, его учеником, для Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры.

На золотом фоне, высвеченный светом вечности, в легкие нежно-зеленые, золотистые постройки превращается дом в Иерусалиме, в котором тайно трапезовал в праздничную ночь странствующий проповедник со своими уче-

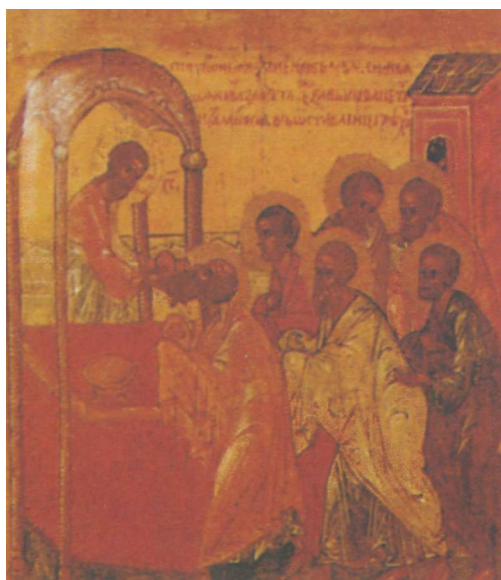


Тайная вечеря. Причащение апостолов (причащение вином).

54

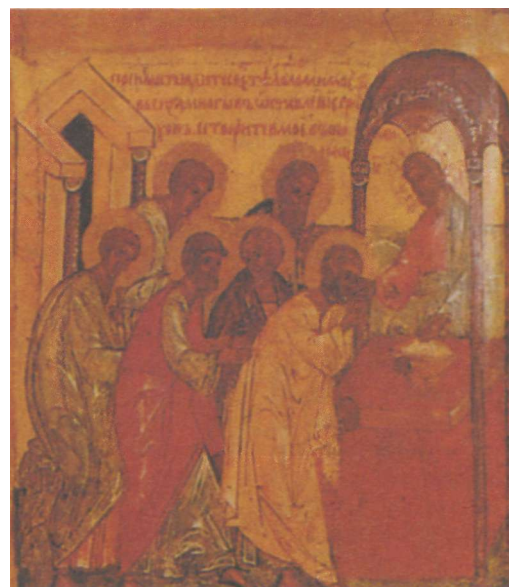


55



Причащение апостолов. Фрагмент царских врат. Начало XVI века. ЦМИАР. Москва.

56



никами. Темно-розовый стол, как и в древних изображениях, развернут плоскостью на зрителя, и в центре его мерцает золотая чаша. Слева, возглавляя стол, возлежит Учитель, и алое ложе, словно ореолом, окружает его фигуру, мягко обращенную к ученикам с поднятой в благословении рукой. На грудь Иисусу Христу склонился юный Иоанн в багряных одеждах, и в его глубоком склонении как бы воплощена вся любовь к Учителю накануне его предначертанных мук. А в середине, пересекая весь стол, тянется к блюду Иуда, — торопя предначертанное, неотвратно свершается предательство. И как бы выявляя суть предательства, рядящегося в дружбу, вторит движение предателя жесту любимого ученика. Сидящие вокруг стола остальные ученики в пронизанных светом зеленовато-коричневых одеждах в жестах общения обращены друг к другу, они вместе вникают в происходящее, в то великое, что, помимо воли Иуды, стоит за его предательством, в то, что несет жест Учителя, благословляющего трапезную чашу.

Но кроме таких образов Тайной вечери, где событие предстает в своих исторических чертах, очень рано возник еще один тип изображения. Изображалась как бы самая суть события — то «раздаяние» ученикам хлеба и вина, причащение их телом и кровью Иисуса Христа, которое стало прообразом причастия всех верующих — главного таинства церкви.

Такое изображение есть уже в мозаиках Св. Софии Киевской. Оно располагается над алтарем, где священник претворяет хлеб и вино в тело и кровь Иисуса Христа. Видное молящимся, это изображение делает наглядным связь таинства, непосредственно совершаемого в самой церкви, с Христовым Заветом. На мерцающем золоте мозаик

предстает, как и в самом реальном алтаре храма, покрытый алой индитией (покровом) престол. По обеим сторонам от него стоят стройные, спокойные, светлые ангелы. Как диаконы помогают в служении священнику, так они помогают Иисусу Христу. И рядом с каждым из них дважды изображен Спаситель: изображенный слева, протягивает он чашу с вином, справа — благословляет хлеб. В его образе доминируют не черты странствующего проповедника, человека Иисуса, а величие Владыки, облаченного в сверкающий золотом хитон, в сияющий синий плащ, увенчанного нимбом с драгоценными камнями. Стройными процессиями движутся с обеих сторон к нему ученики — величавые мужи, принимающие его тело и кровь, которые несут им спасение.

В XV столетии, когда Тайная вечеря стала изображаться в иконостасах, рядом с ней, расширяя ее смысл, стали появляться и иконы с Раздаянием хлеба и вина. Так сделано было и в Троицком иконостасе. Рядом с «Тайной вечерей» располагались здесь еще две иконы: на одной из них стоящий у алого престола, среди строений какого-то невиданно светлого храма, кроткий, нежный Иисус Христос раздаст тихо склонившимся перед ним глубоко задумавшимся апостолам вино, на другой — хлеб. А в новгородских землях сложилась традиция изображать Причащение апостолов на царских вратах — главном входе в алтарь. Так сделал мастер кострицких врат, принадлежащих сейчас Центральному музею имени Андрея Рублева. На обеих створках изображает мастер светлого, стройного Иисуса Христа у алого престола, который раздаст хлеб и вино, и движущиеся к нему шествия исполненных энергией апостолов в сияющих, светоносных одеждах.

На протяжении всей своей истории древнерусское искусство неустанно размышляло о Тайной вечере, о заключенном в ней завете, о ее связи с главным церковным таинством, несущим высокую надежду людям.

Образы Суда Пилата

Суд Пилата — суд над Иисусом Христом римского прокуратора (наместника) Иудеи Понтия Пилата, утвердившего смертный приговор Иисусу Христу, его распятие. Суд этот, сделавший окончательно неизбежными муки и смерть Спасителя, понимается как начало его страстей и ежегодно поминается церковью в службах Страстной недели.

Суд Пилата описывают все евангелисты. Дополняя друг друга, сообщают они различные детали, позволяющие вникнуть в суть этого важнейшего события. Кроме того, во всех четырех Евангелиях Суд Пилата неразрывно связан с обстоятельствами ареста Иисуса Христа и двумя другими судилищами над ним, и он может быть по-настоящему оценен только в связи с ними.

Как повествуют евангелисты, Иисус Христос был арестован ночью в Гефсиманском саду, после того как в страстной молитве, обращенной к Отцу, просил он, чтобы миновала его «чаша» грядущих страданий, но если на то будет Отчая воля, он твердо примет эту чашу. Вошедшие в сад в то время, как он закончил молитву, стражники и старейшины опознают его среди окружающих его учеников по условному знаку, поданному им предателем Иудой: он целует Иисуса Христа.

После этого Иисус был схвачен и под стражей отведен к Анне, тестю правящего первосвященника Каиафы. А затем его привели и к самому Каиафе. И оба первосвященника, и созданные

ими на суд (синедрион) книжники и фарисеи, давно желавшие гибели Иисуса Христа, признают его достойным смерти. На основании лжесвидетельств ему вменяется в вину стремление разрушить Иерусалимский храм. На вопрос первосвященника: «Ты ли Христос, Сын Божий?» — он ответил утвердительно, что и было расценено как величайшее богохульство.

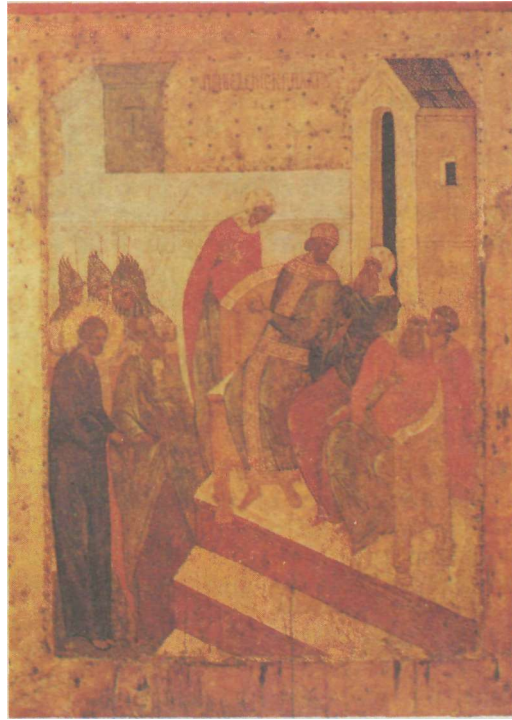
И во время всех этих переходов, во время судилищ, толпа, следующая за арестованным, плюет в него, бьет его и дразнит, предлагая, если он пророк, узнать, кто его ударил.

Но приговор суда, обрекающий на смерть, недействителен в Иудее, если его не утвердит наместник Рима в этой завоеванной стране. И Иисуса Христа ведут к римскому прокуратору Понтию Пилату. Первосвященники говорят прокуратору, что человек этот «развращает народ», запрещают давать подать кесарю и называют себя «Царем Иудейским». Но, поговорив с Иисусом Христом, Понтий Пилат «не нашел вины в человеке сем». Евангелисты Марк и Матфей сообщают, что он понимал, что первосвященники хотят погубить Христа «из зависти». Евангелист Иоанн рассказывает, что Пилат беседует с Иисусом Христом, и на его вопрос, Царь ли он Иудейский, тот отвечает, что его царство «не от мира сего» — а «от истины». Но первосвященники настаивают на казни, а народ, к которому выходит Понтий Пилат, возбужденный первосвященниками, требует распятия. Тогда Понтий Пилат, следуя обычаю, предлагает на выбор освободить от казни по случаю праздника Пасхи Иисуса Христа или разбойника и убийцу Варавву. Народ требует освободить Варавву, а Иисуса Христа распять. Иудеи кричат, что называющий себя царем не друг кесаря.

Услышав «это слово», Понтий Пилат сел на судилище, на месте, называемом «Лифостротон» (каменный помост). Но, прежде чем вынести приговор, он, как сообщают евангелисты Марк и Матфей, взял воды и умыл руки, перед народом сказавши: «Смотрите, не виновен я в крови праведника сего». «Кровь его на нас и на детях наших», — отвечал ему народ. Тогда отпустил он Варавву, а Иисуса Христа велел, «бив, предать распятию».

Кроме рассказа евангелистов, о Суде Пилата существуют многочисленные апокрифы, легенды. Они практически не вносят никаких новых деталей в рассказ о самом судилище, а все посвящены судьбе его главного участника — прокуратора Иудеи Понтия Пилата. Это направление литературного творчества не случайно. Если, исходя из евангельского рассказа, участие в суде первосвященников и народа иудейского может быть расценено как сознательно творимое зло, то Понтий Пилат предстает в нем колеблющимся и, обрекая Иисуса Христа на казнь, умолением рук пытается очиститься от крови «праведника сего». Поэтому апокрифы и легенды о судьбе Понтия Пилата, созданные в первые века христианства и даже в раннем средневековье самыми разными народами, пытались и в перипетиях этой судьбы обрести оценку его вины, увидеть в ней меру постигнутого его наказания. Интересно при этом отметить, что апокрифы западных народов считают Понтия Пилата абсолютным злодеем, тело которого после самоубийства исторгают воды Тибра. А апокрифы восточно-византийского круга, признавая вину Пилата, во многом усугубленную именно пониманием им праведности Иисуса Христа, говорят, что после бесчисленных мучений и казни он обретает прощение Иисуса Христа.

Изображения Суда Пилата были в древнерусском искусстве уже в росписях храмов домонгольского времени. Но эти древнейшие образы очень плохо сохранились, так что судить о них сейчас трудно. Древнейшая сохранившаяся сейчас русская икона на этот сюжет — «Суд Пилата» 1497 г. из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, где мастер вводит эту «страсть Христову» в состав праздничного ряда.



Суд Пилата. Икона. Из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 г. ЦМИАР. Москва.

57

Создавая образ этого события таким, каким оно должно остаться в человеческой памяти, строго следует мастер евангельскому слову. На золотом фоне предельно просто и точно очерчивает он преторию — «палаты Пилата»: очерчивает нежно-зеленую стену и желтую башню с дверным проемом, на фоне которых (а значит, внутри них) разворачивается действие. Слева внизу изображен приведенный на судилище Иисус Христос, одетый в темную багряницу. Он окружен римской стражей в голубых пернатых шлемах. Руки его скованы, и сковавшую их цепь держит приведший его и на него указующий иудей.

Подсудимый стоит у подножия помоста Лифостратона, на вершине которого на троне восседает вершащий суд Понтий Пилат. В знак своего прокураторского достоинства облачен он в царские одежды — золотой венец и украшенный золотой каймой с драгоценными камнями бледно-зеленый дивисий. Но косо стоит его трон, и на нем, тесно прижавшись к прокуратору, восседают бородатые первосвященники в зеленых, багряных, алых одеждах и особых головных покрывалах, а у нижнего конца трона стоит юноша в алых одеждах — «народ иудейский».

Это изображение противоречит прямому правдоподобию: иудейские первосвященники ни в коем случае не могли сидеть на одном троне с римским прокуратором, а народ иудейский, присутствовавший на судилище, представлял собой не одного юношу, а огромную буйную толпу. Но, нарушая правдоподобие, изображение это отвечает глубинному смыслу евангельского рассказа. Ведь согласно ему приговор Понтия Пилата был неразрывно связан с действиями первосвященников и народа.

И художник не просто соединяет вместе всех виновных в этом приговоре. Не отягощая изображение психологическими подробностями (они были бы неуместны в такой внешне неправдоподобной ситуации), но виртуозно очерчивая позы и жесты судей, он передает то и только то, чем каждый из них участвовал в осуждении Иисуса Христа. Предельно ясно развертываются в пространстве протекшие во времени этапы этого осуждения.

Стоящий у нижнего края трона юноша весь — воплощение речи, той речи, в которой народ требовал: «Распни Его!» Внимая этой речи, всем торсом развернулся к нему, склонил к нему голову сидящий внизу первосвященник

и, утверждая ее смысл, поднял руку. Сидящий выше его собрат в жесте абсолютного и безоговорочного отказа отпрянул от Понтия Пилата, обратившись к нему с увещаниями о помиловании. Обращенный к нему, предлагающий ему помилование Понтий Пилат одновременно уже протянул руки для уговения «от крови праведника сего» служанке, стоящей за тронем, тем самым утверждая смертный приговор этому праведнику. Идея казни как бы зримо восходит вдоль трона, побеждая и победив сопротивление Понтия Пилата.

Но при этом одновременно вызвавшие эту победу действия — действия и тех, кто торопит зло, и того, кто так неудачно пытается ему противостоять, исполнены тщетной суеты. Именно напряженность этих действий придает столь сложные, причудливые ракурсы фигурам судей, что лишает подлинного величия не только первосвященников, но и царственно облаченного Понтия Пилата. Именно их многосложные действия разъединяют тесно прижатых друг к другу судей Иисуса Христа, рожают пронизавший их группу тревожный, беспокойный ритм. Умножая ощущение тщеты совершающегося судилища, не только косо стоит трон, на котором в сложном борении воля оно совершается: соскользнув с помоста, как бы повисает над бездной ножка трона, расположенная в самой высокой его точке, там, где восседает царственный прокуратор.

Как утверждение того, что сквозь суетные действия судей, неведомо для них и независимо от скрещения их волей, прокладывает дорогу предреченное, торжественно и величаво, сияя алым плащом на бирюзе стены, подымается над ним фигура льющей воду служанки, завершая все действия, идущие на троне.

А главное, что позволяет оценить подлинный смысл свершающегося,— это тот, кому выносится приговор. Как удар набата, которого не слышат судьи, стоит у подножия их трона Иисус Христос. Рядом с суетой их движений, яркостью одежд, рядом с шатким треном и косыми ступенями, ведущими к нему, особенно выразительно величие его недвижимой фигуры, покрытой багряным хитоном. Лицам судий и стражи, выражающим лишь то сиюминутное, что отвечает их жестам и движениям, противостоит его окруженный нимбом, мягко светящийся лик, исполненный безмерно сложного и глубокого выражения. Он чуть отвернут от судий, и не на их бурное судилище, а в бездонные дали, где он прозревает и свою грядущую муку, и все, что последует за ней, устремлен взгляд Иисуса Христа. Это прозрение грядущих мук соединяется в его лике с такой самоотверженной и мужественной готовностью к ним, что рядом с ним не только абсолютно ясно выступает все зло торопящих его гибель, но безусловно ничтожной кажется так скоро рухнувшая попытка Понтия Пилата противо-

стоять им, действительно стирается грань между ними. Но в этом лике нет ненависти к осудившим его; та полнота прозрения и самоотвержения, которой исполнен он, убеждает, что чудесный осужденный заметит малейшее движение добра в осудивших его. Он зачтет в своем сердце неудачные порывы к добру римского прокуратора, а может быть, помилует тех, кто прямо творит зло, ибо «не ведают, что творят».

В облике босоного скованного узника, которому выносится смертный приговор, зримо проступают черты великого и милосердного Владыки и Судии, добровольным принятием мук во имя безграничной любви к людям превратившего неправый суд над собой в одну из вех грядущего торжества, радостного человеческого спасения.

Созидая образ события таким, каким оно должно жить в челове-

ческой памяти, мастер не только слил воедино все его эпизоды, но сделал зримой и его связь с великим и светлым грядущим. Воплощая этот конечный смысл изображенного, ясной гармонией пронизывает он весь строй иконы. Причем абсолютно естественно



Суд Пилата. Икона. Из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 г. ЦМИАР. (Фрагмент.)

включает в эту гармонию и творящих зло: ведь та полнота, с которой раскрыты добро и правда в образе Иисуса Христа, позволила передать до конца смысл содеянного ими, не наделяя их чертами злыми или уродливыми, не выводя наружу черные, злые стороны их души. И потому окруженные сиянием золота, на фоне стройных и простых нежно-зеленых и светло-желтых строений, так естественно легки очерки всех фигур, так поет описывающая их линия. В такой ясный, чистый и мягкий аккорд сливаются желтизна и зелень этих строений, разноцветье судейских одежд, алый плащ служанки, багрянец Христова хитона, голубизна великолепных пернатых шлемов стражи, словно вторым ореолом окруживших голову осужденного. Следуя смыслу Евангелия, в подлинный праздник превращается под кистью русского художника XV века Суд Пилата, одна из Страстей Христовых.

Вникая в рассказ Евангелия, разрешает мастер и «проблему Пилата» — выбор между истинным мужеством и предательством, проблему, не только волновавшую тех, кто жил до него, но и волнующую сейчас, в наше столь «богатое» предательством и потребовавшее такого трудного мужества время. Верный нравственным принципам русского искусства, строго отделяет кирилловский мастер добро от зла, безусловно противопоставляет Понтия Пилата Иисусу Христу. Но он указывает и надежду для Понтия Пилата — ту надежду, которая существует для всех оступившихся на пути добра, — надежду на бесконечное милосердие того, кому утвердил смертный приговор четвертый прокуратор Иудеи.

Извод, лежащий в основе иконы из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, был излюбленным у русских художников, так

как давал возможность глубоко раскрыть не только все обстоятельства, но и нравственный смысл события. Этот извод был вытеснен только в XVII веке, когда на Русь хлынул поток западноевропейских гравюр с изображением очень популярного в западном искусстве сюжета «Суд Пилата». В гравюрах эти события дробятся на отдельные моменты: принцип изображения происшедшего как живущего в вечности был в них утрачен. Подражая этим гравюрам, русские художники также изображали, причем зачастую очень выразительно, отдельные драматические эпизоды события: Приведение Христа к Пилату, Умовение рук, Выход Пилата к народу, Уведение Христа воинами после утверждения приговора и остальные. Но та полнота образа, которую несли русские иконы XV столетия, так ярко воплотившаяся в произведении кирилловского мастера, была ими утрачена.

Образы Распятия

Распятие — крестная смерть Иисуса Христа, жертва, принесенная воплотившимся Богом ради спасения людей, во имя искупления их грехов. Ежегодно торжественно, полно и глубоко поминается оно в службах Страстной недели, предстает в глубинном смысле все перед новыми и новыми поколениями верующих.

Распятие занимает особое место среди событий евангельской истории. Если все они — вехи на пути человеческого спасения, то Распятие — его кульминация. Поэтому образы крестной смерти Христа, образы «Распятия» не только входят как важнейшая часть в тот рассказ об этом пути, который составляет основу древнерусского искусства. Образы Распятия — воплощение

сути христианского вероучения, символ самой христианской веры.

О Распятии рассказывают все четыре евангелиста, существуют и почитавшиеся достоверными апокрифы о крестной смерти Христа. Но «словом», которое воплощается в этих образах, является по существу все заключенное в Евангелии представление о личности и судьбе Иисуса Христа: суть Распятия раскрывается лишь в совокупности событий, ему предшествующих и идущих вслед за ним.

Евангелие представляет Иисуса Христа, Бога и Божьего Сына, наделенным всей полнотой человеческой природы, выросшим в семье плотника, обретшим «зрак раба» и в этом «рабьем образе» проповедовавшим людям свое учение, несущее им путь к спасению. Именно за это учение, за свою проповедь и добрые дела Иисус Христос подвергается сначала преследованиям первосвященников и книжников, затем он, бродячий проповедник, арестован за это и приговорен к распятию синедрионом, приговор которого утверждает Понтий Пилат.

Но евангельская история — Рождество, Крещение, Преображение — подтверждает, что в «зраке раба» сохранил Иисус Христос всю полноту божественной природы, следовательно, и возможность управлять событиями. Евангельская история тем самым подтверждает добровольность мучений и смерти Иисуса Христа.

Во время Тайной вечери он открывает ученикам (а вместе с ними и всем, кто примет его учение), что за них во искупление грехов многих людей примет он смерть, изольет кровь, кровь Нового Завета. Поэтому великой, и великой именно в своей добровольности, жертвой предстает в Евангелии крестная смерть Иисуса Христа. И жертвой победоносной, подтвердившей всю правоту и полноту принесенного им учения. Как гласит Евангелие, умерший на кресте Иисус Христос через три дня воскресает, своей смертью во имя людского спасения он «попирает смерть», убеждает в возможности спасения, подлинной победы над тленом и гибелью.



Распятие. Миниатюра. Худовская Псалтырь. IX век. ГИМ. Москва.

59

Стремясь представить Распятие таким, каким оно должно жить в вечной человеческой памяти, древнерусские мастера твердо исходили из этих главных представлений, которые несет Евангелие в целом. И с величайшим тщанием они следовали глубокому, точному рассказу евангелистов о самой

мучительной и позорной казни, используя выразительные детали свидетельствующих о ней апокрифов.

Муки и позора исполнен сам вынесший приговор по ложному доносу суд, во время которого присутствующая на суде толпа бьет Иисуса Христа, плюет в него. А после утверждения приговора Понтием Пилатом осужденный попадает в руки римской солдатни, которая избивает его и, нарядив в багряные одежды, в венец из колючего терновника и дав в руки трость, глумливо поклоняется ему, называя «Царем Иудейским». Казнь должна свершиться за городом, на горе Голгофе, и туда измученный и избитый Иисус Христос несет, изнемогая и падая под его тяжестью, свой крест. Там палачи утверждают крест. И, прикрепив к его вершине, по приказу Понтия Пилата, надпись «Царь Иудейский», распинают на нем Иисуса Христа, предварительно сняв с него и разыграв в кости его одежды. Начинается то долгое, тяжелое умирание, которое составляет ужас казни распятия. Подтверждая унижительный смысл этой казни, рядом с Иисусом Христом на Голгофе распинают двух разбойников. Один из них уверовал в Иисуса Христа и просил помянуть его в царствии небесном, а второй поносил и бранил его. Поносила, ругала и дразнила Иисуса Христа и вся присутствующая на казни толпа.

Из всех, кто был близок ему, кто внимал ему, стоя среди этой толпы, были лишь женщины, принявшие его учение, шедшие за ним из Галилеи, а у самого креста — Мать и любимый ученик Иоанн, которому он и завещает заботу о ней. Перед самым концом мучительная жажда одолевает Иисуса Христа, и воин на трости подает ему губку, смоченную в уксусе. И когда, «преклонив главу», испускает Иисус Христос дух, другой воин пронзает ему ребро копьем и истекшие кровь и вода подтверждают свершившуюся смерть.

Но события грозные и таинственные сопровождают, как рассказывают евангелисты, эту мучительную и позорную казнь. На все время страданий Иисуса Христа затмевается солнце, а в самый момент смерти содрогается земля. И римский сотник, руководивший казнью (по одному

из апокрифов, имя ему было Лонгин), вдруг воскликнул: «Человек сей праведен был!». Чудесным образом приоткрылась ему истина.

Изобразить Распятие таким, каким оно должно жить в человеческой памяти, — великой жертвой, несущей надежды на людское спасение, — задача не легкая. Трудно увидеть, раскрыть великое событие в той мучительной, страшной, унижительной казни, которую так точно описали евангелисты. Наверное, поэтому изображать Распятие, несмотря на важность сюжета, стали много позже, чем другие события жизни Иисуса Христа.

Только в V—VI веках возникли образы Распятия, но они изображали это событие чрезвычайно условно, избегая передавать какие-либо реальные черты смерти и перенесенных страданий. Как правило, на этих древнейших изображениях — в миниатюрах рукописных Евангелий, в рельефах и росписях храмов — Иисуса Христа представляют живым. Глаза его открыты, но нет примет не только смерти, но и каких-либо следов, признаков предсмертных мучений. Одетый в длинную рубашку, «калобий» (вопреки позорному обычаю, указанному в Евангелии, тело его не обнажено), он обычно даже не столько распят, сколько величаво стоит на фоне креста, широко распахнув руки. Весь его облик должен символически указывать на победу над смертью. А в знак того, что она свершилась, изображали в этих древнейших «Распятиях» двух воинов — того, кто дал Иисусу Христу испить перед тем, как он испустил дух, и того, который, прободав ему ребро, удостоверил смерть. Иногда прибавлялись к этим торжественным символическим изображениям какие-либо еще детали, позволяющие «узнать» событие: затмившееся солнце, табличка с надписью

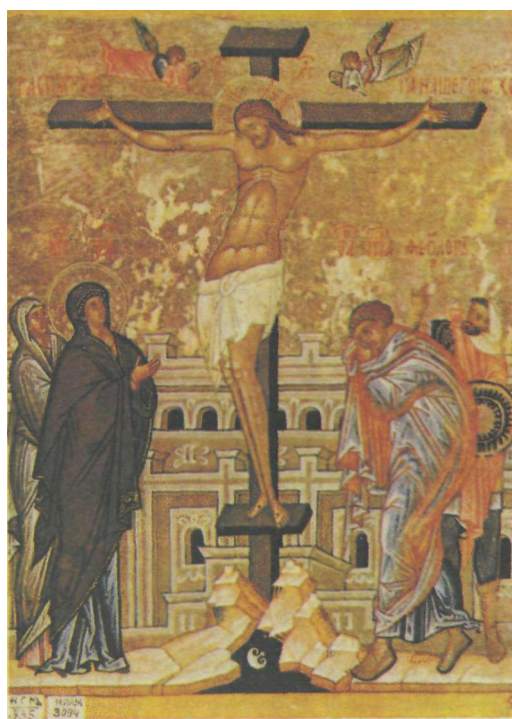


Распятие. Икона. Первая половина XV века.
ЦМИАР. Москва.

60

«Царь Иудейский» над крестом, величаво спокойные фигуры тех, кто во время распятия стоял у креста, сострадающая мукам,— Матери и любимого ученика, апостола Иоанна.

Но постепенно византийское искусство научилось соединять величавый строй первых «Распятий» с представлением о смерти Иисуса Христа, не просто напоминать о событии, а воплощать его во всей полноте, которую несет о нем евангельское предание. И приблизительно с XI века в искусстве самой Византии и стран, испытывающих ее культурное влияние, в том числе и в Древней Руси, главенствующим стал тип изображения «Распятие»,



Распятие. Таблетка. Рубеж XV—XVI веков.
НГОМЗ. Новгород.

61

к которому применимы пушкинские строки:

Когда великое свершалось торжество,
И в муках на кресте кончалось Божество...

Замечательный тому пример — принадлежащая Центральному музею имени Андрея Рублева в Москве икона «Распятие», созданная в первой половине XV столетия — во время величайшего подъема русской иконописи.

Как и в древнейших «Распятиях», в центре этой иконы крест — плоский темно-коричневый крест с распятым Иисусом Христом. Он мертв и обнажен, лишь светло-зеленая повязка по-

крывает его чресла. Безусловна свершившаяся смерть: не только закрыты его глаза, но, воплощая евангельские слова о том, что, «преклонив главу, испустил дух», склоняется к плечу его голова, провисло на кресте мертвое тело. Над крестом парят полуфигуры скорбящих ангелов, а по бокам от него в позах скорби и печали, покрытые такими же темными, как крест, плащами стоят Мария и Иоанн. Небольшой зеленоватый холмик в основании креста с человеческим черепом внутри него обозначает место действия—гору Голгофу. Именно здесь, по древней легенде, был погребен первый человек Адам. А за крестом — плотно прижата к нему, словно отсекая все ненужное и случайное, желтая иерусалимская стена. Фон светлой охры — принятый знак света вечности — окружает все происходящее.

В этом ясном и чистом строе иконы, преодолевая все драматическое, что воплощено в реальности представленной смерти и страдания, выявляется высокая, светлая суть события. Не мертвой отрешенностью и не предсмертной мукой исполнен мягко склоненный лик Иисуса Христа, хотя печать пережитых страданий лежит на нем. Удивительно

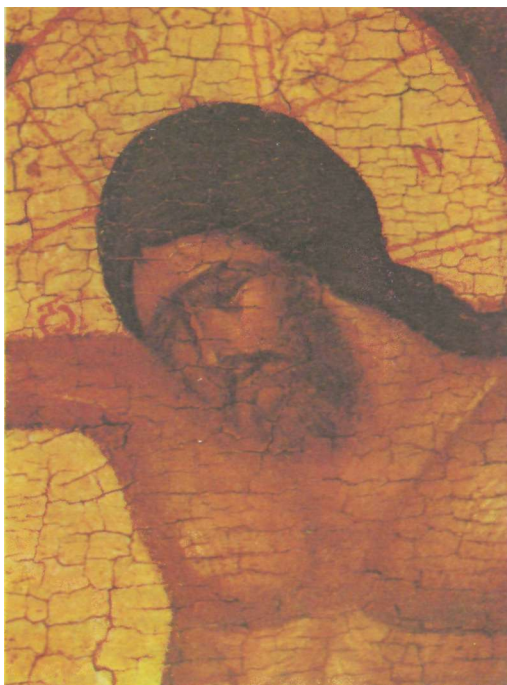
слита она с живым выражением просветленного, радостного умиротворения. Гибкий контур описывает провисшее на кресте тело, его певучие, неправильные, как неправильно все живое, линии противостоят геометрически правильным, жестким формам креста — орудия смерти и страдания.

Словно о таящейся в ней силе говорит подчеркнутая, даже чуть преувеличенная мощь мертвой плоти, особенно выразительная рядом с плоским крестом в безобъемном пространстве иконы. Величаво сливаются в образе распятого Иисуса Христа безумные приметы смерти с живым началом, его облик несет память не только о ней, но и о преодоленном страдании и идущем ей вослед радостном Воскресении.

Подтверждая высокий и светлый для людей смысл этой смерти,

кровь из ран Иисуса Христа стекает на череп Адама — в знак того, что пролилась она во искупление его греха, для спасения всего бесчисленного потомства, составляющего человеческий род.

Скорбные жесты Марии и Иоанна соединяются с задумчивой кротостью лиц, с ненарушимым покоем фигур. Тихой, долгой и в исходе своем просвет-



Распятие. Икона. Первая половина XV века. ЦМИАР. Москва. (Фрагмент.)

ленной предстает их печаль, их сострадание мукам и смерти Иисуса Христа, так прочно слитым в человеческой памяти с одержанной над ними победой.

Создавая светлый и ясный образ «великого торжества», русский художник XV века, автор этой иконы, опирался на основные, главные детали и приемы, общие для всех «Распятий» — не только живописных, но и шитых, литых, резных. Но еще в византийском искусстве к этой основе добавлялись почерпнутые из евангельского рассказа детали, которые вносили новые оттенки в живущий в вечной памяти образ события. Иногда изображались разбойники, распятые вместе с Иисусом Христом, и воины, разыгравшие его одежду в кости. А чаще всего — женщины, последовательницы Иисуса Христа, не покинувшие учителя, в толпе наблюдавшие казнь, и римский сотник Лонгин, в конце концов постигший праведность распятого. Сложился стойкий вариант-извод, получивший блестящее развитие в искусстве Древней Руси.

Он предстает перед нами на замечательной новгородской таблетке рубежа XV—XVI веков. Здесь также в центре на золотом фоне крест с распятым Иисусом Христом, с предельной точностью переданы и другие детали, знакомые нам по иконе Рублевского музея. Но за Марией в позе сосредоточенной скорби стоит еще одна женщина (их может быть на иконе и больше), а за Иоанном — Лонгин-сотник в воинских одеждах, с рукой, поднятой в жесте изумления от открывающейся истины и как бы указующей на Иисуса Христа. Движение постигшего истину Лонгина необычайно выразительно, резко противостоит взмах его руки спокойным фигурам женщин, высоко подымается она над согбенной спиной Иоанна. Напряжением мысли освещен его лик, и,

словно отблеск озарившего его света, горит алый плащ воина — самый сильный цветовой удар в иконе. Замечательно точно развила эта икона тот столь важный для общего понимания смысла оттенок, который несет в себе извод: высокая и радостная правда открывается людям в Распятии.

Образы Распятия в древнерусском искусстве навсегда сохранили тот характер «великого торжества», которым были наделены иконы XV века. Образ крестной казни Иисуса Христа, предстательный на них, отвечает самым глубоким размышлениям над главными вопросами человеческого бытия, отвечает людским надеждам на победу любви и добра над смертью и тленом.

Образы Снятия со креста. Положения во гроб (Оплакивания)

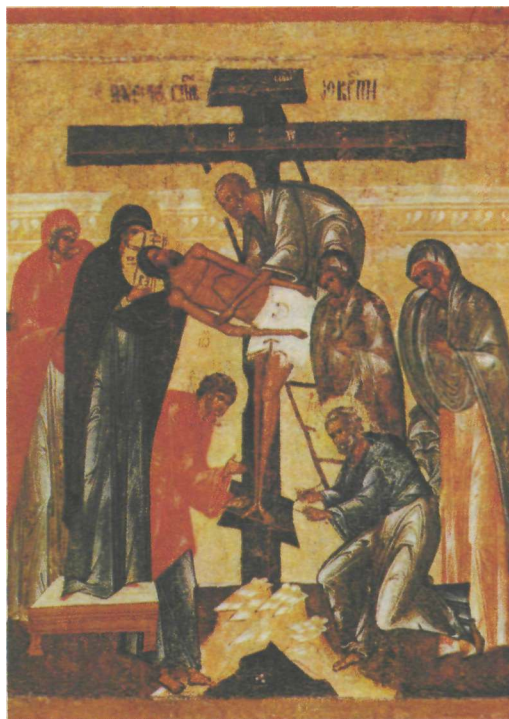
Снятие со креста, Положение во гроб (Оплакивание) — снятие со креста для погребения тела умершего Иисуса Христа, само его погребение. Это события, идущие вслед за Распятием, о которых повествуют все четыре евангелиста; поминаются они в церкви на службе Страстной недели.

Все евангелисты рассказывают, что, когда Иисус Христос умер на кресте, его ученик (но ученик тайный, «ради страха перед иудеями»), богатый человек по имени Иосиф из города Аримафеи отправился к Понтию Пилату, чтобы испросить тело умершего на кресте Иисуса Христа. Понтий Пилат дает согласие, и Иосиф снимает тело с креста. Он и еще один тайный ученик Иисуса Христа, по имени Никодим, готовят все необходимое для погребения по иудейскому обычаю: Иосиф покупает чистую льняную плащаницу (кусочек льняной ткани) для того, чтобы спеленать умершего, а Никодим приносит состав из смирны и алоэ, «литр около ста», чтобы ума-

стить его тело. Они спешат: Иисус Христос был распят и умер в пятницу. Следующий день, суббота, по иудейскому обычаю, день покоя, когда воспрещено что-либо делать, поэтому умерший должен был быть похоронен в пятницу до появления первой вечерней звезды.

Рядом с местом распятия был сад, а в нем гроб, иссеченный в скале, в которой еще никто не был положен. Его-то избирает Иосиф и сюда полагает тело Иисуса Христа, завалив вход большим камнем. Евангелист Лука сообщает, «что при этом присутствовали и смотрели, куда его полагают» женщины, его последовательницы — те, что шли за ним из Галилеи, те, что стояли в толпе во время казни. А евангелист Марк называет их имена: Мария Магдалина, Мария — мать младшего Иакова (одного из учеников Иисуса Христа), Саломия — мать Иосии. Рассказ евангелистов чрезвычайно точен и вместе с тем очень краток: в нем есть такие точные детали свершенного над Иисусом Христом погребального обряда, как количество ароматических веществ, принесенных Никодимом, но ничего не сказано о чувствах, испытанных погребавшими.

Рассказ о Погребении Христа, так же как и рассказ о его Распятии, раскрывается в своем смысле лишь в совокупности всего евангельского повествования. О Боге, принявшем всю полноту человеческой природы, повествует Евангелие, и рассказ евангелистов о Снятии со креста и Погребении подтверждают еще раз всю достоверность смерти, принятой Богом за людей, естественно завершившейся погребальным ритуалом. И то, что речь идет о погребении Бога, принявшего смерть за людей, наполняет этот краткий рассказ отблеском раскрывающейся тайны, причем чем проще, скромнее то, что, торопясь, свершают над умершим на кресте его тайные ученики, тем полнее выступает величие принесшего себя в жертву Бога. Высоким смыслом в этом свете наполняется и благочестие свершающих это, нашедших в себе си-



Снятие со креста. Икона. Середина XVI века. НГОМЗ. Новгород.

63

лы и твердость воздать последний долг умершему, простые, но четко исполненные заботы Иосифа и Никодима о получении тела, о чистой плащанице и об ароматах, верность женщин, проводивших учителя до его гроба. А идущее вслед за Погребением Воскресение отбрасывает на него отблеск высокой радости, достоверность смерти нерасторжима с полнотой победы над ней.

Глубокий смысл надо было поэтому выразить искусству, стремившемуся воплотить так, как они должны жить в людской памяти, описанные в Евангелии события, связанные с Погребением Иисуса Христа. Для этого в течение веков было выработано несколько ком-

позиций, художники опирались на апокрифы и предания, на осмысляющее «слово», вошедшее в службы Страстной недели.

В глубокой древности возникла композиция «Снятие со креста». В древнерусском искусстве наиболее яркие ее образцы принадлежат к XV—XVI векам, когда эпизоды Страстей Иисуса Христа — его смерти и погребения — стали включаться в иконостас, в его праздничный ряд, в котором из отдельных икон составлялся весь путь человеческого спасения.

К таким иконам относится «Снятие со креста» середины XVI века, принадлежащая сейчас новгородскому музею. Как и в иконах «Распятие», на фоне иерусалимской стены, утвержденного на горе Голгофе, стоит в центре композиции темно-коричневый крест с распятием. К кресту приставлена лестница; взобравшийся на нее Иосиф Аримафейский уже освободил руки Иисуса Христа от гвоздей, а стоящий на коленях Никодим вынимает клещами гвозди из ступней ног. Тело Иисуса Христа мощно; ясной линией очерчивает художник его могучее, не искаженное предсмертными мучениями строение. Но, жестко, мертво изогнувшись, падает оно с креста, поддержанное руками Иосифа.

Его принимает на руки стоящая рядом с крестом Богородица. Следуя древней традиции, мастер естественно делает участниками Снятия со креста простоявших у него во все время мучений Мать и любимого ученика. И могучее мертвое тело Сына легкая, стройная Богородица принимает «на длань свою», не согнувшись под его тяжестью: особа эта смерть, и особо в нем горе Матери, бывшей когда-то «невместимого Бога вместилищем», способна она удержать нетленное тело Сына. Торжественно, вторя темному кресту, подымается ее фигура в темно-



Несение тела Христа. Миниатюра. IX век.
Художественная Псалтырь. ГИМ. Москва.

64

вишневом мафории, нежно поддерживает она руками увенчанную золотым нимбом голову Сына.

К ногам Учителя благоговейно склонился сосредоточенно размышляющий юный Иоанн в ослепительно алом плаще, а по обеим сторонам от креста стоят (одна за Марией, две другие — за Иосифом и Никодимом) верные Иисусу Христу последовательницы. Скорбны жесты их поднятых к лицам рук, но в самих лицах скорбь смягчена глубокой, вникающей в тайну мыслью. Стройны, не согбенны их удлиненные фигуры в алых, багряных, зеленых и оранжевых одеждах. Строго недвижимые, замыкают они полную



Оплакивание. Положение во гроб.
Икона. Конец XV века. ГТГ. Москва.

65

действия сцену, подчеркивая нераздельное со скорбным смыслом этих действий таинственное величие. И, умножая ощущение этого величия, сияет над крестом с распятым, над окружающей его группой людей, снимающих с креста его мертвое тело, золотой свет вечности, ослепительный свет яркими белильными пробелами наполняет и алые, синие, багряные и оранжевые одежды.

В первые века существования византийского искусства возникла и композиция собственно Погребения Иисуса Христа. Оно изображалось так, как представлено в «Хлудовской Псалтыри» IX века. Иосиф Аримафейский

и Никодим несут спеленутое тело Иисуса Христа к раскрывающейся за ними пещере-гробу. Золотятся нимбы вокруг их голов, мерен их шаг. Как и другие мастера таких изображений, автор миниатюры стремился подчеркнуть значительность изображенного, передать благоговейные чувства, охватившие участников события.

Но эта композиция не удовлетворяла тому смыслу, который, размышляя над кратким рассказом евангелистов, прославляли в нем гимны и песнопения, поминавшие, прославлявшие это событие в службе Страстной недели. Авторы гимнов раскрывали те чувства участников события, и прежде всего Богородицы, о которых умалчивает евангельский рассказ. Бесконечным по глубине предстает в этих песнопениях ее горе по Сыну, «Владыке и Богу, Надежде и Жизни». «Принесши его с плачем, положив на колени», как гласят эти песнопения, обливая его слезами, плачет она. «Благосердный» плач творят и Иосиф с Никодимом, сняв с древа и увидев Иисуса Христа «мертва, нага», «одевающегося светом, яко ризой». Но исполненная верой в то, что он может это совершить, Пречистая Дева обращается к Сыну с молитвой «исцелить ее злую язву, воскреснуть и исцелить печаль». И одновременно все остальные величают Страсти Христа, «песнословят погребение с воскресением».

Выработать композицию, помогающую создать зримый образ этого плача по Иисусу Христу, его Оплакивания, помогли художникам византийского мира предания о погребении Иисуса Христа, которые в раннем средневековье хранились в святой земле Палестины и которые приносили с собой паломники и крестonosцы, посещавшие эти места. В Палестине сохранялась в это время плита, на которую, как считалось, положили снятое со креста тело

Иисуса Христа, на ней умастили и спеленали его, на ней отнесли во гроб.

Окружившими лежащее на этой плите готовое к погребению тело Иисуса Христа предстают оплакивающие его близкие в композициях «Оплакивание».

Эту выразительную композицию наследуют русские мастера, в XV веке начинавшие широко вводить «Оплакивание» в праздничные ряды иконостасов и создавшие замечательные произведения на этот сюжет. Но для того чтобы передать этот плач в его высоком смысле, в полноте заключенного в нем горя и одновременной полноте надежд, им понадобилось соединить эту композицию с выработанным веками и достигшим к XV столетию своей вершины умением передавать самые сильные людские чувства с целомудренной сдержанностью, умением использовать средства самой живописи — цвет, линию — для выражения смысла изображенного.

Замечательное «Оплакивание» сохранил в конце XV столетия мастер из поволжского города Городца. Резкие, уступчатые горки, подымаясь на бирюзовом фоне, изображают земную твердь. А в самом низу, на терракотовой прямоугольной плите — спеленутое, готовое к погребению тело Бога, творца этой тверди, снятого со креста Иисуса Христа. Нежно приподымает рукой его голову, припала щекой к его щеке склонившаяся над ним Мать — бесконечно точен, наблюден в жизни, выразителен этот жест материнской скорби и любви. Но мягок материнский лик, припавший к мертвому лику Сына, полон надежды и веры ее обращенный к нему взгляд.

Вторя ее движению, так же низко склоняются над Учителем юный, нежно касающийся его рукой, задумчиво смотрящий на него Иоанн и благоговейно

припавший к его ногам Никодим, в лике которого слиты надежда и печаль. А над ними в позах печали и моления встают Иосиф и женщины, в зеленых, охристых, терракотовых одеждах. В центре их, как кульминация слитых воедино скорби и надежды, — Мария Магдалина, в ослепительно алом плаще, в жесте скорби и мольбы широко распахнувшая обращенные ввысь руки, склонившая лик к распростертому на камне телу Учителя.

Плита, на которой лежит спеленутое, готовое к погребению тело Иисуса Христа, твердо ассоциировалась в русском сознании с обычным гробом. Поэтому композиция «Оплакивание» воспринималась как прощание во время Положения во гроб. Именно такая надпись над композицией «Оплакивание» располагается и на городецкой иконе. Именно образом этого величавого, полного надежды плача представало погребение Иисуса Христа, его Положение во гроб и в русском искусстве XV века, и в последующих столетиях.

Образы Воскресения Христова

Воскресение из мертвых Иисуса Христа — величайшее событие евангельской истории. Умерший на кресте и погребенный, Иисус Христос воскресает на третий день, своей смертью «попирает смерть», утверждает своим Воскресением возможность людского спасения от смерти и тлена.

Праздник в честь этого события — Светлое Христово Воскресение, Пасха — величайший из христианских праздников, «праздник праздников». Его второе название — Пасха — связано с тем, что, согласно Евангелию, Иисус Христос воскрес во время



Воскресение. Золотая наводка на меди.
Врата Рождественского собора. 1230-е гг.
Суздаль.

66

празднования иудейской Пасхи — праздника в честь спасения народа израильского от преследования египетского фараона. И как принесенный Иисусом Христом Новый Завет, его учение сменяет собой Завет Ветхий, так дарованное им в Воскресении спасение всему роду людскому сменяет, затмевает собой то спасение одному народу, которое знаменует иудейская Пасха. Поэтому Светлое Воскресение Христова стало в сознании принявших его учение новой, великой в своем смысле христианской Пасхой. Пасха празднуется весной, точная ее дата, связанная с днем весеннего равноденствия и лунным календарем, специально вычисляет-

ся для каждого года. И, пожалуй, нет человека, даже среди людей, далеких от Церкви, кого бы так или иначе не затронул, не захватил своим торжеством и красотой любимейший народом великий весенний праздник Пасхи, Светлого Христова Воскресения.

Многочисленны были и образы этого праздника во все времена существования древнерусской живописи. Они составили ее блистательную страницу.

О Воскресении Иисуса Христа сообщают все четыре евангелиста. Рассказ каждого из них несет свои подробности, совпадая в главном. Следующий день после погребения Иисуса Христа все его близкие оставались в покое, так как была суббота — день, когда по иудейскому обычаю запрещалось что-либо делать. А на следующее утро, очень рано, женщины, близкие Иисусу Христу, — те, что шли с ним из Галилеи, что стояли при распятии и глядели, как полагают его во гроб, — отправились ко гробу, неся ароматы (миро), которые по обычаю полагалось излить там. Но когда пришли они ко гробу, то увидели, что камень, которым Иосиф завалил гроб, отвален, гроб пуст. Сидящий на нем ангел возвестил им, что они зря ищут «живого между мертвыми. Его нет здесь. Он воскрес. Он предваряет вас в Галилее». Женщины поведали об этом ученикам. Прибывшие ко гробу Петр и Иоанн увидели гроб пустым и, заглянув и войдя в него, обнаружили лишь погребальные пелены Иисуса Христа — его плащаницу и плат, которым была повязана голова. Подтверждая свое Воскресение, как повествуют евангелисты, воскресший Иисус Христос несколько раз, до Вознесения, являлся ученикам.

Сообщив о факте Воскресения, евангелисты никак не описывают само это чудесное и таинственное событие, которому не было свидетелей. Поэтому в древнейшие, раннехристианские времена его обозначало изображение женщин, пришедших ко гробу с ароматами, и ангела, сообщающего, что Иисус Христос воскрес.

Но во II веке новой эры стал известен апокриф, который приписывался Никодиму, тайному ученику Иисуса Христа, получивший поэтому впоследствии название Евангелие Никодима. Опираясь на это литературное произведение, изображало Светлое Воскресение Христово искусство всего византийского мира, в том числе и искусство Древней Руси.

Евангелие Никодима построено как рассказ сыновей старца Симеона — того старца, который узнал, принял когда-то принесенного в храм младенца Иисуса Христа. Его сыновья, согласно Евангелию Никодима, умерли незадолго до распятия Христа и затем неожиданно появились в городе Аримафее. По настоянию Иосифа и Никодима они описывают на свитке историю своего воскресения — историю их воскрешения сошедшим во ад воскресшим Иисусом Христом и всего, что этому сошествию сопутствовало.

Сыновья Симеона Богоприимца рассказывали, что, умерев, были они во аде вместе со всеми «почившими от века». И вдруг в час полуночи проник в те мрачные места и воссиял свет, и все увидели друг друга. И тотчас патриархи, исполнившись радости, сказали друг другу: «Этот свет от великого света». Потом на середину вышел «подвижник пустыни» Иоанн Предтеча и сказал, что он уготовил путь для Сына Божия, что Сын Божий, взявший на себя грехи мира, приходил к нему, что он крестил его в Иордане, видел Духа Святого как голубя, сходящего на него, и слышал Бога Отца, говорящего: «Сей есть Сын мой возлюбленный» «И послал Он меня к вам известить, что идет сюда, дабы, кто уверует в Него, был спасен».

В это время Сатана обратился с речью к аду, говоря, что некто из рода иудеев, человек по имени Иисус, называвший себя Сыном Божиим, был распят и ныне умер. Он велит аду крепко держать Иисуса, так как он много зла причинил Сатане, исцеляя, воскрешая людей. Ад в ответ попрекает



Дионисий. Воскресение. Икона 1502—1503 гг. ГРМ. Санкт-Петербург.

Сатану, способствовавшего распятию Иисуса Христа, потому что если человек этот так легко воскрешал лишь словом на земле, то здесь они потеряют всех мертвецов, хранящихся в адской утробе.

Когда Сатана и ад говорили, раздался голос человеческий, но необычайно громкий, подобный грому: «Поднимите, князи, врата ваши, врата вечные, и войдет Царь Славы». Ад велел своим демонам твердо заключить адские «врата медные и запоры железные», ибо «если он войдет сюда, то постигнет нас горе». Снова раздался голос «Поднимите врата», и тотчас, вместе с этими словами, медные врата сокрушились и железные запоры распались, и вошел Царь Славы как человек, и все темницы адовы просветились. Тогда ад воскликнул: «Кто ты! Не ты ли Иисус, о котором начальник наш Сатана говорил, что крестом

и смертью ты ищешь наследовать весь мир». Тогда Царь Славы, Иисус Христос, взял Сатану и, предавши его пришедшим с ним ангелам, велел связать его железными узами, а аду держать его «крепко до второго пришествия моего».

Затем Иисус Христос простер десницу и «воздвиг праотца Адама». Потом, обратясь к остальным, сказал: «Всех, кого Адам погубил, прикоснувшись к древу познания, я опять воскрешаю древом креста». И, благословив Адама, а затем и всех остальных, повел он их всех из ада, держа праотца Адама за руку. У дверей рая передал он их архангелу Михаилу, а в раю они увидели двух почтенных мужей Илию и Еноха, взятых когда-то на небо живыми, и человека разбойничьего вида с крестом в руках — благоразумного разбойника, распятого с Иисусом Христом и уверовавшего в него, которого, узрев крест, пропустил архангел в царство небесное.

«Сошествие во ад» — не просто апокриф, дополняющий краткое, сдержанное повествование евангелистов о Светлом Воскресении Христовом. В нем, в форме предельно наглядной, раскрывается смысл Воскресения Иисуса Христа как победы над смертью, как спасения уверовавших в него от смерти, тлена и адской бездны. Поэтому с течением времени византийское искусство выработало приемы, позволяющие в едином образе передать суть рассказа о Сошествии во ад. И такие образы Сошествия во ад стали пониматься как образы Светлого Воскресения Христова, именно в них событие представало таким, каким оно должно жить в вечной людской памяти. Как Сошествие во ад изображала Светлое Воскресение Христово и древнерусская живопись.

Значительные, глубокие образы Воскресения в форме Сошествия во ад дошли до нас от древнейшего, домонгольского периода русского искусства — в росписях св. Софии Киевской, собора Мирожского монастыря во Пскове, на Златых вратах Рождественского собора

в Суздале. Все они по существу принадлежат к одному изводу, овеяны одним дыханием. Поэтому, чтобы составить о них представление, обратимся к наиболее сохранным — «Воскресению Христову» на Златых вратах Рождественского монастыря в Суздале.

Под сокращенной славянской надписью **ВКРСЕННЕ ГНЕ** («Воскресение Господне») — легкие горки, означающие земную твердь, меж ними очерчен провал — бездна ада. И над этой бездной ада, на перекрестье рухнувших адских врат, окруженных распавшимися замками и запорами, стоит Царь Славы — воскресший Иисус Христос. В одной руке он держит крест, подъяв его над усмирённой им адской бездной, другой рукой, повернувшись в мощном движении, подымает, «воздвигает» из гроба первого человека — праотца Адама. Силы и сострадания исполнен обращенный к Адаму лик Иисуса Христа, потрясен подымающийся после тысячелетних страданий древний Адам. А за Адамом встает, простирая к Спасителю покровенные руки, и напряженно, с надеждой вглядывается в него жена Адама — первая женщина, праматерь Ева.

По другую сторону от Иисуса Христа стоят поднявшиеся в гробах, размышляют о свершившемся чуде увенчанные коронами ветхозаветные (описанные в Ветхом Завете) цари и пророки Давид и Соломон. Над ними — изможденный, суровый «подвижник пустыни», посланный в ад пророчествовать о приходе Божьего Сына — Иоанн Предтеча. Повернув лик, взирает он на Иисуса Христа, благоговейно вникает в великое чудо, которое дано было ему прозреть и предсказать.

Воскресение Христово на суздальских Златых вратах, как и другие древнейшие русские образы этого праздни-

ка, предельно емко и кратко выражает суть предания о Сошествии во ад. Как и в них во всех, точно собраны здесь воедино главные упомянутые в предании моменты. Снизшедшим в адскую бездну, победившим ее предстает здесь воскресший Иисус Христос. «Воздвигнутыми» из нее изображены первые люди Адам и Ева — в знак той надежды, которую несет это воскресение их потомству — всему роду людскому. Представлены и те, для кого, согласно преданию, эта надежда уже сбылась: ветхозаветные праотцы, еще до прихода Иисуса Христа, своей праведной жизнью, пророческим даром заслужившие спасение, и приуготовлявший ему путь, возвестивший о нем в адской бездне Иоанн Предтеча.

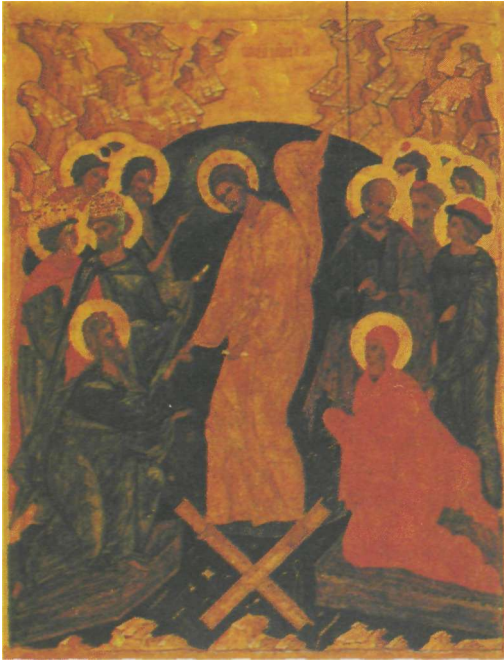
Как и другие ранние русские «Воскресения Христовы», пронизывает образ на Златых вратах ощущение таинственной важности происходящего, столь отвечающее духу предания.

Главные черты этих первых русских «Воскресений Христовых» оставались неизменными в древнерусской живописи. Но к ним, как к основе, добавлялись другие почерпнутые из предания детали. Различными способами углубляли русские мастера черты воскресшего Иисуса — Царя Славы, сошедшего в адские бездны, и черты того спасения, которое нес он этим сошествием роду людскому.

Идя по этому пути, сохраняя древнюю основу, широким кругом оттенков обогатил образ Воскресения Христова в созданной им в 1502 г. иконе великий древнерусский художник Дионисий. Легкие золотистые горки поднимаются и здесь над черным провалом адской бездны. И над бездной, на перекрестье поверженных адских врат, торжественно стоит Иисус Христос — подлинный Царь Славы в образе человека. Легка, невесома его фигура в про-

низанных золотым свечением развевающихся одеждах. Ее окружает нежно-голубой круг — «свет от великого света», принесенный Иисусом Христом во тьму ада (по-гречески называемый «мандорла» — слава). Широко раскинув руки, Спаситель одной из них подымает из гроба Адама, а другой — Еву. За Адамом встают величавые старцы — библейские патриархи Авраам, Исаак и Иаков; юноша в шкуре — первый пастух, сын Адама и Евы Авель; увенчанные коронами Давид и Соломон; в особой пророческой шапочке юный пророк Даниил. А за Евой поднимаются из гробов, простирая к Иисусу Христу покровенные руки, женщины-праматери; указывает на Иисуса Христа, объясняя его приход, Иоанн Предтеча. Рядом с ним взирает на Спасителя старец с ковчегом в руках — праведный Ной, спасшийся в этом ковчеге со всеми достойными спасения во время всемирного потопа.

С обеих сторон за этими узнаваемыми, хорошо видимыми лицами и фигурами идут фигуры не целиком видимые, бесчисленные лики и головы, покрытые разнообразными головными уборами. Создается ощущение бесконечного, уходящего за мандорлу шествия. Адам и Ева как бы возглавляют идущее к Иисусу Христу, спасенное им людское множество. И множество это действительно выглядит исторгнутым из адской бездны. Не только светлы лики восставших из гроба людей, но и их алые, нежно-зеленые, золотистые, багряные одежды проникнуты светом. В своем сияющем разноцветье людские толпы зримо противостоят мраку, черноте ада, у которого они отвоеваны. В ослепительно белых одеждах поднимаются люди из гробов, стоящих в самой адской черноте, еще усиливая ощущение бесчисленности спасенных Иисусом Христом. И в этой же черноте ада

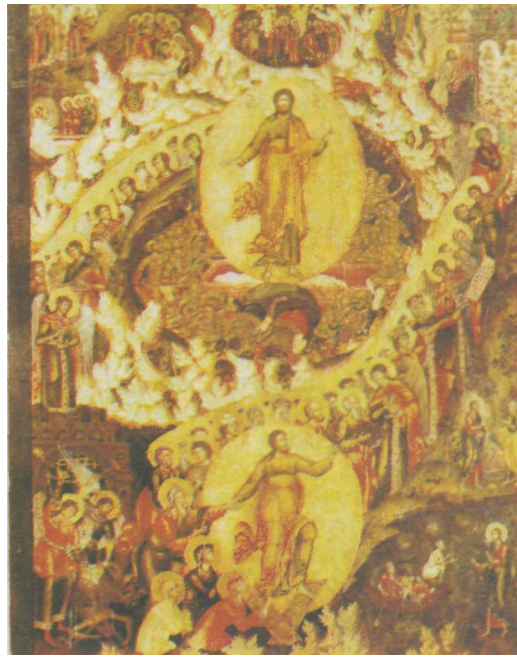


Воскресение. Икона. Первая половина XVI века. ЦМИАР. Москва.

68

два ангела, сверкающие золотом нимбов, сияющие розовыми и золотистыми одеждами, сковывают исчерна-серого Сатану, утверждая окончательность победы света над тьмой.

Но не только полноту победы, а и путь к ней представляет икона. Над мандорлой Иисуса Христа два ангела в багряных, золотых, нежно-зеленых одеждах высоко возносят крест — орудие смерти и страдания, ставшее тем самым орудием победы над злом. А в голубую мандорлу вписаны легкие, как бы сливающиеся с ней, неотличимые от ее света ангельские фигуры. В белых кружочках-сферах, которые они держат в руках, надписи, означающие различные добродетели: милость, девство, пост, смирение, любовь, мир,



Воскресение. Сошествие во ад. Икона. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. 1680 г.

69

кротость, радость. Тонкими длинными копьями поражают они серых демонов в бездне, над которыми надписи: ярость, мздоимство, жадность, блуд. Так светом добродетели побеждаются людские пороки, обретается полнота дарованного Иисусом Христом спасения.

Широкое исхождение праведников из ада, представляющее спасение рода людского, в образах Воскресения Христа стало излюбленным мотивом и у художников, современных Дионисию, и у мастеров, живших после него, но каждый из них развивал этот мотив по-своему.

Вот, например, «Воскресение Христово», написанное в первой половине XVI века замечательным новгородским мастером (сейчас принадлежит Цент-

ральному музею имени Андрея Рублева в Москве). На этой иконе, как и положено, поднимаются по углам горки, означающие землю, чернеет внизу адская бездна, в которую, окруженный бирюзовой мандорлой, в сияющих золотым светом одеждах, спускается Иисус Христос.

Движение и цель движения нерасторжимо слиты в его фигуре: напоминающая о его нисхождении в ад, о его движении вниз, словно встречным потоком воздуха взвизгивая вверх конец его одежд, а сам он мягко нагнувшись к поднимаемому из гроба Адаму, к нему по перекрестью адских врат ступают босые ноги Царя Славы.

Печать пережитых страданий лежит здесь на лице Иисуса Христа. Лик Иисуса выражает беспредельное внимание. Всю полноту прощения и понимания несет Спаситель исстрадавшемуся Адаму. За Адамом встают Давид и Соломон, Иоанн Предтеча и пророк Даниил. А с другой стороны встает из гроба коленапреклоненная Ева, за которой идут Моисей со скрижалями Завета, его брат — первый священник Аарон, Авель в пастушеских одеждах. С обеих сторон изображены и не целиком видные лики, и головы стоящих сзади. Усиливая ощущение многолюдного шествия, подчиняет мастер всех — и видных целиком, и видных частично — единому поступательному ритму.

Золотом, словно отражающим золото нимба Иисуса Христа, горят нимбы над всеми головами: зеленые, алые, коричневые одежды людей глубиной и богатством цвета противостоят черноте бездны, говорят об их приобщении к спасительному свету. Но не открытую радость выражают их лики. Написанные светящимися розоватыми охрами по очень темному санкирию, они обращены друг к другу и к Иисусу Христу с выражением ищущей мысли.

Спасенное человеческое множество предстает здесь объединенным размышлением о той цене, которая заплачена за его спасение. Размышлением высоким и очищающим — ибо только высоким трудом, борьбой за собственную душу обретает человек право на то спасение, ради которого принес себя в жертву, сходил в бездны ада Иисус Христос.

Древняя, традиционная форма изображения Воскресения Христа как Сошествия во ад всегда сохранялась в древнерусском искусстве. Но рядом с ней возникла в XVII веке еще одна форма под влиянием западного искусства. Дело в том, что в западном искусстве Воскресение Христа изображалось, как на Руси говорили, «по самомышлению», т. е. не прямо опираясь на текст Евангелия или апокрифа, а предполагая от себя, как бы оно могло быть. Представляя Воскресение Христово, западные художники обычно изображали гроб, спящую стражу и поднимающегося из гроба Иисуса Христа, часто окруженного сияющим в ночи светом.

Вот этот-то тип изображения усвоили русские художники, когда во второй половине XVII столетия на Русь достаточно широко стали поступать западные гравюры. Но все-таки этот новый способ, передающий событие не только «по самомышлению», но и с чисто внешней стороны, не удовлетворял их до конца, и они соединили его с привычным им образом Сошествия во ад. Так возникла оригинальная композиция. Ее можно хорошо себе представить на примере созданной в 1680 г. иконы «Воскресение Христово» из церкви Ильи Пророка в Ярославле.

В верхней части иконы, в ее центре, из гроба, окруженный сиянием, подымается Иисус Христос. Прямо перед гробом круглый отваленный камень, сбо-

ку—спящая стража, а слева, на горах—Иерусалим. Внизу, окруженный мандорлой Иисус Христос сходит в ад, попирает адские врата и правой рукой изводит из гроба Адама. Сверху от поднявшегося из гроба Иисуса Христа в ад нисходят ангелы. И двое из них, войдя сквозь мощные ворота в ад, сковывают золотыми цепями Сатану. А из черной адской бездны поднимается вслед за Адамом людская толпа и, обогнув мандорлу Иисуса Христа, в направлении, обратном ангельскому движению, поднимается вверх, где изображены врата рая, а за ними и сам рай в виде сада. Среди восходящих к раю можно различить и Предтечу, и Давида, и Соломона, и ветхозаветных пророков. А в райском саду видны и благообразные Илия и Енох, и полуобнаженный разбойник с крестом. Стремясь как можно больше выразить смысл Воскресения Христова, его место в евангельской истории, мастер дополняет изображение другими ее событиями. В правом углу иконы на берегу Генисаретского озера изображены воскресший Иисус Христос и призванные им ученики, те, кто поведают о нем миру. Слева—Распятие, Оплакивание Христа и приход ко гробу женщин—Жен-мироносиц. А вверху над воскресшим Иисусом Вознесение—событие, завершившее его земную жизнь.

Красиво, нарядно, празднично симметричное шествие ангелов и праведников, подчеркнута праздничен и цвет иконы, где рядом с темной зеленью очень много золота, горит малиново-алый, сияет белый цвет. Интересны многочисленные подробности в изображении и древнего текста Евангелия Никодима, и собственно евангельских событий. Но эта икона, как и другие иконы того же типа, как раз за этими мелкими подробностями утратила глубину образа, которую несли русские

образы Воскресения Христова, следующие древней отточенной форме Сошествия во ад.

Образы

Жен-мироносиц у гроба

Жены-мироносицы у гроба—так называется описанный в Евангелии приход ко гробу Иисуса Христа через день после его погребения женщин, принесших с собой миро, чтобы излить его по обычаю на гроб. Они застают гроб пустым и видят ангела, который благовествует им, что Иисус Христос воскрес.

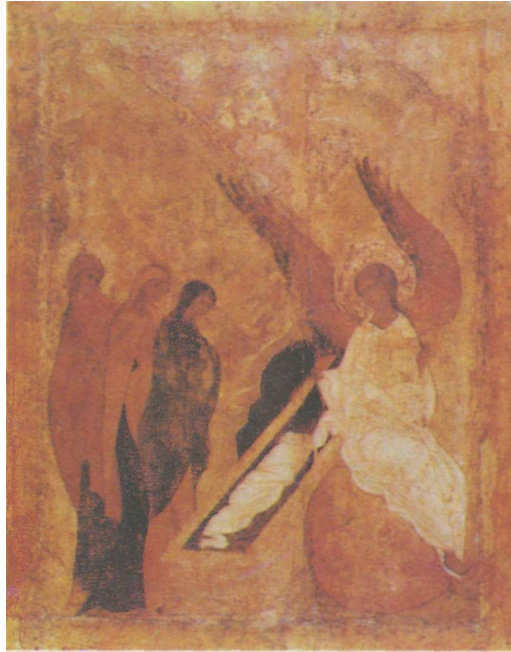
В древнейшие времена, как уже говорилось (см. главу «Образы Воскресения Христова»), изображение Жен-мироносиц у гроба служило образом Воскресения Христова, сменившись затем изображением Сошествия во ад.

Но приход Жен-мироносиц ко гробу поминается в церковном кругу праздников, на второй неделе после Пасхи. Сохранился образ Жен-мироносиц у гроба и в византийском, и в древнерусском искусстве. Он стал образом не самого Воскресения Христова, а образом свидетельства Воскресения—свидетельства, обретенного женщинами, не только бескорыстно служившими Учителю, но и сохранившими ему верность в гонениях, в муках и позоре крестной смерти, в его тайном погребении.

Нужно отметить, что рассказы евангелистов, совпадая в передаче сути события, различаются в деталях, называют разное число пришедших ко гробу женщин: троих, нескольких, двух; Иоанн называет одну Марию Магдалину. Но, при всех этих различиях, ни один из них не упоминает Деву Марию. Однако народное сознание с древнейших времен почитало и Богородицу

среди пришедших ко гробу. Ее также называют в числе мироносиц и церковные песнопения, посвященные этому событию. И это участие Матери в приходе мироносиц ко гробу усиливало то представление, что в событии этом не только открывается истина, но открывается она именно женщинам, наделенным всей полнотой женской любви, преданности и веры. И именно таким стремилось сохранить древнерусское искусство приход Жен-мироносиц ко гробу.

С замечательной глубиной выразили это мастера XV столетия. Сильно утрачена, но дошла до нас, сохранив обаяние заключенного в ней образа, икона на этот сюжет из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, создававшегося в 1425—1427 гг. под руководством Андрея Рублева. Потерто золото, означающее свет вечности. Но на его фоне подлинно вечным воплощением женской мягкости, нежности и чистоты поднимаются, как лепестки одного цветка, три тесно стоящие женские фигуры в багряных, золотистых и алых одеждах. Певучая, гибкая линия описывает их силуэты, их мягкие, полные тишины повороты ко гробу, к которому в радостном просветлении обращены их нежно светящиеся лики. Они словно вбирают в себя, исполняются раскрывающейся перед ними светлой истиной: гроб как бы выдвинут из темного зева пещеры, и прямо у ног женщины, у ног первой Богородицы, сверкают в нем оставленные погребальные пелены — знак того, что живого Иисуса Христа уже не надо искать среди мертвых. А по другую сторону от гроба, на огромном камне, могучей, невещественной силой отринутым от входа в пещеру, сидит, как воплощение этой силы, легкий и светлый ангел в блистающих одеждах. Повернувшись к женам, широко распахнув



Жены-мироносицы у гроба. Икона.
Из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425—1427 гг. Сергиев Посад.

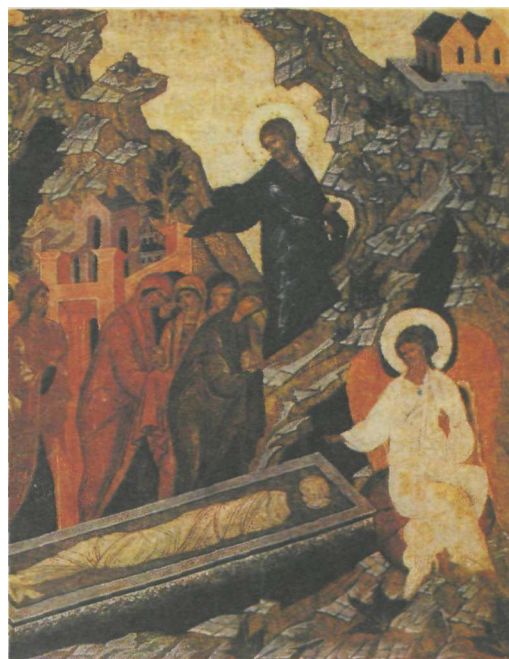
70

им навстречу руки, склонив к ним золотые крылья, объясняет он открывшуюся пустоту гроба, несет благовест о Воскресении Христовом.

Исполнены мягкости, грации и чистоты и одеты в зелено-золотистые одежды Жены-мироносицы на иконе 1487 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Они сравнительно невелики — главное место уделяет мастер полноте раскрывающейся им истины, к которой вместе с ним как бы восходит зритель. От ног женщин вверх, словно поднимаясь по склону нежно-зеленой горы, стоит гроб, в черноте которого ослепительно белеют пелены: плащаница и «сударь» — плат, которым была повязана голова умершего Христа. А над гробом, в его



Жены-мироносицы у гроба. Икона.
1497 г. КИХМ. Кириллов.



Явление Христа женам-мироносицам.
Икона. XVI век. ГТГ. Москва.

72

изголовье, главенствует над всем изображенным ангел-благовестник в блистающих одеждах, взвивший свое золотисто-зеленое крыло, осеняющий все своей благословляющей десницей. Сбоку от гроба, с другой стороны, чем жены, изображены спящие стражи. Жестки, угловаты контуры их маленьких фигурок, приближаясь в своей резкости к контурам выдолбленного в камне прямоугольного гроба. Глухота к истине раскрывается в своей омертвляющей сути, стражники лишены той живой мягкости, той полноты гибких, певучих движений, которыми здесь сполна наделены и открывающие истину жены, и несущий ее светлый ангел.

Евангелисты рассказывают, что жены, принешие миро ко гробу, не только первыми узнали

о Воскресении Христа, но и первые увидели его воскресшим. Рассказы эти разнятся в деталях: Лука и Марк говорят, что он явился всем женам на пути в Галилею, Матфей называет двух Марий, Иоанн — Марию Магдалину, а многовековая традиция бесспорно считает, что первой, кому явился по Воскресении Христос, была его Мать.

И в русском искусстве существовал, получив особенно широкое распространение в XVI веке, извод, где изображение Жен-мироносиц у гроба соединялось с явлением им воскресшего Христа.

На иконе, написанной во второй половине этого столетия московским художником, тихо склоняются жены, во главе с Богородицей, держащие сосуды с миром в руках, над гробом, в кото-

ром белеют пелены, им благовествует сидящий в его возглавии ангел. На фоне горок за спинами женщин — оставленный ими Иерусалим в виде окруженных розовой стеной строений. А над ними на фоне гор — тот, кто покинул гроб и пелены, — Иисус Христос, предваряющий их по дороге в Галилею. В развевающихся одеждах, обернув к ним светлый лик, указывает он им рукой путь — путь, открытый его Воскресением. Мотив обретения истины — один из любимейших мотивов древнерусского искусства, и в лучших образах Жен-мироносиц у гроба обретает он чистое, высокое звучание.

Образы Уверения Фомы

Уверение Фомы — событие, связанное с явлением по Воскресении Иисуса Христа своим ученикам. Евангелисты упоминают три явления воскресшего учителя, но именно Уверение Фомы, о котором повествует только евангелист Иоанн, специально поминается в церкви на неделе, следующей за Пасхой. Оно широко изображается и в искусстве.

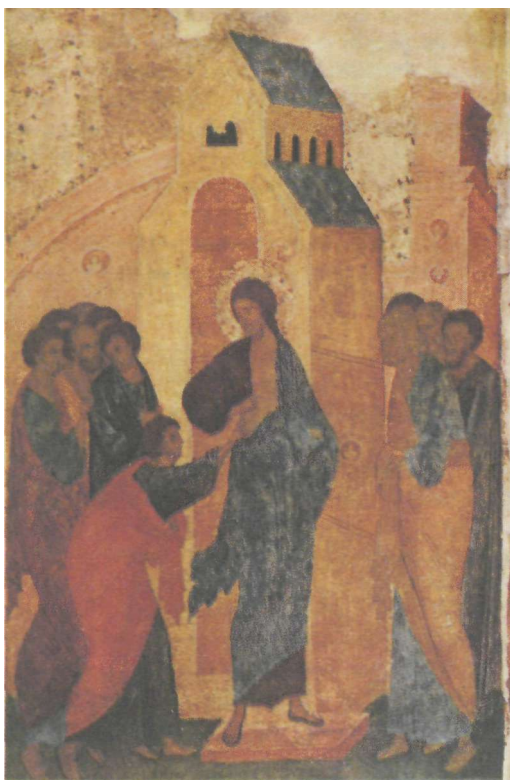
Евангелист Иоанн рассказывает, что вечером того дня, когда обретен был пустым гроб умершего Иисуса Христа, ученики его собрались в доме, заперев двери, боясь преследований от иудеев. И в этот дом пришел Иисус Христос и стал посреди горницы. Ученики обрадовались ему, а он стал учить их. Говорил, что как Отец послал его, так он посылает теперь их, что «принимают они Духа Святого», что могут прощать и отпускать грехи. Но Фома, один из двенадцати учеников, по прозвищу Близнец, не был при этом. И когда другие ученики рассказали ему, что видели Господа, он сказал, что не верит в это и не поверит, пока не увидит на руках его ран от гвоздей и не вложит в них персты, и не вложит рук в ребра его, «прободенные» копьем.

Прошло восемь дней после этого, ученики опять были вместе в доме, и Фома был с ними. Пришел Иисус Христос, хотя двери были заперты, стал посреди учеников и, пожелав им мира, обратился к Фоме: «Поддай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим». И Фома сказал: «Господь мой и Бог мой!» На что Иисус Христос ответил: «Ты поверил, потому что увидел Меня: блаженны не видевшие, но уверовавшие».

Рассказ об Уверении Фомы — это рассказ о подтверждении подлинности Воскресения, подлинности, преодолевшей сомнения. Фома обретает веру, увидев Иисуса Христа, прикоснувшись к его ранам, «вложив в них персты»; но блаженны, по словам воскресшего, «не увидевшие, но поверившие». Опровергая сомнения, утверждает рассказ евангелиста Иоанна об Уверении Фомы полноту, действительность Воскресения Иисуса Христа, принявшего смерть на кресте, где были пробиты гвоздями его руки, где, удостоверяя смерть, «прободал» римский воин его ребра.

Именно поэтому Уверение Фомы заняло такое важное место среди рассказов о явлении воскресшего Иисуса Христа. Поэтому, стремясь сохранить его в людской памяти, создавало его образы древнерусское искусство. Канон для его изображения, выработанный в древности, по существу оставался неизменным. Замечательный образец произведения, созданного на его основе, — икона «Уверение Фомы», написанная в 1500 г. мастером, трудившимся в мастерской великого Дионисия.

Стройная, но мощная золотистая башня с бирюзовой кровлей и запертыми дверями означает здесь горницу, где собрались апостолы; круглящиеся розовые стены и того же цвета легкие строения дополняют ее. Прямо перед



Мастерская Дионисия. Уверение Фомы.
Икона. 1500 г. ГРМ. Санкт-Петербург.

73

башней, перед ее закрытыми дверями стоит явившийся воскресший Иисус Христос. Золотым нимбом окружена его голова, царственно прекрасны его багряные и бирюзовые одежды, но обнажил он ребра и грудь, дав возможность уверовать Фоме. Согбен сомнениями склонившийся перед Иисусом Христом Фома, и эта подавляющая согбенность особенно ощутима, так как движению Фомы вторит изогнувшаяся за ним розовая стена. Но тем выше преодолевшая это сомнение истина, что перед ним его воскресший «Господь и Бог».

Таинственной мощи исполнен обнаживший перед ним ребра и показавший ему раны. Подтверждая мощь его воскресшей, преодолевшей смерть плоти, величием дышит вся его фигура, ощущение которого умножается срифмованностью этой фигуры со стоящей за ней недвижимой башней. Но особенно ясно выражает силу Иисуса Христа его лик: с великим снисхождением, рожденным бездонной глубиной превосходства, взирает он на Фому, стремящегося проверить чудо вложением собственного перста.

Важность, торжественность этой трудно, в сомнениях обретенной веры определяет собой весь строй иконы. Торжественно, двумя симметричными группами стоят вокруг Учителя и уверовавшего ученика и остальные исполненные размышления апостолы. Сдержан и сам подбор цветов иконы, построенный на соединении коричневого, бирюзы, охры, зелени, как вспышкой, пронизанный алым цветом плаща познавшего истину Фомы.

Русские мастера, как правило, всегда использовали тот канон, что и мастер из мастерской Дионисия. Но каждый из них стремился на его основе приоткрыть то, что не уловили предшественники. Мастера, создававшие в течение веков образы Уверения Фомы, стремились помочь укрепиться в вере «не видевшим».

Образы Вознесения Господня

Вознесение на небо Иисуса Христа, воплотившегося Бога и Сына Божьего,— великое, завершающее событие евангельской истории, в честь него установлен один из величайших христианских праздников, входящий в число двенадцати.

Все евангелисты рассказывают, что воскресший Иисус Христос неоднократно являлся ученикам, говорил им об их предназначении, о том, что он теперь посылает их в мир, как посылал его Отец. Явился Иисус Христос ученикам и через сорок дней после своего Воскресения, также в этот день уча и наставляя их. Он показал им в этот день, что все случившееся с ним — его страдания, смерть и Воскресение — есть исполнение древних пророчеств, что проповедь о нем должна быть обращена ко всем народам, начиная с Иерусалима.

Разговаривая с апостолами, как рассказывает евангелист Лука, Иисус Христос вывел их из города к Вифании, к Масличной (Елеонской) горе. И там, «подняв руки свои, благословил их» и, благословляя, «стал он удаляться от них и возноситься на небо», где, как говорит евангелист Лука, он «воссел одесную Бога». Евангелист Лука (но уже не в Евангелии, а в книге «Деяния апостолов»), кроме того, сообщает, что Иисус Христос повелел ученикам оставаться в Иерусалиме и ждать, ибо там вскоре будут они «крещены Духом Святым, примут силу, ибо на них сойдет Дух Святой». А когда, кончив речь, Иисус Христос стал удаляться (добавляет евангелист Иоанн), «взяло облако его из вида их». И тут же появились два мужа в белой одежде и сказали: «Мужи Галилейские! Что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо». Тогда они возвратились в Иерусалим.

К этим рассказам евангелистов с древнейших времен делалось одно добавление: участницей Вознесения, наряду с апостолами, обязательно называли Богородицу. Считалось, что евангелисты не упоминали о ней, так как ее присутствие при всех последних событиях земной жизни Иисуса Христа подразумевалось как само собой разумеющееся.

Опираясь на эти сведения, искусство создало образ Вознесения. Оно могло почерпнуть из Евангелия достаточно точные сведения о том, как это событие совершилось. Указывали евангелисты

и на его великий внутренний смысл: на заповеданную в нем проповедь Христова учения «всем землям», на то, что, вознесясь, воссел Спаситель «одесную Бога»; на то, что его Вознесение, образ его ухода с земли показывает, как он второй раз придет, вернется на землю. И кроме того, песнопения, с глубокой древности прославляющие праздник Вознесения, говорили о том, что Иисус «с земными яко человек пожив днесь от горы Елеонской вознесся во славе и падшее естество наше милостиво вознес, Отцу спосадил его». Они славили это как чудо, которому удивляются на небе бесплотные ангелы, величая человеколюбие Иисуса Христа; говорили о той великой радости, которой исполнились в Вознесении ученики и Богородица, о том, что в этой радости стремятся исполниться и постигающие Вознесение в его празднике люди.

В византийском искусстве сложился канон для изображения Вознесения в тех деталях и подробностях, на которые указывают евангелисты, сложились приемы, помогающие увидеть чудесную суть события — Вознесения на небо Бога, имеющего человеческое естество. Унаследовав этот канон и оставив его неизменным в течение веков, русские мастера наполнили, кроме того, построенные на его основе изображения Вознесения той радостью, которую стремится раскрыть людям его праздник.

Вот три русские иконы на этот сюжет: икона, написанная московским мастером в первой половине XV столетия, новгородская таблетка, созданная на исходе этого же века, и икона, созданная новгородским художником в 1542 г.

Мягко мерцает золотой фон на московской, древнейшей из этих икон. И в своем вечном звучании, свободным от мелочей, предстает на нем Вознесе-



Вознесение. Икона. Первая половина XV века.
ГТГ. Москва.

74

ние. Золотистые горки с белыми вспышками легшего на них света, с растущими на них легкими древами поднимаются до половины иконы — они изображают и гору Елеонскую, и всю покинутую вознесшимся Иисусом Христом землю. Сверху парит над ней сам возносящийся; человеческое естество полно явлено в нем, но его хитон и гиматий уже преобразились в пронизанные золотом одежды, золотые лучи расходятся от него во все стороны, и знаком божественного света окружает его сияющий бирюзовый круг мандорлы — славы.

Иисус Христос, согласно Евангелию, вознесся сам, но здесь несут его мандорлу, мчат ее ввысь, воздавая ему

честь, два ангела — вечные спутники Божий. Подлинным Вседержителем, победившим страдание и смерть, приходящее человеческому естеству, предстает здесь Иисус Христос, Вседержителем, достойным воссесть «одесную Отца». И потому такую радость и надежду несет то благословение, которое он из сияющего света посылает, высоко воздев десницу, оставляемой им земле, стоящим на ней свидетелям его Вознесения. Прямо под Богородицей стоит Богородица. Она обращена к зрителю и как бы не видит возносящегося, но в жесте постижения истины распахнуты ее руки, и о том, что истина в своей светлой сути открывается ей, свидетельствует и радостно просветленный лик, и свет, который тонкими, но ослепительно яркими пробелами пронизывает темные одежды, покрывающие ее величавую фигуру. С двух сторон окружают Богородицу вззирающие на возносящегося апостолы. Радостного потрясения исполнены их жесты, светлы лики, свет наполняет и их алые, темно-розовые, зеленые, нежно-желтые одежды.

Между Богородицей и апостолами, следуя торжественной симметрии сцены, также с двух сторон от нее стоят два ангела — те «мужы в блистающих одеждах», что явились, согласно Иоанну, на месте Вознесения. Их фигуры в белоснежных одеяниях и мерцающие золотом нимбы сами по себе усиливают ощущение света и радости, исходящее от иконы. А воздетые вверх руки указывают на возносящегося Иисуса Христа как на источник радости не только для апостолов, но и для всех, кто на эту икону смотрит.

На новгородской таблетке мы узнаем ту же торжественную композицию, соединившую все главные моменты рассказа о Вознесении: возносится в несомой ангелами светоносной ман-



Вознесение. Таблетка. Рубеж XV—XVI веков.
НГОМЗ. Новгород.

75

дорле благословляющий Иисус Христос, обращена к зрителю широко распахнувшая руки в жесте принятия истины Богородица, взирают на возносящегося апостолы, указуют на него ангелы. Радостное, светоносное начало не только присутствует здесь, но и выражено даже прямее, проще и открытее. Подчеркнуто праздничен цвет: ярко-алый и синий преобладают в одеждах апостолов, розовым и желтым оттенены одежды ангелов. А свет яркими сияющими бликами ложится на лики и горки, крупные, ослепительные пробела на одеждах вызывают ощущение пронизавших их световых потоков.

Новгородский мастер, написавший икону в 1542 г., также сохранил в ком-



Вознесение.
Икона. 1542 г. НГОМЗ. Новгород.

76

позиции все основное, но ввел одну новую деталь: мандорла Иисуса Христа становится темного, иссиня-коричневого цвета, в знак непостижимости для человеческого сознания исходящего от Бога света. Но, словно восполняя это угасание радостной яркости в самой мандорле, он окружает ее не двумя, а шестью парящими ангелами, трубящими в золотые трубы, в пронизанных золотом алых, желтых, зеленых одеждах. И свет, излившийся на покинутую Иисусом Христом землю, на свидетелей Вознесения, передан даже не яркостью белил, а золотом: им прописаны горки и складки одежд.

Как уже говорилось, древний византийский канон «Вознесения» оставался

неизменным в древнерусском искусстве. С помощью средств самой живописи— цвета, света, линии — открывали мастера на его основе новые грани образа. И всегда — каждый раз по-своему, используя те из этих средств, которые каждому мастеру были наиболее близки, — стремились они сохранить радостное звучание Вознесения, которое так полно передавали художники XV—XVI столетия.

Образы Сошествия Святого Духа на апостолов

Сошествие Святого Духа на апостолов — событие, описанное не в самом Евангелии, а в книге, автором которой также считается евангелист Лука, но которая посвящена уже не жизни самого Иисуса Христа, а жизни и делам его учеников, апостолов, — она так и называется «Деяния апостолов».

И в Евангелии, и в «Деяниях апостолов» говорится, что Иисус Христос заповедал апостолам — тем, кто, приняв его учение, шел за ним из Галилеи, кто разделил с ним Тайную вечерю, кто был свидетелем его Вознесения, — оставаться вместе в Иерусалиме и ожидать там Утешителя — Духа Святого, который должен вскоре на них снизойти и дать им силу проповедовать учение Иисуса Христа всем народам и землям.

И ученики пребывали единодушно вместе, как говорит книга «Деяния апостолов», вплоть до дня Пятидесятницы — большого иудейского праздника, который справлялся через 50 дней после Пасхи, тогда, когда свершена была жатва и собран урожай, в память получения закона от Бога пророком Моисеем.

И вот, как говорится в «Деяниях апостолов», в день Пятидесятницы внезапно «сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом», где находились ученики.



Сошествие Святого Духа на апостолов.
Золотая наводка на меди.
Врата Рождественского собора. 1230-е гг. Суздаль.

И «явились им разделяющиеся языки», как бы огненные и почтили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святого и начали говорить на иных языках, как Дух давал им просвещать.

В это время в Иерусалиме по случаю большого праздника находилось множество людей из разных городов и стран, и, услышав шум, они собрались перед домом, где находились апостолы, и пришли в смятение, ибо слышал каждый, что в доме говорят его наречием. Все удивлялись — ведь находящиеся в доме были простые галилеяне, а некоторые насмехались над ними, говоря, что они пьяны. И тогда встали апостолы, и апостол Петр начал речь. Он говорил об Иисусе Христе, который был предсказан пророками, о Христе, которого распяли иудеи, который воск-

рее и вознесся, ниспослав на учеников благодать Духа Святого. Апостол Петр призвал покаяться и креститься во имя Иисуса Христа, и многие покаялись, и крестилось около трех тысяч человек. Первая проповедь апостола, на которого снизошел Святой Дух, завершилась приобщением к этому учению уверовавших, положивших начало первой христианской общине на земле.

Сошествие Святого Духа на апостолов с глубокой древности почиталось как событие важнейшее: в нем проявил себя снизошедший в мир Дух Божий, освятив начало проповеди Христова учения, начало Церкви как сообщества объединенных одной верой людей. Сошествие Святого Духа на апостолов поминается через 50 дней после Пасхи, в христианскую Пятидесятницу, являющуюся одним из двенадцатых праздников. Во второй день этого праздника, называемый Духовым днем, воздается особое почитание Святому Духу, видимо сошедшему на учеников Христовых.

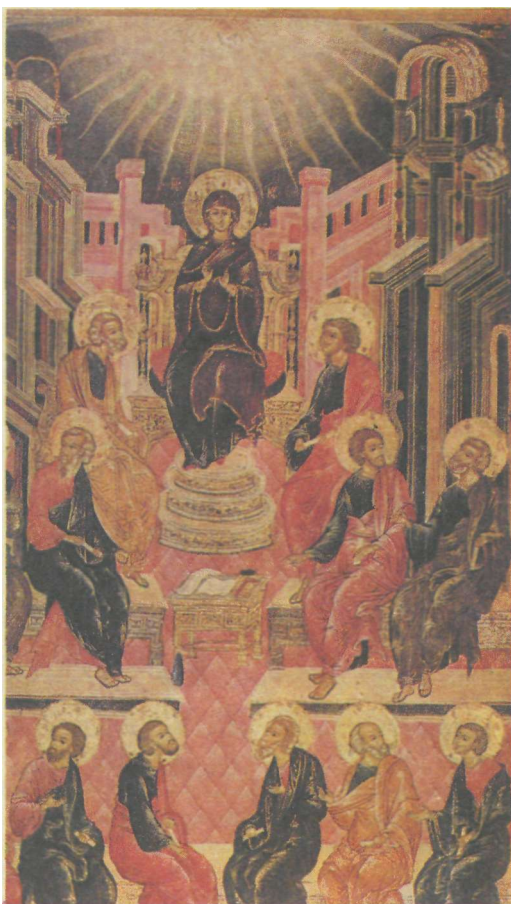
Изображать Сошествие Святого Духа на апостолов начали с древнейших времен; для этого выработана была еще в византийском искусстве очень простая и выразительная композиция. Изображение этого события есть и в русских храмах домонгольского времени, во фресках Св. Софии Киевской. Очень хорошо сохранилось оно среди выполненных золотой наводкой сцен, украшающих Златые врата XIII века Рождественского собора в Суздале. Окружая изображенные в центре композиции закрытые двери — знак той закрытой горницы, в которой апостолы пребывали единсушно в день Пятидесятницы, — восседают они здесь как бы по сторонам развернутого на зрителя полуовала. Из небесного сегмента, расположенного над ними, расходятся в виде сверкающих линий разделяющиеся языки пламени — сходящий на них Святой Дух. И как знак того, что



Сошествие Святого Духа на апостолов.
Таблетка. Рубеж XV—XVI веков.
НГОМЗ. Новгород.

78

схождение это свершилось, что Святой Дух, даровав им силу, почил на них, горят вокруг голов апостолов золотые нимбы. Знак их высокого, обращенного к миру учительства — и книги (Евангелия), которые держат в руках четверо из них, и поднятые в благословении руки святых. Но яснее всего об обретении благодати Духа Святого этими простыми «мужами галилейскими» говорит сам их облик, их исполненные величия позы, та сосредоточенная глубокая мысль, которую по-разному, очень индивидуально, выражают все лики. Мерцающие линии золотой наводки, всегда придающие изображенному ими оттенок некоей тайны, здесь делают этот



Иосиф Владимиров. Сошествие Святого Духа на апостолов. Икона. 1688 г. Церковь Троицы в Никитниках. Москва.

79

таинственный ореол особенно выразительным.

Композицию, лежащую в основе изображения на Златых вратах, сохраняли, дополняя ее новыми смысловыми деталями, русские мастера. Полно и ясно выступают эти главные дополнения в новгородской табличке «Сошествие Святого Духа на апостолов» (конец XV — начало XVI века).

Две поднимающиеся с двух сторон причудливые нежно-зеленая и темно-розовая башни означают здесь место действия, тот дом, ту горницу, где собрались апостолы. Прекрасным сохраняется в вечной памяти место Сошествия Святого Духа на апостолов. А перед башнями (т. е. внутри дома), также по стороне развернутого на зрителя овала, восседают двенадцать апостолов, и у верхнего края иконы из этого небесного сегмента исходят на них двенадцать расходящихся лучей — разделяющихся языков. Обретение апостолами благодати сошедшего Духа и здесь подтверждается золотыми нимбами вокруг голов и самим обликом изображенных. Но благодать проявляется не столько в глубине мысли, которую выражают величавые апостолы, сколько в обретенном ими просветлении: свет пронизывает их мягко сосредоточенные лики, его потоки, переданные яркими, ломкими белильными пробелами, наполняют их алые, синие, оливковые одежды. Внизу, в центре полуовала, там, где на Златых вратах Рождественского собора в Суздале были изображены закрытые двери горницы, здесь — старец в царских, украшенных золотом и драгоценными камнями алых одеждах, в золотом венце на голове — древнее олицетворение мира (по-гречески — Космос). На широко распахнутых руках держит он белый плат с двенадцатью свитками с Христовым учением, которое понесут по миру обретшие благодать Духа Святого двенадцать апостолов.

Во второй половине XVI века на Руси было переведено и получило распространение литературное произведение «Житие Богородицы», написанное греческим писателем Симеоном Метафрастом. Опиравшееся на апокрифы и легенды, метафрастово «Житие» утверждало, что Богоматерь была с апосто-

лами во время Пятидесятницы и на нее также сошел Святой Дух. Это согласовывалось и с общими представлениями о Богородице, о ее духовной высоте и близости Сыну, и с преданиями о том, что она, как и апостолы, странствуя, проповедовала его учение, посетив для этого Грузию и Афон.

И со второй половины XVI века (а особенно часто это происходит в XVII веке) в композициях «Сошествия Святого Духа на апостолов» появляется изображение Богородицы. Чтимая апостолами Мать Учителя, она восседает обычно в самом центре, в высшей точке полуовала, по сторонам которого располагаются все остальные. Заступница людей предстает изначально вошедшей в Церковь, объединившую людей ради их спасения.

Построенные по единому, мало изменяющемуся в веках канону, русские образы Сошествия Святого Духа на апостолов углубляли, расширяли представление об этом событии, положившем начало Церкви, осветившем приобщение «земель и народов» к учению Иисуса Христа.

Образы Успения Пресвятой Богородицы

Успение (по-славянски — смерть, «успление») Богородицы — событие, глубоко чтимое христианским миром, в честь которого 15 (28) августа празднуется один из главнейших, двенадцатых праздников.

О смерти Богородицы, так же как и о ее рождении и детстве, нет никаких сведений в Евангелии. О ней рассказывает апокриф, называемый «Слово Иоанна Богослова на Успение». Этот апокриф не только дает ясное и подробное представление о событии, но и своим повествованием объясняет, по-

чему смерть Богородицы, ее Успение стало для чтущих ее людских поколений величайшим праздником.

В апокрифе говорится, что после Вознесения Иисуса Христа на небо Богородица, исполняя волю Сына, которую он высказал на кресте, жила в доме Иоанна — его младшего, любимого ученика. Она достигла большой старости (72 лет) и почувствовала, что жизнь ее клонится к концу. И так же, как когда-то архангел Гавриил принес ей благую весть о рождении у нее Спасителя Сына, так он явился к ней с благовестием о смерти. В этом благовестии было открыто ей не только время грядущей кончины, но и то, что Сын в этой кончине позаботился о ней, спасет, возьмет на небо ее душу.

Приготовляясь к кончине, Богородица беседовала с близкими ей иерусалимскими женами, молилась о том, чтобы дано было ей попроситься с апостолами, которые в это время по всему миру проповедовали Евангелие. И молитва ее исполнилась: перед самой кончиной апостолы на облаках были «восхищены» ангелами к ее смертному ложу. Опоздал лишь Фома — и ему Богородица в знак памяти оставила свой пояс. А когда свершилась кончина, дом, где находилась умершая, апостолы, иерусалимские жены и первые священники христианской общины, окутало облако. И в этом облаке явился Спаситель Сын с ангельским сонмом и принял душу из ее тела, а затем передал ее двум ангелам, которые умчали ее на небо.

Апостолы, горя о людях, утративших Заступницу, в печальной и торжественной процессии отправляются в Гефсиманский сад, чтобы там похоронить ее тело. По дороге процессию встречает иудей по имени Афония и, глумясь над умершей, пытается перевернуть ложе, на котором апостолы ее несут. Но в это время является ангел с мечом и отрубает его протянутую к ложу руку. Афония раскаивается, уверовав в Богородицу, возносит к ней молитву, и по молитве отрубленная рука прирастает на прежнее место. Апостолы погребают Богородицу в Гефсиманском саду. Когда опоздавший и не успевший проститься с ней Фома хочет на следующий день по-

клониться телу, гробница оказывается пустой: Спаситель Сын спас не только душу, но спас от нетления, взяв на небо, тело Матери.

Рассказ о смерти Богородицы, о ее Успении — это рассказ о ее спасении. И не только об этом. Апостолы перед погребением скорбят о людях, покинутых восходящей на небо Заступницей, но одновременно здесь же повествуется о том, что она сама дает доказательство своей памяти о покидаемых. Она не только оставляет свой пояс для утешения опоздавшему Фоме, но милует первого грешника, обратившегося к ней с молитвой после ее Успения — оскорбившего ее иудея Афонию. И заключенная в рассказе апокрифа утешительная для человеческого сердца мысль о том, что спасенная в Успении Богородица не покинет страждущий человеческий род, береглась поколениями людей, ее развивали поэты-песнопевцы, она звучит лейтмотивом праздника Успения.

Многочисленны и образы Успения Богородицы в древнерусском искусстве. Унаследовав из Византии канон, который позволял передать и главные черты события, и почерпнутые из апокрифа выразительные детали, русские мастера чрезвычайно самобытно и самостоятельно использовали это наследие, раскрыли неведомые раньше стороны в великом для людей событии — в смерти Богородицы, в ее Успении.

Разнообразны уже древнейшие дошедшие до наших дней образы Успения Богородицы. Главные, основные древние черты доносит образ Успения Богородицы, украшающий знаменитый памятник домонгольского искусства — Златые врата XIII века Рождественского собора в Суздале.

Под надписью ОУСПКНИ* СТО* ЙЦ
(«Успение Пресвятой Богородицы»)

в центре композиции стоит ложе с возлежащей на нем усопшей Богоматерью. С двух сторон его окружают апостолы, среди которых и облаченный в священнические одежды первый епископ Иерусалима Иаков. Скорбны лики и позы окруживших ложе. Их скорбь выражена, может быть, даже сильнее и резче, чем о ней повествует апокриф; ведь там говорится, что апостолы тихо печалются лишь об оставляемых Богородицей людях, а спасительный смысл собственно ее смерти был им ясен. Но печаль близких, горечь оплакивания неразрешима в людском сознании со смертью — и скорбь апостолов является своего рода подтверждением подлинности, достоверности изображенной здесь смерти Богородицы.

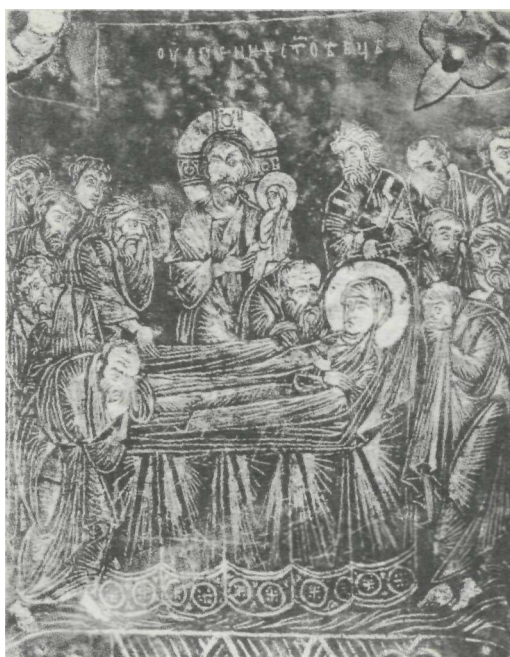
Поэтому подлинным победителем смерти во всей ее реальности предстает стоящий в центре явившийся к материнскому ложу Спаситель Сын. Торжественна его поза, таинственно отрешен лик, и на одной руке держит он, другой указуя на нее, спасенную материнскую душу в виде спеленутого младенца с окруженной нимбом головой. Древний знак изображения человеческой души в виде младенца окрашивает внятными человеческому сердцу теплом великое сыновнее спасение Матери: в нем он словно воздает ей той нежной заботой, с которой она обращалась к нему в детстве. А воздать родителям тем, что они сделали для детей в детстве, — самое большое, что может сделать для них человек.

Основное, главное об Успении, о смерти Богородицы и о спасении ее души Сыном несет образ на Златых вратах Рождественского собора в Суздале. Этот простой, краткий, ясный тип изображения, где есть лишь ложе с умершей Богородицей, апостолы и Спас со спасенной душой на руках, навсегда остался в русском искусстве,

на его основе создавались ставшие знаменитыми глубокие произведения.

Но уже в современной суздальским вратам иконе «Успение» — одной из немногих сохранившихся русских домонгольских икон, созданной в начале XIII века для Десятинной церкви в Новгороде, — к этой основе, как к ядру, присоединены и иные, почерпнутые из апокрифа, детали и подробности. Мягко мерцает золотой фон на этой иконе, тихо льющийся свет вечности окружает здесь изображенное. И так же, как и на Златых вратах Рождественского собора в Суздале, в центре ложе с возлежащей на нем мертвой Богородицей, окруженное апостолами и первыми святителями (высшими священниками) только что возникшей христианской церкви. В высоких подсвечниках стоят за ложем погребальные свечи; следуя погребальному обряду, взмахивает кадиллом стоящий на переднем плане апостол Петр. Но не столько печаль, сколько высокую, благоговейную думу выражают апостолы, их крупные, серьезные лики, позы и жесты словно изваянных фигур в багряно-розовых, мягко-зеленых, охристых одеждах, лежащих спокойными, недвижимыми складками. И припавшие к ложу мертвой Богородицы, и одиноко сосредоточенные, и обращенные друг к другу, они размышляют о чуде, широко и полно развертывающемся на иконе.

Торжественно встает в ее центре, подымаясь над ложем, над апостолами, фигура спокойного, недоступного Иисуса Христа в багряно-голубых, наполненных ровным свечением одеждах, высоко подымающего покрытую белыми пеленами спасенную душу. С двух сторон, простирая руки, чтобы принять ее, летят к нему легкие ангелы, а вверху, завершая спасение, они уже вносят душу в темно-синий, усыпанный золотыми звездами сегмент неба. За анге-

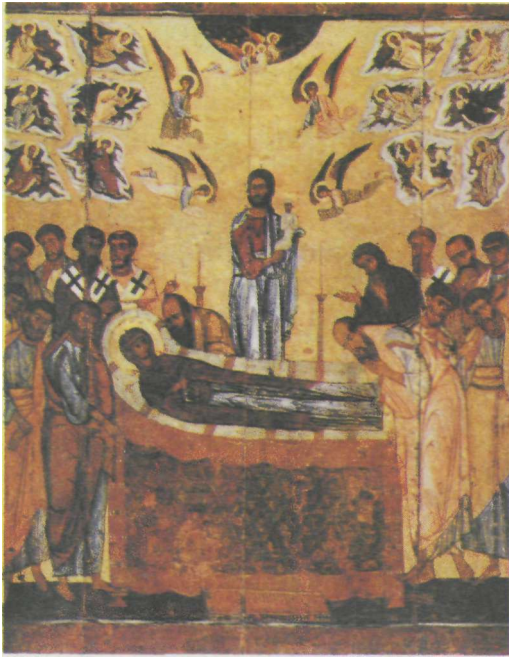


Успение. Золотая наводка на меди.
Врата Рождественского собора. 1230-е гг.
Суздаль.

80

лами, принимающими душу, располагаются по обеим сторонам от Иисуса Христа в стремительном движении двенадцать облаков, в каждом из которых вписана фигура апостола.

Подчиняясь невременной последовательности событий, а соединяя их так, чтобы они выражали смысл, который должен сохраниться в людской памяти, в верхней части иконы изображен предшествующий прощанию с умершей прилет апостолов на облаках. И стремительный полет апостольских облаков соединяется с полетом в небеса спасенной души, умножает заключенную в нем силу движения, тем самым делая еще более ощутимой победу над смертью, над ее неподвижностью. Как и в апокрифе, принесение апостолов на



Успение. Икона. Конец XII—начало XIII века.
ГТГ. Москва.

81

облаках для последнего прощания с Марией позволяет глубже оттенить радостную полноту обращенной к ней сыновней любви, полноту свершенного им спасения.

Тот извод, который лежит в основе этой иконы, который обычно называют «Облачным Успением» или «Успением с облачным чудом», так же как и извод, лежащий в основе образа на Златых вратах Рождественского собора в Суздале, сохранялся во все время существования древнерусского искусства. Но особенно часто к нему обращались русские мастера XV—XVI веков, создав на его основе ставшие знаменитыми образы Успения. К их числу, безусловно, относится икона «Успение» начала XVI века, которая принадлежит



Успение. Икона. Начало XVI века.
ЦМИАР. Москва.

82

сейчас музею имени Андрея Рублева. Это храмовый, т.е. главный, образ Успенского собора в Дмитрове.

Легкими башнями — светло-желтой и нежно-зеленой — обозначен на этой иконе на золотом фоне дом Иоанна, в котором случилось Успение. Между этими башнями (в доме) стоит ложе, которое (как всегда) окружают апостолы. Но среди них стоят и ангелы, а за апостолами поднимаются святители церкви, чередой, теряющейся за башнями-входами, идут иерусалимские жены. Бесчисленное людское множество, как напоминание о всем людском роде, связавшем свое упование с Успением, предстает здесь ложу Богоматери.

Безусловно скорбь в жестах и позах предстоящих, но ее выражение смягче-

но, почти нереально благодаря бестелесной легкости удлинённых фигур, одетых в коричневые, алые, зелёные одежды. Печаль окончательно угасает в мягких ликах, написанных прозрачными розовыми охрами. Предстоящие ложу не только склоняются, припадают к нему, но и обращены друг к другу; их печаль словно преодолена общим ведением о радостном исходе свершающегося, которое с предельной полнотой раскрыто на иконе.

Торжественна поза Иисуса Христа, подымающегося над ложем, золотым сверкающим ассистом пронизаны его одежды. Не только окружающим ложе, но и всем взирающим на икону являет он материнскую душу в ослепительно белых пеленах, высоко поднятую на покровенных руках. Ни напряжённого раздумия, ни замкнутости свершившего таинства нет в его лице. Округлый и мягкий, написанный сияющими розовыми охрами, он изливает одну лишь торжествующую радость. Божественный свет, сияющая бирюзовая мандорла окружает его, и с ней слиты очерченные лишь линиями фигуры пришедших с ним воздать честь Успению ангелов со светильниками в руках.

Острые миндалевидной мандорлы словно указует на находящуюся прямо над ней, над фигурой Иисуса Христа, бирюзовую сферу со спасённой душой в ослепительно белых одеждах, несомую ангелами вверх, к распахнутым вратам рая. И облачное чудо — бирюзовые облака с полуфигурами апостолов в розовых, нежно-зелёных, светло-жёлтых одеждах, несомых ангелами, — как венцом окружает летящую сферу, умножая торжество и радость её вознесения к райским вратам.

Внизу, у нижнего края ложа в центре, изображён много меньшего размера, чем все остальные, стоящий на коленях человек в алом плаще, воздевший

руки к занесшему над ним меч архангелу, — неверный Афония. Чудо с ним уже свершилось: не только ангел занес меч, но и отрубленные кисти рук приросли, о чём свидетельствуют шрамы на них. Свершённым предстает первое помилование грешника Богородицей в ее Успении.

Как и в песнопениях праздника, событием радостным, которое «празднуют ангелы и к веселию земных призывают», предстает на этой иконе Успение. Звучит в иконе, подобно песнопениям, и мотив людского множества, «всех концов земли, ублажающих Богородицу в Успении». Введением Чуда об Афонии твердо подчеркнута столь важная для этих песнопений мысль, что «в Успении Богородица не оставила мир». Не только по смыслу, но и по всему строю эта икона близка не просто к повествовательному, но и к поэтическому, слитому с музыкой слову.

Музыкальны, певучи, легки очерки фигур; предстоящие ложу ритмически связаны друг с другом и с парящими над ними облаками. Радостный лейтмотив иконы — фигура Иисуса Христа с душой — получает развитие в полете сферы к райским вратам. Этот лейтмотив обогащает и вторящие движению Иисуса Христа фигуры святителей и жен. Мерцание ангельских нимбов, словно зажженных нимбом Иисуса Христа, розовое свечение ликов, предстающее отблеском наполняющего его лик сияния, цвета иконы — коричневый, зелёный, алый, охристый — все взято в некотором смягчении, образует единство, построенное, как по камертону, по ослепительно белым одеждам спасённой души — цветущему рая и райского блаженства. «Успение» из Успенского собора Дмитрова — своеобразный живописный гимн Успению Богородицы.

Христианские храмы всегда посвящены какому-либо празднику или святому. В Древней Руси существовал стойкий обычай, идущий еще от Киева, от собора его Киево-Печерской лавры, но получивший особенно широкое распространение в северо-восточных пределах, — обычай посвящать главные соборы городов и княжеств празднику Успения. Отдавая свои города и княжества под защиту Богородицы, русские люди обращались к тому празднику, где утверждается, что защита эта навсегда пребудет с миром, с родом людским, и воздавали ему особую честь. Именно народное отношение к празднику особенно ярко воплотилось в иконах XV—XVI веков, но и в дальнейшем оно помогало древнерусским мастерам создавать образы захватывающие и поражающие своей художественной полнотой.

Образы Воздвижения честного Креста Господня

Воздвижение честного Креста Господня — один из великих, входящих в число двенадцатых христианских праздников. Он празднуется 14(27) сентября в честь обретения (находки) в первой половине IV века императрицей Еленой, матерью императора Константина Великого, креста, на котором был распят Иисус Христос. Об этом событии существует предание, к которому неоднократно обращались и придали ему законченную литературную форму многочисленные церковные писатели.

Предание это гласит следующее. Император Константин Великий, при котором не только прекратились гонения на христиан, но христианство стало господствующей религией в Византийской империи, имел однажды чудесное видение. Но-

чью, накануне очень важной для него битвы, император увидел в небе сияющий, составленный из звезд крест. Битва была им выиграна, и бывшее ему видение Константин расценил как предзнаменование этой победы, как таинственное указание свыше. Размыслив над этим знамением, император, глубоко почитавший новую религию — христианство, отправил в Иерусалим свою мать, императрицу Елену на поиски креста, на котором был распят Иисус Христос. Задача перед императрицей была поставлена очень нелегкая. Дело в том, что через сто лет после распятия Иисуса Христа римляне, подавив поднятое иудеями восстание, разрушили Иерусалим, изгнали население города и всей страны. Они воздвигли взамен разрушенных новые постройки. По приказу императора Адриана, стремившегося стереть память о жизни и смерти Иисуса Христа в Иерусалиме, был не только засыпан Гроб Господень (пещера, где был погребен Спаситель), срыт Голгофский холм, но и выстроены вместо них храмы почитаемым языческим римским богам Юноне и Юпитеру.

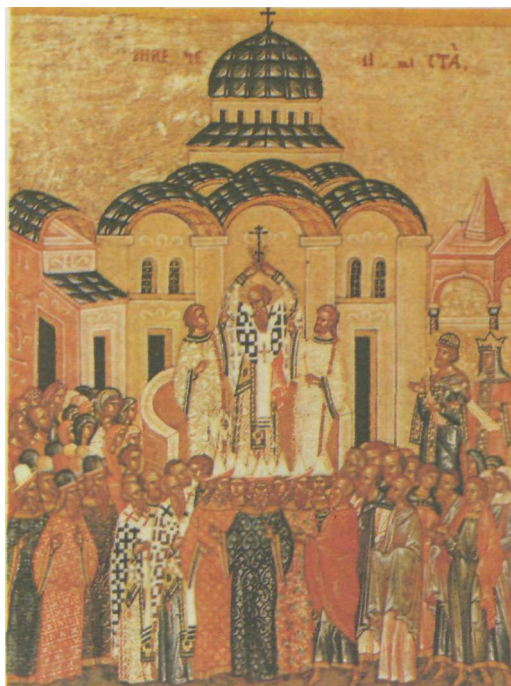
Но императрица Елена, согласно преданию, нашла в близлежащих странах потомков изгнанных жителей Иерусалима, хранящих память о расположении родного города, и с их помощью определила место казни и погребения Иисуса Христа. Здесь царица начала раскопки, и раскопки эти увенчались успехом. Сначала под адриановыми постройками открылась пещера Гроба Господня. Затем были открыты три креста — кресты разбойников, распятых вместе с Иисусом Христом, и его крест, а также дощечка с надписью «Царь Иудейский», бывшая, по свидетельству евангелистов, на вершине его креста. Когда кресты несли по городу, один из них воскресил умершего, — так из трех найденных опознан был животворящий крест Иисуса Христа. Частицу креста Христова, обделанную в серебро, императрица Елена отправила сыну-императору в Константинополь, а сам крест положила в главную христианскую церковь Иерусалима. Со всех сторон в город стали стекаться верующие, желающие посмотреть на обретенную святыню. И 14 сентября 331 г. иерусалимский епископ Макарий перед собравшимися в главной Иерусалим-

ской церкви людскими толпами многократно «воздвигал» (подымал вверх так, чтобы его увидели все) Крест Господень.

Обретение Креста Христова — главного символа христианской религии, тогда, когда эта религия становилась господствующей в огромной империи, становилась мировой религией, сразу же было воспринято как событие великое и значительное. И очень скоро день 14 сентября, когда митрополит иерусалимский показал обретенный Крест народу, стал праздником в честь обретения креста и получил по действию, совершенному епископом Макарием, название Воздвижение честного Креста Господня.

Полное название этого праздника звучит в церковном обиходе как «Всемирное воздвижение честного и животворящего Креста Господня». И в этом его всемирном значении истолковывают событие песнопения посвященной ему службы. Кратко вспоминая само событие, они раскрывают великую суть найденного царицей Еленой креста. Крест, на котором был распят за людей Спаситель, став орудием его смерти, стал орудием их спасения. «Древом познания был погублен Адам (человек)», «древом креста спасен», — поется на службе Воздвижения. Раскрывается в службе и важный для всего людского рода смысл самого действия Воздвижения креста. Воздвигнутый епископом Макарием крест воздвигался как знак спасения не только над толпами верующих, собравшихся 14 сентября 331 г. в иерусалимской церкви, но и над всем пришедшим к Иисусу Христу людским родом; «побеждая демонов», «умерщвил смерть», «веселя тем всех земнородных».

Но не только в песнопениях праздника утверждается эта мысль, она ясно звучит и в особом входящем в него



Воздвижение креста. Таблетка.
Рубеж XV—XVI веков. НГОМЗ. Новгород.

83

обряде. Каждый год 14 (27 сентября) в соборных православных храмах повторяют священники для новых поколений то, что сделал епископ Макарий в этот день в 331 г.: высоко поднимают они, воздвигают на все четыре стороны крест — знак и символ обретенного в Иерусалиме «честного и животворящего Креста Господня» — величайшей святыни христианства.

Воздвижение честного Креста Господня очень широко изображалось в древнерусском искусстве, но канон его по существу оставался неизменным. Прекрасное представление и об этом каноне, и о том, что создавали на его основе русские мастера, дает новгородская таблетка конца XV века. На та-

блетке под надписью, означающей событие, величаво разворачивается на золотом фоне нежно-желтый синекупольный храм — та главная церковь Иерусалима, где совершено было Воздвижение. Перед ней (значит, внутри ее) в центре, под куполом, на высоком амвоне стоит Макарий в бело-золотых святительских одеждах, а по бокам от него — так же светло и празднично облаченные сослужащие ему диаконы. Торжественно возносит Макарий, высоко подымая над головой, словно действительно воздвигая его над миром, «честной и животворящий Крест Господень».

Справа от него, чуть ниже, стоят благоговейно обращенные к кресту облаченные в царские одежды Константин и Елена. Их не было при самом Воздвижении в иерусалимской церкви, но, нераздельно слитые с этим событием в людской памяти, соединяются с Воздвижением и на иконе равноапостольные императоры, сделавшие возможным само обретение креста, широко утвердившие его в мире. А внизу, как бы бесконечным потоком вливаясь в храм из розово-алой башни входа, окружают амвон людские толпы — толпы тех, кто пришел увидеть крест. Облаченные в розово-алые, нежно-желтые, зеленые, синие, белые, отделанные золотом, пронизанные светом одежды, предстают здесь юноши и девы, мужи и жены, старцы, духовенство. И в центре толпы, лицом к стоящим перед иконой, воспевают крест люди в особых остроконечных шапках (в которых в иконописи обычно изображались жители Востока) — те верующие из «иных стран», которые, согласно преданию, пришли в Иерусалим поклониться святыне. В своем почти неисчерпаемом многолюдстве, в разнообразии людских возрастов и типов присутствующие при Воздвижении верующие

словно предстают образом всего людского рода, ради которого над миром возносится крест.

Лики всех участников события — и священнослужителей, и императоров, и верующих — выражают потрясение от открывшейся великой, важной для всех поколений свершающейся тайны. Высокий и радостный смысл постигнутого наполняет их потоками света.

Этой открывшейся радости Воздвижения, радости, которую песнопения называли «радостью всех земнородных», подчинен весь строй иконы: и ее торжественная композиция, и ясный, стройный ритм, которым связаны все участники события, и сияющий, светлосносный цвет. Как и новгородская таблетка, все русские изображения Воздвижения Креста Господня обязательно передавали основные черты события, свершившегося в Иерусалиме 14 сентября 331 г. И всегда стремились русские мастера раскрывать в этом событии тот неотменимый для всего рода людского вечный смысл, который утверждают песнопения праздника, и ежегодно повторяемый в нем обряд. Стремилась они и приобщать к великой радости Воздвижения над миром Креста.

Образы Пресвятой Троицы

Троица — Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой. По христианским представлениям, это Бог, единый в трех лицах, в трех ипостасях. Бог Сын — второе лицо, вторая ипостась Троицы — вочеловечился, пришел в мир как воплотившийся Спаситель Иисус Христос. О его личности, открывшейся человеку, о жизни Иисуса Христа повествует Евангелие. Само же божественное бытие непостижимо для человека; непостижима ему до конца и тайна Троицы.

Размышляя о ней, человек постигает то, что ему открывает Бог о своем бытии, на котором зиждется мироздание. Поэтому столетиями размышлял о Троице христианский мир, размышляли философы, богословы.

Церковь считает, что Сошествие Святого Духа на апостолов является событием, открывающим миру действие всех трех лиц, всех трех ипостасей Троицы. Здесь исполняется обещание Спасителя, Бога Сына, данное ученикам, а вместе с ними — всему роду людскому. «Я умолю Отца и Иного Утешителя пошлет вам — Духа Святого, иже от Отца исходит. Когда же придет Он, научит вас и наставит на всякую истину». По просьбе Бога Сына, по воле Бога Отца нисходит Святой Дух. И в праздник Пятидесятницы, когда вспоминают Сошествие Святого Духа на апостолов, день, положивший начало Церкви и воссоединения человека с Богом, прославляется Святая Троица. Первый день этого праздника поэтому называют еще и Днем Святой Троицы или, в народном обиходе, Троицыным днем.

Размышляло, постигало Троицу и искусство: и византийская, и древнерусская живопись создали глубокие образы Троицы. Стремясь к истине, искусство этого круга никогда не творило образов по «самомышлению», оно всегда опиралось, воплощало слово, признаваемое самым истинным, — слово священных книг. Основой для изображения Троицы поэтому стал рассказ из Библии, из ее древнейшей части — Ветхого Завета, который понимался как рассказ о явлении человеку невидимого, непостижимого Бога, о явлении ему Троицы.

В первой книге Ветхого Завета — книге «Бытие» — рассказывается о кочевнике Аврааме, которому дано было обетование, что произойдет от

него великий народ. Но шло время, а брак Авраама оставался бесплодным, его жена Сарра не рожала ему детей. И вот однажды, как гласит ветхозаветный текст, «явился ему Господь у дубравы Мамре». Авраам сидел у входа в шатер во время зноя дневного и, когда возвел очи, увидел, что перед ним стоят три мужа. Он побежал к ним навстречу и поклонился до земли, сказав: «Владыка! Если я обрел благоволение перед очами Твоими, не пройди мимо раба Твоего». Авраам позвал пришедших в свой шатер, говоря, что омоет им ноги, даст хлеба подкрепить сердце, что отдохнут они здесь под деревом. Пришедшие сказали ему: «Сделай так, как говоришь».

Авраам поспешил к Сарре и велел ей замесить самой лучшей муки и сделать пресные хлебы. А из стада Авраам взял самого лучшего теленка, дал отроку и велел приготовить его. И взял масла и молока и поставил все перед пришедшими; и они ели. Во время трапезы они спросили у Авраама, где жена его Сарра. Авраам ответил, что здесь в шатре. И тогда один из них сказал: «Я опять буду у тебя в это же время, и будет сын у Сарры». Авраам и Сарра были в летах преклонных, и Сарра внутренне рассмеялась, так как не надеялась в таких летах уже иметь утешение — сына. И тогда, как гласит рассказ, Господь спросил, не смеялась ли Сарра потому, что она уже стара. «Есть ли что трудное для Господа? — продолжал он. — У Сарры будет сын». Сарра не созналась, что она смеялась, так как ей стало страшно. Затем три мужа покинули шатер.

А со временем предсказание их сбылось: Сарра родила сына. Исполнилось данное Аврааму обетование: он стал родоначальником целого народа.

На то, что Аврааму явился таинственно узанный им Бог, твердо указывает ветхозаветный текст. А христианское учение, истолковывая этот древний библейский рассказ, считало, что это был не просто Господь с двумя спутниками, а Единая Неразделимая Троица, второе лицо которой, Бог Сын, в грядущем вочеловечился среди народа, произошедшего от Авраама.

Вот воплощая этот рассказ, и выработало византийское искусство при-



Троица. Икона. XVI век.
ГТГ. Москва.

84



Андрей Рублев. Троица. Икона. 1425—1427 гг.
ГТГ. Москва.

85

емы, канон для создания образов Троицы. А так как рассказ этот входит в Ветхий Завет, то образы эти часто называют «Троица Ветхозаветная». Канон «Троицы Ветхозаветной» унаследовало искусство Древней Руси и на его основе создало образы огромной глубины и духовной силы.

Среди этих образов заметное место занимает принадлежащая сейчас Третьяковской галерее икона «Троица», созданная в XVI столетии псковским мастером. На золотом фоне иконы в центре ее крупная киноварная надпись, означающая Святую Троицу. По сторонам от надписи, у краев иконы, подымаются две сияющие золотом, сверкающие алым цветом башни простых

и строгих форм—дом, шатер Авраама, а между ними тонкое дерево с бирюзово-золотой кроной—то дерево, дуб Мамврийский, под которым отдохнули три путника, приглашенные Авраамом.

На фоне чудесного дома и дерева, заполняя весь верх иконы, восседают сами эти путники в виде трех ангелов,— так всегда изображали их по византийскому канону. Зримо утверждая их единственность, их равенство друг другу, абсолютно тождественными делает их мастер. И в самой этой тождественности уже есть нечто непостижимо таинственное. Окруженные нимбами, недоступно замкнуты их лики; отрешены от всего внешнего их величавые позы с невысоко поднятыми благословляющи-

ми десницами; нездешним золотым светом наполнены отброшенные назад могучие крылья; наполняет свет оливковые хитоны и ослепительные алые плащи.

Сияюще белая стоит перед ними прямоугольная трапеза, на которой золотятся три чаши, лежат хлебы, ножи и лжицы (ложки). А у ее темно-зеленого торца, очерченного алым с идущими по нему белыми и темными камнями, с двух сторон стоят служащие им Авраам и Сарра. Подтверждая величие восседающих за трапезой, много меньше их служащие им люди. И не недоступного покоя, а многосложного движения полны их фигуры: протянув восседающим руки с кувшинами, склоняются перед ними и к ним ступают Авраам и Сарра. Открыто, радостно выражение их лиц. Но именно эта живая людская суть служащих Троице, принимающих ее благословение делает выразительной их приобщенность к таинственному и недоступному, позволяет ощутить чудесный источник их радости. Отблеском идущего от Троицы света ложится свет на их лики. Густое золотое таинственное свечение пронизывает темно-багряные одежды Авраама. Как знак той славы, которую несет Сарре дарованное Троицей обетование, царственно прекрасен ее ало-зеленый, покрытый мельчайшим золотым узором наряд.

В самом низу иконы в центре, под аркой, которую образует трапеза, изображен Авраам, закалывающий теленка. Его склоненная фигура в пронизанных золотом, подпоясанных алым поясом багряных одеждах вторит торжественному наклону арки. Величавым и значительным предстает и этот акт его гостеприимства, и это подтверждение той праведности, в которых обрел он благословение Троицы. Но, кроме того, заколотый теленок, «за-

кланный агнец» — стойкий древний знак жертвы. И алый теленок, предстающий здесь в основании всего изображенного, напоминает о той великой, определившей судьбу мира жертве, которую, даруя обетование Аврааму и Сарре, благословляет Троица.

Икона эта была написана во Пскове, где главный, кафедральный собор, называемый псковичами «Домом Святой Троицы», издревле был посвящен Троице и являлся своеобразной эмблемой города. Очевидно, на существовавшее здесь веками особое почитание Троицы, на сложившуюся традицию ее истолкования опирался мастер, создавший свой яркий, глубокий, выразительный образ.

Но примерно на сто лет раньше, в других русских пределах, в княжестве Московском, также в месте, связанном с глубоким почитанием Троицы, была создана икона, которая стала вершиной ее русского истолкования. Согласно историческим источникам, в 1427 г. по заказу Никона, игумна Троице-Сергиевой лавры, Андреем Рублевым была написана икона Святой Троицы в память, «в похвалу» основателю монастыря Сергию Радонежскому, великому почитателю Святой Троицы.

«Троица» Андрея Рублева также может быть названа ветхозаветной. Правда, Рублев избирает хотя и достаточно древний, но редкий в его время вариант изображения: в нем нет Авраама и Сарры, нет бытовых подробностей их гостеприимства; остаются лишь три ангела, восседающие за трапезой, сама Троица. Но этот избранный им древний извод Рублев наполнил неведомой ранее глубиной. Три ангела на иконе Рублева располагаются не по одну сторону трапезы, а как бы окружают ее, восседая на седалищах. Ощущение их особой, таинственной природы сразу же рождает их облик: так не-



Отечество. Икона. XIV век. ГТГ. Москва.

86

обыкновенно мягки, нежны и вместе с тем недоступны их окруженные нимбами лики, так легки и одновременно величавы описанные плавными линиями фигуры в багряных, ослепительно-голубых и нежно-зеленых одеждах с широко распахнутыми золотящимися крыльями. Тонкие, длинные посохи — знак силы — держат они в руках. Ангелы очень похожи друг на друга, но между ними нет абсолютного тождества. И, умножая ощущение таинственной сути ангелов, при взгляде на икону возникает и постепенно укрепляется представление об их глубинном единении, о соединяющей их безмолвной, а потому чудесной беседе. Икона смысл этой беседы постепенно раскрывает, захватывает им, погружая в его глубину.

Чуть выше двух других сидит средний ангел. На его багряном хитоне лежит широкая золотистая полоса, клав — тот царственный знак, которым в живописи отмечались только одежды Иисуса Христа. Это второе лицо Троицы, Бог Сын, которому предстоит воплотиться и своей жертвенной смертью искупить разделение между божеским и человеческим. Он повернут к правому (от нас) ангелу, но лик его обращен, склонен к левому, к Богу Отцу, волей которого начинается устройство Вселенной.

Покая, но покоя, не отделимого от чудесной силы, исполнена поза левого ангела, и, словно идущая от него энергия, проступает через его хитон сияющая лазурь. В полноте этой силы, в осознании своей мощи невысоко подымает он благословляющую десницу. Его благословение обращено к стоящей в центре стола чаше с головой агнца — знаку Авраамова пира и абсолютному, безусловному знаку жертвы, так как «закланный агнец», кроме того, лежит в жертвенной чаше. Склонившись к Сыну, Отец укажет на жертву, благословляет ее. И Сын отвечает Отцу согласием. Полнота и добровольность этого согласия — и в самой мягкой тишине его склонения, и в том удивительном соединении кротости и самоотверженной силы, которой полон его лик, и в том, как спокойно он благословляет жертвенную чашу. Сплавляются, соединяются воедино воля Отца и Сына. А справа склоняется к Сыну, вторит движению Отца, сплавляет с их волей и свою волю Дух Утешитель — с отблеском тихой печали в лике, в одеждах, сияющих нежной зеленью и небесной лазурью.

Единение Троицы в ее безмолвной беседе и лежащее в ее основе благословение на жертву и приятие ее развивается, дополняется всем строем иконы.

Смыкая, нерасторжимо соединяя трех ангелов, вписывает мастер их фигуры в незримый круг — знак безначальной и не имеющей конца вечности. Форме жертвенной чаши вторят фигуры двух боковых ангелов, и словно погруженным в нее предстает третий. Знаком «божественного домостроительства», как называли в старину устройство Вселенной, подымается за левым ангелом, Богом Отцом, дом. Как напоминание о «древе Креста» встает дерево за средним ангелом, Богом Сыном, а гора за третьим ангелом, Духом Утешителем, — знак всего возвышенного, возвышающего и утешающего сердце.

Бесконечно усиливает ощущение светлой гармонии, которую несет икона, ее цвет — багрянец, сияющая лазурь, золото, нежная зелень. Недаром все, кто размышлял о ней, единодушны в том, что необычайно точно воплотил здесь мастер краски сияющего летнего дня, на который приходится праздник Троицы: голубизну неба, зелень травы и деревьев, золото зреющей ржи, сияние солнца.

Самобытность каждого лица Троицы и их единение, великий акт милосердия, жертвенной любви как основу этого единения, на котором зиждется мир, сумел передать Андрей Рублев в этой иконе. Поэтому «Троица» Рублева уже при жизни мастера была высоко оценена современниками, она вызвала множество повторений, на ее основе сложился извод, ставший основным в древнерусском искусстве изводом изображения Троицы.

Именно та глубина, с которой Андрей Рублев воплотил Троицу, позволяет почувствовать стоящую за ней великую, непостижимую тайну. Представив в зримом образе, не в словах, не в умозрении трудно вместиемое в человеческом сознании равенство трех лиц единому Богу, икона вызывает размы-



Троица Новозаветная. Икона. Первая половина XVII века. ЦМИАР. Москва.

шление, требует от человека ответного духовного труда. И этот труд, начатый пять столетий назад, идет до сих пор: размышляют о Троице ученые, мыслители. И что очень важно — вовлекает она и будет вовлекать в этот труд все новых и новых, самых разных людей, потому что ни с чем так прочно не связан человек, как со своей самобытной личностью, и ничего так не хочет он обрести, как единения с другими, потому что нет ничего мучительнее тоски одиночества. Художественное совершенство иконы, по-своему тоже таинственное, не поддающееся до конца определению в словах, позволяет каждому находить в ней нечто свое, по-своему приобщаться к заключенной

в ней гармонии. Все это сделало «Троицу» Рублева одной из общепризнанных вершин человеческой культуры.

Изображения Троицы, восходящие к рассказу о гостеприимстве Авраама, как уже было сказано, отвечали духу древнерусского искусства, его стремлению творить свои образы не по «самомышлению», а воплощая слово истины, слово священных книг. Но все же рядом с «Троицей Ветхозаветной» в древнерусском искусстве существовали, хотя и были распространены значительно меньше, изображения Троицы, в которых это «самомышление» давало себя знать. Древний пример такого изображения, где лица, ипостаси Троицы переданы как бы более рационально, «прямолинейно», сохранился в искусстве Новгорода. Это икона XIV столетия, которую принято называть «Отечество», принадлежащая сейчас Третьяковской галерее.

На иконе «Отечество» на престоле, на котором обычно в иконописи восседает Иисус Христос, восседает Бог Отец. Невидимый и непостижимый, он наделен здесь чертами Спаса, но при этом у него белоснежно-седые волосы и борода. Основой для такого изображения послужили упомянутые в Библии явления Бога миру, а видения, бывшие некоторым пророкам. В частности, пророк Даниил видел во сне Бога седобородым старцем. Кроме того, естественное сходство Отца с Сыном должно здесь служить указанием на их единственность. Как и у Спаса на иконах, в благословении поднята десница Бога Отца, а левой рукой он сжимает свиток.

На коленях у Бога Отца изображен Христос-отрок — так, как изображают его на груди Богородицы в иконах «Богоматерь Знамение». А в руках отрок Христос держит голубую сферу с голубем — образ Духа Святого в виде го-

лубя, как он упоминается в Евангелии и изображается в иконных композициях «Благовещение», «Крещение».

Создавая эту икону по «самомышлению», а вернее всего — под сильным влиянием западного искусства, где такое рациональное изображение лиц Троицы было в большом ходу, автор «Отечества» все-таки строит свой образ, используя традиционные элементы древнерусского искусства. Ясный строй композиции, то величие Спаса, которое позволяет передать величие наделенного его чертами Бога Отца, таинственность Спаса-отрока — все это делает его образ по-своему выразительным и впечатляющим.

С XVII века в древнерусском искусстве под прямым влиянием западной культуры появляется «Троица», получившая название «Троица Новозаветная». Церковь не признавала ее образы столь же каноничными, как образы Троицы Ветхозаветной, но к этому типу принадлежат по-своему интересные изображения. Удивительная икона этого типа, созданная в московских пределах в первой половине столетия, находится сейчас в Центральном музее имени Андрея Рублева. На этой иконе, в том обрамлении, в котором на иконах предстает Спас в силах, на белом фоне — фоне райского сада, представлен Спас, увенчанный короной, обнаживший свои раны, и сидящий рядом с ним в виде старца благословляющий его Бог Отец. На престоле между ними лежит Евангелие, а сверху в сфере парит голубь — Дух Святой. Торжественная, ясно выстроенная, благородная по цвету, эта икона является, как и большинство произведений этого извода, выразительным символом, своего рода точной аллегорией Троицы, но в ней нет той глубины образа, которую несли в древнерусском искусстве образы Троицы Ветхозаветной.





4 Ангелы, Архангел Гавриил и Архангел Михаил

В Священном Писании, и в Ветхом, и в Новом Завете, утверждается существование неких бесплотных сил, служащих Богу. Эти бесплотные силы, исполняя волю Бога, участвуют в людской жизни. Древнее богословие, основываясь на текстах Ветхого и Нового Завета, полагало, что силы эти различаются по своей близости к Богу, что на основании этого они разделяются на отдельные чины. Оно насчитывало девять чинов этих бесплотных сил и называло их «девять чинов ангельских».

Считалось, что наиболее близки к Богу три чина — серафимы, херувимы, престолы (не путать со словом «престол», употребляемым в смысле «трон», а также «престол» — стол в алтаре для свершения таинства). За этими чинами следуют три других чина — господства, силы и власти. Последние три чина из девяти отмечены близостью к миру и человеку. Это начала, архангелы и ангелы (ангелы в собственном смысле слова).

Архангел Гавриил
(Ангел Златые волосы).
Икона. XII век. ГРМ.
Санкт-Петербург.

Таинственны для людей все эти бесплотные силы, служащие Богу, особенно высшие из них. Обычному человеку не дано видеть их. Согласно священным текстам, лишь иногда узреть их доводилось пророкам—людям, умеющим слушать волю Бога. Так, в Ветхозаветной книге пророка Исаяи рассказ о серафиме включен в повествование о бывшем пророку в иерусалимском храме таинственном видении. Исаяя повествует: «В год смерти Озии царя видел я Господа, сидящего на престоле высоком и превознесенном, и края риз его наполняли весь храм; вокруг его стояли серафимы, у каждого из них шесть крыл, двумя закрывал каждый лицо свое, двумя закрывал ноги свои, двумя летал». Серафимы славилы Бога, а сам же пророк Исаяя был потрясен тем, что он, «человек» — человек с «нечистыми устами» и живущий среди людей с «нечистыми устами», — «видел Бога». И «тогда, — продолжает рассказывать дальше пророк Исаяя, — прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял из жертвенника щипцами. И коснулся уст моих, и сказал: «Вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен». Очищенно-го, освобожденного от греха пророка Исаяю Бог посылает на проповедь. Посылает говорить истину народу, который «слухом услышит, да не разумеет, очами смотреть будет, да не увидит», у которого «огрубело сердце».

Этот текст, хотя бы в некоторых чертах, знаком нам всем. Заключение в нем величавые образы, мысль о том, что очищенный от греха человек может стать вместилищем истины и ее проводником, вдохновили Пушкина. Вольное переложение видения пророка Исаяи положил поэт в основу своего «Пророка».

Образы бесплотных сил предстают и еще в одном, описанном в Библии пророческом видении — видении пророка Иезекииля. Пророк Иезекииль рассказывает, что «в бурный ветер, идущий с севера», видел он «великое облако, огонь и сияние вокруг него». И это облако с огнем влекли необычные животные: четвероликие и четверокрылые; с лицами льва, с лицами тельца и с лицами человека; вид животных этих был «как вид горящих углей», а рядом с животными шли и двигались необыкновенные колеса; «у некоторых ободья были велики и страшны, так как усыпаны были глазами». Животные влекли свод в виде «изумительного кристалла», на нем — престол «в виде камня сапфира», на котором — «подобие человека».

Как видение Всевышнего Бога, который, придя в мир, станет человеком, истолковывало христианство это видение. Влекущие «подобие человека» понимались как «чины ангельские»: огненные и крылатые — херувимы, движущиеся колеса — престолы, а колеса с ободьями, усыпанными глазами, — силы.

На эти священные тексты о видениях пророка Исаяи и пророка Иезекииля опиралась и византийская и древнерусская живопись. Из них были почерпнуты все сведения о внешнем виде «деяти ангельских чинов», об их служении Богу. Исходя из этих библейских текстов, древнерусская живопись шестикрылыми изображала серафимов, крылатыми и огненными — херувимов. Образы тех и других, воспевающих и стерегущих Бога, древнерусские мастера помещали в храме под барабаном, под образом Вседержителя. Бесплотных стражей, серафимов и херувимов, писали они иногда на иконах Богородицы, которую песнопения прославляют как «честнейшую херувим



Архангел Михаил. Икона.
Первая половина XIII века. ГТГ. Москва.

89

и славнейшую без сравнения серафим». Огненному херувиму, стерегущему древо жизни, отводили место, как правило, в изображениях рая.

Изображения престолов в виде крылатых колец и сил в виде колец с глазами входили обычно в композиции «Спаса в силах». Других высших из

«девяяти чинов ангельских» древнерусские иконописцы не изображали, так как в Библии нет ни описаний, ни сведений об их прикосновенности к миру.

Зато всего чаще в искусстве Древней Руси можно найти изображения собственно ангелов, ближе всего стоящих к человеку из всех сил бесплотных и относящихся к последним трем ангельским чинам — началам, архангелам и ангелам.

Ангелы участвуют во многих евангельских событиях: они присутствуют при Рождестве Христа, приносят весть о его Воскресении, участвуют в Вознесении. И в композициях, изображающих эти события, предстают ангелы в том виде, который, опираясь на тексты писания, придавало им искусство Византии, — в виде прекрасных существ, близких по облику к людям, но наделенных крыльями. Отдельные изображения ангелов редки в древнерусском искусстве, чаще изображало оно ангелов верховных — архангелов Гавриила и Михаила.

Архангел Гавриил — светлый, послушный Богу вестник. Он приносит весть Богородице в Благовещении и Успении, он приносит весть и о рождении у Елизаветы и Захарии будущего Иоанна Предтечи.

Одно из знаменитейших изображений архангела Гавриила — икона, называемая также «Ангел Златые волосы», написанная в Новгороде в XII веке. Икона когда-то входила в оглавный деисусный чин, где все изображены «оглавно», по шею, и лишь голова архангела Гавриила представлена на ней. Об ангельской природе изображенного говорит здесь особый атрибут: вьется справа «слух» — «торок», с помощью которого ангелы слышат Бога. Но и без этого атрибута безусловна чудес-

ная природа изображенного. Умение изображать просветленную, преображенную человеческую плоть прекрасно служит художнику, когда он передает облик существа исконно чистого, свободного от греха и порока. Золотом написаны лежащие крупными прядями волосы архангела, правилен и нежен овал золотисто-розовеющего лица, под великолепными дугами бровей бархатно-черны его огромные глаза, мягок алый рот. Но самое главное — это взгляд его прекрасных глаз: бездонный и вместе с тем светлый, непередаваемый в своем таинственном выражении словами, он действительно убеждает в том, что архангел Гавриил, Божий вестник, слышит Бога.

Архангел Михаил — архистратиг (по-гречески — верховный военачальник), полководец, воевода верных Богу ангелов, победоносный враг Сатаны, победитель зла. Он считался покровителем воинов, бьющихся за правое дело. Верили и в то, что грозный враг Сатаны, архангел Михаил сопровождает душу умерших, отгоняя от них грозящую им бесовскую силу.

Покровительство архангела Михаила, небесного воеводы и покровителя праведных воинов, стремились обрести воины древнерусские. Нередко его крылатая фигура украшала их воинские шлемы. Архангелу Михаилу, защитнику душ умерших от бесовской силы, посвящались на Руси многие кладбищенские церкви. Ему посвящена и усыпальница московских князей, а затем и русских царей — Архангельский собор в Кремле. Широко изображала архангела Михаила иконопись.

Сохранилась знаменитая икона «Архангел Михаил» XIII века, принадлежащая сейчас Третьяковской галерее. Существом иной, не человеческой природы предстает здесь изображенный в полный рост архистратиг. Напряжен-



Андрей Рублев. Архангел Михаил из деисуса. Икона (из так называемого Звенигородского чина). Начало XV века. ГТГ. Москва.

90

но всматриваются в даль, прозревая глубины бытия, открывая сокровенное зло, его прозрачные глаза; словно освещен отсветом алого пламени весь его лик. Свидетельствуя о его ангельской природе, широко распахнуты за его спиной крылья, в руках он держит присутствующие лишь ангелам посох и сферу с именем Иисуса Христа. В знак его воеводского, воинского достоинства архангел Михаил одет в одежды византийского императора: на нем длинный узорчатый дивисилий и плащ, а по груди и плечам препоясан он широким лором (лентой), обильно украшенным драгоценными камнями. И эти одежды, связанные с высшей людской властью, в сиянии оттенков алого, которые-

ми они написаны, предстают частью того же горячего света, который ложится на лик архангела Михаила, напоминают о власти таинственной и мощной, которой он наделен.

Прославленный архистратиг Михаил древнерусского искусства — икона архангела Михаила, входящая в деисусный Звенигородский чин, написанный Андреем Рублевым. Изображенный в деисусном молении архангел Михаил и здесь предстает существом чудесным, но чудесна в нем удивительная нездешняя кротость. Она пронизывает весь облик русоволосого архангела Михаила с мягко склоненной курчавой головой, с нежным, округлым, написанным светящимися охрами ликом, льется она

из его широко распахнутых глаз. Свету и кротости, наполняющим архангела Михаила, соответствует и цвет его небесно-лазоревых и розовых, как заря, одежд, нежное золотое сияние его крыльев. Могучий борец с Сатаной, со злом, архангел Михаил ни в чем, как говорили в старину, не «приразился ему». Вьются над его кудрями тороки-слухи: слушая Бога, противостоит злу абсолютной полнотой добра написанный Андреем Рублевым воевода небесного воинства. И это рублевское истолкование образа архангела Михаила стало самым глубоким, самым плодотворным в русском искусстве, соединяясь с широкими представлениями о противостоянии добра и зла.





Святые

В древнерусском искусстве очень широк круг образов, представляющих святых. Согласно христианскому вероучению, святые—люди высокой праведности, прославившие себя служением Богу. Этой праведностью они «стяжали благодать»: очистилось, преобразилось в них затемненное грехом, но изначально созданное по образу и подобию Божию человеческое естество, обрели они жизнь вечную. Считалось, что в святых уже воплотился замысел Иисуса Христа о человеке: ради искупления человеческих грехов принес он себя в жертву. Как толковали это богословы, «Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом».

Считалось, что о таких людях, о святых, повествует уже Ветхий Завет. Вслед за рассказом о сотворении мира и грехопадении Адама и Евы в нем говорится о начавшемся восстановлении связи человека и Бога, о людях, своей праведностью послуживших этому восстановлению. Эти люди почитались в христианстве святыми.

Новый Завет, рассказавший о воплощении Бога ради людей, о принесении им спасительного вероучения, говорит и о многих людях, воистину приблизившихся к Богу. По мере распространения христианства в мире множество людей прославились своей праведностью, считались обретенными благодать, были причислены к лику святых.

Преподобный Сергей Радонежский
с житием. *Икона.*
Первая **половина** XVI века.
ЦМИАР. Москва.

Святыми почитались погибшие за веру мученики во время гонений на христиан; иерархи церкви, утверждавшие ее вероучение; монахи, отречьшиеся от мирских соблазнов ради служения Богу. Вместе со святыми, унаследованными Древней Русью с принятием христианства, были у нее и свои праведники. В своей обретенной высоте святые — это связующие между Богом и людьми, их заступники и ходатаи перед ним.

Люди стремились приблизиться к святым, постичь их, донести до них свою молитву. С этой целью тщательно береглась память о святых: осмысливалось все сказанное о них в Ветхом и Новом Завете, в древних, дополняющих это сказанное, повестях и апокрифах. О тех из них, кто прославился праведностью уже после распространения христианства, тщательно собирались сведения (иногда это начинали делать еще при жизни праведника), и, когда прославившийся человек после смерти канонизировался, он причислялся к лику святых, на основе этих сведений составлялось житие, помогавшее понять, в чем состояла его праведность. И, помогая этому пониманию, святые обязательно поминались, прославлялись на церковных службах.

Этой же цели постижения, приближения к святому, на которого уповал, к которому обращался с молитвой человек, должны были служить и служили его образы — иконы. Стремясь к этой цели, к выражению правды об изображенном, тщательно в течение веков сохранялись черты его внешности, почерпнутые когда-то из прижизненных изображений или из древних словесных описаний, — живую, конкретную человеческую личность воплощала икона святого. Но, достигая подлинной глубины этой правды, иконописцы никогда не останавливались на этом пор-

третнем сходстве, хотя оно и было для них обязательным. С помощью средств самой живописи они показывали эту живую человеческую личность, реальное человеческое естество преображенным, просветленным великой свободой от греха. Иконы святого делали зримым, сохраняли в человеческой памяти то о святом, что сообщало о нем слово: текст Библии, текст Евангелия, жития, написанные в честь святого песнопения службы.

Святых, почитаемых на Руси, было великое множество. Но среди этого множества были особо любимые и чтимые народом — в их числе те, о ком рассказал Ветхий и Новый Завет, и те, кто прославился после распространения христианства, и те, кто «просиял в русской земле». Те святые, на заступничество которых особенно крепко уповал народ, и изображались чаще других. Наиболее заметное место занимают их образы в древнерусской живописи, составляя ее яркую неповторимую страницу.

Образы праотцев

Праотцы, библейские патриархи — так называют описанных в Ветхом Завете прародителей всего человечества и народа израильского, от времени Адама до времени получения Моисеем Закона от Бога. Праотцы начали своей праведностью восстановление связи человека и Бога, нарушенной грехопадением Адама и Евы. Они стремились постигнуть Бога, и с одним из них, с Авраамом, Бог заключил свой первый Завет с человеком.

Христианство чтит за это праотцев, чтит в них и предков Иисуса Христа по плоти. Кроме того, истолковывая Ветхий Завет как прообраз Завета Нового, видит в самих постижениях Бога ветхо-



Феофан Грек. Праотец Ной. *Фреска церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде. 1378 г.*

Сюжеты и образы древнерусской живописи

заветными праотцами предчувствия, предсказания Спасителя. Поэтому праотцев признавали святыми. Изображали праотцев значительно реже, чем святых новозаветных, чем тех, кто жил и действовал уже после прихода в мир Иисуса Христа, тем не менее древнерусское искусство создало их прекрасные, очень значительные образы.

Особо важное место занимает среди ветхозаветных праотцев Ной.

История Ноя рассказывается в библейской книге «Бытие». Согласно этому рассказу, наступило время, когда люди, потомство Адама, впали в страшный грех и развращение, и Бог решил истребить человечество, наслав на землю всемирный потоп. Но среди людей был праведный Ной, потомок Адама в девятом колене, который своей праведностью был угоден Богу, и Бог решил пощадить его. Как и все ветхозаветные праведники, Ной отличался необычайным долголетием. Ко времени потопа, как гласит Библия, ему было шестьсот лет, но он был полон сил. Бог велел Ною построить ковчег, точно указав его размеры и формы, приказал войти туда самому и ввести «весь дом свой», всю семью, а также «семь пар чистых, семь пар нечистых», т. е. различные виды животных. Ной так и сделал. После чего начался чудовищный дождь, затопивший всю землю и погубивший людей. Лишь ковчег Ноя плавал по водам. Затем, когда дождь кончился, ковчег Ноя причалил к единственному, что подымалось над водами, — к вершине горы Арарат. Постепенно воды ушли, и Ной, его сыновья Сим, Хам и Иафет и их жены стали родоначальниками всех последующих, спасенных праведностью Ноя поколений людей.

Замечательный образ праотца Ноя существует в росписях церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде, созданных в 1378 г. великим художником, выходцем из Византии, Феофаном Греком. На древней штукатурке, справа от изображенного, начертано его имя «Ной» — словом обозначена его лич-

ность. Круглый нимб окружает голову патриарха, означая, что он предстоит вечности, т. е. что личность его изображена так, как должна она жить в вечной людской памяти. Используя стойкую традицию, мастер предельно ясно напоминает основное, что говорит об этой личности ветхозаветное слово, делает абсолютно узнаваемым Ноя. Как всегда в византийской и древнерусской живописи, праотец изображен здесь древним старцем с ниспадающими до плеч седыми волосами, а в руках он держит ковчег — знак того главного, что совершено было им в жизни.

Следуя глубинному смыслу этого слова, следуя тому пониманию образа Ноя, которое несло христианство, преображенными духовной благодатью представляет мастер узнаваемые черты патриарха. Торжественным величием — величием общего предка всех живущих, поистине величием того, кто спас своей праведностью жизнь грядущих поколений, — исполнен здесь облик Ноя: его недвижимая, очерченная мощными линиями фигура, его вылепленный резкими ударами кисти высоколобый старческий лик. Печать долгой жизни и обретенной в ней безмерной мудрости лежит на этом лице, знаком преображающей его духовной силы исходят из него вспышки света, лучится ими вся плоть патриарха.

Самоуглублен, сосредоточен взгляд Ноя, долгим глубоким духовным трудом рождена его угодная Богу добродетель, давшая величие и свет его облику, позволившая спасти грядущие поколения. И словно напоминая этим поколениям, что трудно добытая праведность лежит в основе жизни, высоко подымает праотец крепко сжатый его руками спасительный ковчег.

Со временем в древнерусском искусстве в изображении ветхозаветных праотцев главным образом звучал мо-



Праотец Иуда. Фреска Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1641 г. Кириллов.

93

тив предсказания, предчувствия Иисуса Христа. Именно так изображен праотец Иуда в росписях 1641 г. Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря.

Согласно Ветхому Завету, праотец Иуда — один из двенадцати сыновей патриарха Иакова, ставших родоначальниками израильского народа. Праотец Иуда получил благословение от отца, по которому от него должны были произойти цари, из его рода должен был выйти Мессия. Христианство считало эти ветхозаветные предсказания выполненными, Иисус Христос, Мессия, пришел в мир и происходил он из «дома Давида», из дома потомков праотца Иуды.

Следуя этим представлениям, мастер стремится сохранить в людской памяти праотца Иуду прозревшим радостное для всего мира грядущее и преображенным этим прозрением. Нимб окружает голову патриарха, и радость постижения истины выражает

его характерный, узнаваемый в иконописи большезлазый старческий лик. В жесте открытия истины, в жесте постижения благодати поднята и правая рука патриарха. И как знак того, в чем состоит эта истина, корона увенчивает голову Иуды, царские одежды покрывают его тело: ведь цари производят от него, «царским» будет дом, из которого выйдет Иисус Христос.

Словно стремясь до конца раскрыть смысл постигнутого, в левой руке держит праотец свиток с крупной черной надписью. Эта надпись — начало текста из апокрифа о сыновьях Иакова, посвященного Иуде, полностью звучащего так: «Господь мне поручил царство, присетит господь милостию, и будет спасение Израилево, и пришествие Бога истинного, воссияет звезда от Иакова и восстанет человек от племени моего, аки солнце праведное». Включенное в образ, прямо введенное в него, слово помогает глубже приобщиться радости, постигнутой древним патриархом, радости, которую изливает его мягко светящийся лик, которую несет весь праздничный строй фрески.

Как и праотца Иуду на фреске Кирилло-Белозерского монастыря, других праотцев тоже чаще всего изображали с развернутыми свитками с текстами в руках. Этот способ, способ прямого включения в живопись слова, помогал наиболее полно передать то, что читало в праотцах христианство: соединение ветхозаветной праведности с прозрением новозаветного спасения.

Образы пророков

Пророки — в прямом значении слова — те, кому дан дар прорицания, озаренные Богом провозвестники будущего. Это святые, о которых повествует Ветхий Завет.

О пророках в Библии повествуется там, где рассказана история израильского народа после получения им от Бога скрижалей Завета, после дарования ему Богом Закона, по которому следует жить. И пророки, исполненные божественного вдохновения, обличают народ и правителей, когда те отступают от Закона, пророчат судьбы отступников, пророчат и грядущие судьбы мира и свершения Бога в нем. Христианство чтит в пророках постижение ими единого Бога, каким он раскрывался людям в Ветхом Завете, ту верность этому Богу, в которой стяжали они благодать, обретали пророческий дар. И как весь Ветхий Завет понимается христианством как приготовление к Новому Завету, так прорицания пророков толкуются как предсказания о воплощении Бога, о пришествии Мессии Иисуса Христа.

Пророки из всех лиц Ветхого Завета чаще всего изображались древнерусским искусством. Сила личности, которую проявляли они, отстаивая веру в истинного Бога, глубина их пророчеств, в которых видели не только предсказания Иисуса Христа, но и Богородицы, привлекали художников, вдохновляли их на создание ярких и очень разнообразных образов.

Глубоко почитался на Руси и очень часто изображался древнерусским искусством ветхозаветный пророк Илия.

Библия рассказывает, что Илия, некий «фесвитянин из жителей галаадских», явился к царю Ахаву, когда тот, женившись на финикийке Иезавели, начинает служить не единому Богу, а финикийскому божеству Ваалу, ставит ему жертвенник. Грозно явление Илии перед Ахавом и народом. Трудную жизнь отшельника, приблизившую его к Богу, вел он до этого: он зарос волосами, одет в милоть (одежду из шкур), препоясан кожа-

ным поясом. Илия утверждает свою верность единому Богу и предрекает отступившим от него страшную засуху, когда не будет ни росы, ни дождя, и что пройдет дождь только по слову его, Илиии.

Голос Бога велит после этого Илие удалиться к потоку Хораф, что напротив Иордана, где будет вода и где пищу ему будут приносить вороны. В стране начинается засуха, а Илия живет у потока, питаемый воронами, пока и там не иссякает вода. Тогда Илия слышит голос Бога, пославший его в Сарепту, где его будет кормить некая вдова. Пока Илия живет у вдовы, чудесно умножаются в ее кадке мука, а в кувшине масло, но затем случается несчастье — умирает ее сын. Но, воззвав к Богу, Илия возвратил его к жизни, после чего вдова говорит: «Теперь-то я узнала, что ты человек Божий и что слово в устах твоих истина».

Через три года Бог велит Илие вернуться к Ахаву и сказать ему, что Бог обещает послать дождь на землю. Вернувшись, Илия велит собрать на горе Кармил всех жрецов, служащих Ваалу, и весь народ. Он предлагает им взять разделанную тушу тельца, положить на кострище и просить у своих богов огня, чтобы изжарить его. Жрецы Ваала сделали так, но сколько они громкими голосами ни заклинали своих богов, огня в кострище не было. Тогда Илия сложил жертвенник своему Богу, сделал на нем кострище, положил тельца и трижды полил водой и дрова, и жертву. Как только воззвал Илия к своему Богу, огонь ударил в дрова и поглотил и жертву, и дрова, и камни, и воду. Тогда народ прославил единого Бога, и появилось облако и пошел дождь. Илия же велел схватить жрецов Вааловых и заколоть их.

Спасаясь от мести Иезавели, главной покровительницы жрецов Ваала, Илия опять уходит в пустыню. Там Илия просит у Бога смерти, но явившийся ему во сне ангел приносит ему пищу и предрекает не смерть, а дальнюю дорогу. Долго, сорок дней и сорок ночей, идет Илия по пустыне, пока у горы Хорив не повелевает ему голос стать перед Богом. Он говорит, что Бог будет не в ветре, не в землетрясении, не в огне, а в тихом дуновении. После чего начинается сильный



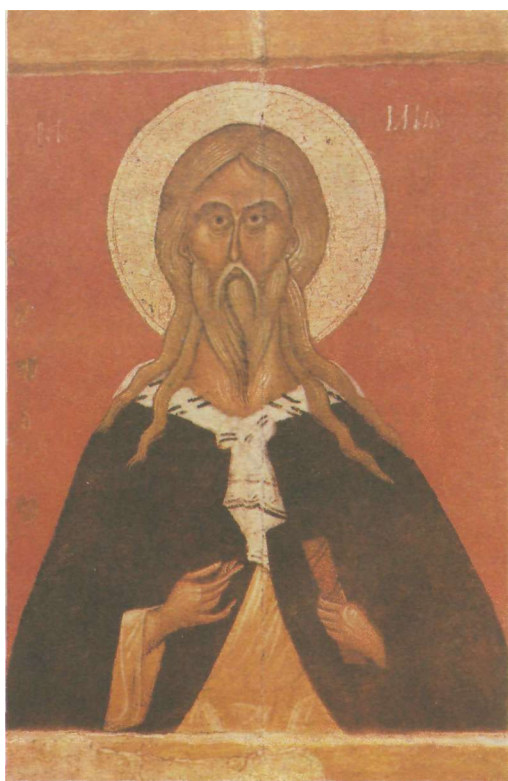
Илья Пророк. Икона. XIII век.
ГТГ. Москва.

94

ветер, вспышки огня, сотрясается земля, а затем в тихом дуновении чувствует Илия присутствие Бога. Бог направляет Илию на новые служения.

Илия пророчески предсказывает гибель всему дому Ахава, а затем и новому царю, пославшему вопрошать о будущем своем не Бога, а Вельзевула. Новый царь посылает схватить Илию, но дважды на посланных нисходит огонь и уничтожает их, а пророчества Илиии сбываются.

Бог забирает праведного Илию живым на небо. В этот день перед Илией и его учеником, пророком Елисеем, расступаются воды Иордана, является огненная колесница, которая уносит Илию, и он исчезает в небе.



Илья Пророк. Икона. XV век. ГТГ. Москва.

95

Взятый живым на небо праведник Илья почитался христианством за его подтвержденную этим близость к Богу. Именно Илья является Иисусу Христу во время Преображения. Считалось, что он придет вместе со Спасом на землю перед последним, Страшным судом. Почитался Илья и как великий, владеющий пророческим даром обличитель язычества, как пустынный-отшельник. Идущий по его слову дождь и нисходящий с неба огонь связывали его в народном сознании с властью над этими стихиями. Эти глубокие и разнообразные мотивы почитания Илии объясняют частое обращение к нему древ-

нерусского искусства, многое определяют они и в созданных этим искусством образах ветхозаветного пророка.

Одна из знаменитейших русских икон Пророка Илии — происходящая из села Выбуты под Псковом, написанная в XIII столетии так называемая житийная икона пророка. В центре иконы — в ее среднике мастер изобразил Илию могучим старцем, сидящим среди отрогов гор. Задумчиво оперся Илья головой на руку, к небу воздет его лик. Он предстает здесь «внимающим Богу в тихом дуновении». Это внимание наделяет его взгляд светлой глубиной прозрения, а его лик, осененный серебристо-голубыми волосами, его мощная фигура в багряных и серебристых одеждах полны таинственного, безмерного покоя, в котором это дуновение только и может быть услышано.

Мощь Илии предстает на этой иконе неотделимой от глубинного общения с Богом, загадочным присутствием Божества преображен и мир вокруг него: резко очерчены лишь означающие пустыню горы небывалых багряно-терракотовых оттенков, покрытые редкими черными травами. Таинственную тишину образа усиливает и сам фон иконы. По древней псковской традиции свет вечности здесь изображает сдержанное в своем сиянии олово.

Вокруг средника, по бокам идут отдельные композиции — клейма, в которых предстает житие Илии. Сохранилось несколько из них: Илья прорицает засуху; трапезует с сарептской вдовой; свершает жертвоприношение со жрецами; пророчит Ахаву. В том же сдержанном свечении олова торжественно и спокойно разворачивается действие в клеймах, исполненными величия предстают те события жизни Илии, где явно выступает осенившая его Божья благодать.



Даниил, Давид и Соломон. Икона.
Из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 г. ГТГ. Москва.

96

Значительное место занимают образы пророка Илии в наследии Великого Новгорода. В середине XV века была написана икона, где великим прозорливцем, преображенным осенившим его пророческим даром предстает святой Илия. Он изображен по пояс одетым в хитон и милоть, на алом фоне (этот излюбленный в Новгороде способ изображения вечного света уже сам по себе наделяет все изображение яркой, открытой энергией). Пронзительный взгляд его темных глаз, как идущая изнутри энергия, жарким свечением наполняют его узкий, аскетический лик ало-розовые охры, и лежащие поверх них вспышки белил. Светом пронизаны и ниспадающие до плеч космы волос, и развевающиеся пряди бороды. Ярко вспыхивает он и в резко очерченных кистях рук — и в той, что сложена в жесте приятия благодати, и в той, что сжимает свиток. Глубоким темно-лиловым тоном написана милоть Илии, и рядом с ней особенно светоносен желтый хитон, сгустком энергии сияет на ее фоне свиток, написанный темно-алым цветом.

Другие пророки (а в Библии их множество) изображались в древнерусском искусстве, именно и только как несущие свое пророчество о воплотившемся Боге. Так изображает трех пророков — Даниила, Давида и Соломона — знаменитая икона, написанная в 1497 г. новгородским мастером для иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. На золотом фоне изображены по пояс пророк Даниил в пророческой шапочке и в коронах — цари и пророки Давид и Соломон со свитками в руках. Среди пророчаний пророка Даниила, прославившегося своей верностью Богу в Вавилонском плену, есть пророчество «о горе нерукосечной», о чудесно отделившемся от горы камне, поразившем зловещего идола. Это пророчество понималось как предсказание о неискусомужней Богородице, таинственно родившей сына — оплоте против зла, скверны. Царь Давид был первым, кто замыслил строительство Иерусалимского храма, а его сыну Соломону было дано построить этот храм — жилище Бога, предзнаменовавшее приход в мир Бо-

гоматери — живого храма, ставшего вместилищем воплотившегося Бога. В изречениях Соломона есть слова, предвещающие, что высшую славу мира обретет Дева, а в псалмах, сочиненных Давидом, прямо говорится о Деве, которая будет «святым киотом», «святым вместилищем».

Именно эти пророчества о Деве написаны на иконе на свитках царей, предвосхитивших ее появление построением храма. Полнее всех раскрывается истина в предсказании Давида — и торжественно, фронтально изображен он на иконе между двумя пророками, в жесте приятия благодати высоко поднята его рука. Этим жестом наделены и два других пророка, но мягко склоняются они к Давиду, вьются к нему их свитки, словно в некоей безмолвной беседе дополняется, расширяется истина. Осененные благодатью, зримо преображены ею все три пророка. Светом полны их самоуглубленные, сосредоточенные лики, ясную, невозможную в житейской суете красоту обретают их черты и даже их одежды. Сияют короны и алые плащи, бесконечно глубок иссиня-зеленый тон хитонов, отделанных золотом, усыпанных россыпью драгоценных камней.

Очень важный для древнерусского искусства мотив постижения истины получал яркое воплощение в созданных им образах пророков.

Образы Иоанна Предтечи (Иоанна Крестителя)

Иоанн Предтеча — Предтеча Иисуса Христа и его Креститель — величайший христианский святой.

Сведения об Иоанне Предтече восходят к Евангелию. О нем повествуют все четыре евангелиста. Кроме того, некоторые подробности о жизни Иоанна

Предтечи содержат апокрифы, в том числе такие, как «Протоевангелие» и «Евангелие Никодима».

В Евангелии говорится, что родителями Иоанна Предтечи были первосвященник Захария и его жена Елизавета, долгое время, до преклонных лет, оставшиеся бездетными. Однажды, когда Захария служил в храме и находился один в нем, а все молящиеся были вне его, ему явился ангел. Испуганному его явлением, смущенному Захарии ангел сказал, что исполнится его молитва и жена его родит сына, который наречется Иоанном. Сын этот «будет велик пред Господом; не будет пить вина и сикера», и многие о нем возрадуются, ибо возвратит он «сердце отцов детям», непокорливым образ мыслей праведников, «дабы представить Господу народ приготовленный». Захария удивился и сказал ангелу, что они с женой уже стары. Ангел ответил ему, что он архангел Гавриил, посланный ему благовестить Богом. И за то, что Захария сразу не поверил благовестию, будет он молчать, пока все не свершится.

В это время народ вне храма удивлялся, почему Захария медлит в нем, а когда он вышел к народу, то не мог говорить и объяснялся с ним знаками. Окончив дни своей службы в храме, Захария вернулся домой, и «после сих дней зачала Елизавета, жена его», и таилась пять месяцев и говорила: «Так сотворил мне Господь, во дни сии, в которые призрел на меня, чтобы снять с меня поношение между людьми».

По прошествии шести месяцев, к ней пришла Дева Мария, родственница ее, зачавшая в это время Спасителя Иисуса Христа. И когда Елизавета услышала обращенное к ней приветствие Марии, взыграл младенец у нее во чреве, и она, исполнившись Духа Святого, поняла, что младенец во чреве возрадовался, так как пришла к ней Мать Господа.

Когда наступило Елизавете время родить, она родила сына и на вопросы радующихся вместе с ней близких об имени новорожденного сказала, что назвать нужно Иоанном. Все удивились, потому что в родстве у них не было такого имени, и спрашивали об этом знаками у онемевшего Захарии. Захария взял дощечку и также на-

писал на ней имя «Иоанн». После этого «отверзлись уста» его, и он мог говорить, и был страх от этого у всех окружающих, и все размышляли о том, «что будет младенец сей». А отец его Захария пророчествовал, говоря о том, что сбывается предсказанное древними пророками, что придет обещанный Избавитель, что родившийся младенец будет его пророком, «приготовит пути Ему».

Дополняя Евангелие, «Протоевангелие» рассказывает, что Иоанн чудесно был спасен своей матерью Елизаветой во время устроенного царем Иродом избияния младенцев с целью убить младенца Иисуса Христа. По молитве Елизаветы перед ней раскрылась гора, скрыв ее с младенцем-сыном от погони воинов Ирода. Как гласит евангельский текст, младенец «возрастал и укреплялся духом и был в пустынях до дня явления своего Израилю». «Явившись перед Израилем», он начал проповедь в этой пустыне. Как на предсказание об этой проповеди, указывают евангелисты на слова ветхозаветных пророчеств о том, что будет «глас вопиющего в пустыне, чтобы приготовить пути Господу», что пошлет он «ангела своего приготовить себе путь».

Своей жизнью в пустыне Иоанн, питающийся акридами и диким медом, одетый в одежду из верблюжьего волоса, напоминал ветхозаветного пророка-отшельника Илию. Страстной, как проповедь Илии, была и его проповедь. Но иной, новый, «новозаветный» смысл наполнял ее. Прежде всего Иоанн проповедовал покаяние в грехах, говоря, что приближается царствие небесное, что если дерево не приносит добрых плодов, его срубают, а топоры уже лежат при корне. Приходящий к нему народ Иоанн крестил в знак очищения в водах Иордана, пророчествуя, что за ним идет тот, кто сильнее его, кто крестить будет не водой, а огнем и духом, у кого недостойн он «развязать ремня сандалии». Гневно обрушивался в своей проповеди Иоанн на фарисеев за их надменность своей праведностью.

Благодаря своему пророческому дару он узнает в еще никому не ведомом Иисусе Спасителя и отказывается сначала крестить его. Но свершает над ним по его настоянию обряд, в котором на Иисуса Христа нисходит Дух Божий. После Иоаннова крещения начинает Спаситель

свою проповедь. Первым он является людям, которых Иоанн готовил к этому своими пророчествами и призывал к покаянию.

Проповедь Иоанна Предтечи, как гласит Евангелие, становится причиной его смерти. В своих речах он обличает правителя Ирода (наследника того Ирода, который устроил избияние младенцев) за то, что он взял в жены жену своего брата Иродиаду. Ирод сажает Иоанна в темницу, но казнить его боится, так как Иоанна глубоко чтит народ. Тогда Иродиада уговаривает свою дочь, падчерицу Ирода, плясать перед царем на пиру и попросить в награду за пляску голову Иоанна Предтечи. Ирод, восхищенный ее пляской и давший слово исполнить ее желание, посылает в темницу палача, и тот приносит отрубленную голову Иоанна на блюде. Ученики Иоанновы погребли его тело.

Евангелие сохраняет слова Иисуса Христа об Иоанне Предтече о том, что он лучший «из рожденных женами». «Евангелие Никодима» рассказывает, что Иоанн открыл правду о пришедшем в мир Спасителе не только на земле, но и людям, томящимся в бездне ада.

«Концом пророков» называли Иоанна христиане, так как он не только предсказал явление Иисуса Христа, но и видел это пророчество сбывшимся, видел Иисуса Христа явившимся во плоти. За это пророчество, за то, что по своей проповеди Иоанн является предшественником, Предтечей Иисуса Христа, высоко чтит его христианство. Церковные песнопения прославляют его, подчеркивая его пророческий дар, добровольное отшельничество, его мученичество за правду.

Иоанна Предтечу начало изображать еще искусство первых христиан, сначала в сцене «Крещения», а потом и одного. Оттуда почерпнуло искусство Византии, а затем и Древней Руси характерные черты Иоанна, всегда узнаваемые черты длинноволосого зрелого мужа. Почти обязательной стала и его одежда из верблюжьего волоса —

милоть. «Конец пророков», Иоанн Предтеча предстал в той же одежде, что и древнейший пророк — отшельник Илия.

Но в этих узнаваемых чертах каждый мастер стремился передать ту духовную высоту, память о которой хранит предание. Как всегда при изображении святого, стремился каждый художник сделать зримым невидимое обычному житейскому взгляду преобразование этих черт, которое рождено этой духовной высотой.

Государственной Третьяковской галерее принадлежит знаменитая, одна из древнейших русских икон Иоанна Предтечи, созданная в Москве в конце XIV века, «Иоанн Предтеча — ангел пустыни». Мастер избрал для нее извод, в котором особенно ясно звучит мотив относимых к Иоанну библейских слов об ангеле, «посылаемом приготовить путь Господу», о его «гласе, вопиющем в пустыне».

За долгие века утрачена надпись с именем Иоанна — обязательный атрибут иконы, потерто золото, означающее окружающий его свет вечности, потерт в некоторых местах и красочный слой, но ясно «читается» на иконе сама фигура стройного, одетого в милоть и плащ смуглоликого, бородатого человека, за плечами которого широко распахнуты крылья в напоминание о его великом, близком к ангельскому подвигу пророчестве. В жесте пророчества — в выразительном жесте речения — поднята его десница, а в левой — свисток, на котором это пророчество начертано: «Покайтесь, приближается царство небесное и секира уже лежит при корне». Весь облик Иоанна дышит таинственной, преобразившей его плоть силой, позволяющей ему это пророчество свершить. Ощущение яркого, наполняющего эту плоть свечения рождает светлые охрения и поло-

женные плотными мазками пробела рядом с глубокими темно-зелеными тенями на руках, шее и лице. А в лице ощущение идущей от него светоносной силы еще умножено сиянием ослепительно алого цвета, которым очерчен нос, написаны сомкнутые губы. И словно вобравший в себя всю эту силу, вдохновенен, светел взгляд Иоанна, он прозревает грядущее, видит царство небесное, обретенное ценой покаяния.

Раскрывая высокий источник пророческого дара Иоанна, икона подтверждает тем самым и неколебимую истинность самого его пророчества. Сохраняя в памяти людей вдохновенный образ Предтечи Иисуса Христа, она утверждает и непреходящий смысл обращенного им к людям призыва к покаянию, увлекает им.

Огромное множество изображений Иоанна Предтечи в древнерусском искусстве происходит из композиции, называемой «Деисус» («Деисис»). «Деисус», как уже говорилось, по-гречески означает «моление», и композиция эта представляет вечное моление святых перед Иисусом Христом за человеческий род. В центре ее помещалось изображение Спаса, справа от Спаса — его Матери, людской заступницы Богородицы, а слева от Спаса предстал молебщиком за людей Иоанн Предтеча, «лучший из рожденных женами»; за ними могли быть изображены и другие святые.

Одна из самых знаменитых русских деисусных икон Иоанна Предтечи — принадлежащая сейчас Центральному музею имени Андрея Рублева в Москве икона из Николо-Пешношского монастыря, созданная во второй половине XV столетия московским мастером, последователем Андрея Рублева.

Икона «Иоанн Предтеча» из Пешношского монастыря — единственная уцелевшая из деисуса, в который она

когда-то входила. Очевидно, центром его был поясной Спас Вседержитель, так как по пояс изображен здесь облаченный в традиционные для него милоть и плащ, узнаваемый, как узнаваем живой человек, Иоанн Предтеча. Точно соответствует смыслу деисуса, в котором в вечном молении передает он Спасу людские молитвы, его поза и ракурс. Простертые к Иисусу Христу одновременно распахнуты перед молящимися на иконе его руки; его лик неуловимыми мягкими переходами представлен и склоненным перед Иисусом Христом (почти в профиль написан лоб), и видимым стоящему перед иконой человеку, обращенным к нему. Глубок, сосредоточен и вместе с тем кроток и мягок его взгляд. С пророческой мудростью вникающая в молитвы людей, он исполняется светлым состраданием к ним, тихо и неустанно молит о них Спаса. Это мягкое сострадание, сосредоточенный покой молитвы преобразуют его облик, саму его плоть. Мягкость обретают на иконе знакомые черты Иоанна Предтечи, меньше и светлее становятся глаза, не ал, а нежно-розов рот. Воплощая внутренний покой и тишину, абсолютно слитными, виртуозными «плавями» (как говорили в старину) написаны сам лик, обнаженная шея и руки, спокойна и певуча линия силуэта, строгому, спокойному ритму подчинены даже складки его зеленоватых одежд. Умиротворение и светлый покой рождает эта икона, представившая великого пророка в сострадательной молитве за людей — молитве, силой своей преобразившей его облик, подчинившей себе все его естество.

Особую роль играли изображения Иоанна Предтечи в XVI веке, во времена Иоанна Грозного. Иоанн Предтеча — небесный патрон грозного царя, в честь него он был крещен, и этим объясняется в некоторой степени частое



Иоанн Предтеча из деисуса. Икона.
Первая половина XV века. ЦМИАР. Москва.

97

обращение к этому образу мастеров, особенно находившихся в достаточной близости к царю. Но, кроме того, в это трагическое для Древней Руси время с особым напряжением люди вникали в образ «лучшего из людей», ища в нем опоры и помощи.

Большой интерес среди образов Иоанна Предтечи XVI столетия представляет икона из Стефано-Махрищского монастыря, также принадлежащая Центральному музею имени Андрея Рублева. Отмеченная бесспорной художественной высотой, она, кроме того, очень вероятно, была создана по заказу самого Иоанна Грозного. Икона из Стефано-Махрищского монастыря — это «Иоанн Предтеча — ангел пустыни», но новое звучание обретает в ней древний извод.



Иоанн Предтеча — ангел пустыни.
Икона. Конец XIV века. ГТГ. Москва.

48

На темно-оливковом фоне, каким во времена Грозного стали изображать пребывание святого в ином, вечном измерении, предстает крылатый Иоанн Предтеча. Он одет в те одежды, по которым в иконописи узнают пророков, гиматий и милоть. Узнаваемый лик Иоанна Предтечи безмерно печален, мысли и безудержной скорби полны его глаза. Скорь наложила необычайно глубокие, невозможные на обычном человеческом лице морщины на его лоб, словно продолблены бесконечными слезами небывалые морщины, пересекающие щеки.



Иоанн Предтеча — ангел пустыни. Икона.
Вторая половина XVI века. ЦМИАР. Москва.

99

Пророческий дар, преобразивший облик Иоанна Предтечи, обрекает его на бесконечную скорь: так страшны открывшиеся его мудрости человеческие грехи, как ведом ему печальный и трудный путь правды. И в подтверждение этого ведения держит он в левой руке чашу с собственной отрубленной головой.

Рожденная мощью скорбного прозрения, необычайно отчетливо и настойчиво звучит его проповедь: свиток с текстом о древе и секире вьется из-под чаши. Чуть ниже он предстает в образе: изображены древо и секира при корне.

Но и в своей бесконечной печали хранит Иоанн Предтеча торжественное величие позы, в жесте благословения поднята его десница: при всех открывшихся ему безднах людской жизни верует он в покаяние, убеждает, что трудный путь правды остановит секиру, лежащую при корне дерева. И чтобы выразить этим светлый исход скорби Иоанна Предтечи, мастер гармонией самой живописи смягчает драматизм образа. Величава, ясна сама композиция, в сдержанный, но стройный аккорд соединяются цвета иконы: оттенки темной зелени, вишневого, коричневого, светлеющих охр со вспышками алого, с мерцанием золотого нимба. Художник и глубокий мыслитель написал для Иоанна Грозного икону его небесного патрона. Страдальцем за людские грехи, избравшим мученический путь как путь к свету, умеющим на этот путь увлечь, этот свет указать, увидел он «лучшего из людей».

Образы Иоанна Предтечи, созданные древнерусским искусством на всем протяжении его истории, всегда были связаны с вечно тревожащими человека вопросами его совести, его нравственного отношения к миру.

Образы святых апостолов Петра и Павла

Среди изображений святых в древнерусском искусстве важное место занимают образы апостолов Петра и Павла. Апостолами («апостол» по-гречески — посланный) называют учеников Иисуса Христа, посланных им проповедовать его учение и ставших основателями христианской церкви. Все апостолы, все ученики Иисуса Христа глубоко почитаются христианами мира, но главными из них, верховными апостолами признаны Петр и Павел.

Об апостоле Петре в Евангелии говорится, что он родился в Галилее и был рыбаком на Геннисаретском озере. Здесь увидел Иисус Христос его и брата его Андрея, ловящих рыбу, и позвал их с собой, сказав, что с ним они станут «ловцами человеков». Петр и Андрей оставив все свои дела, последовали за ним. Евангелист Иоанн добавляет, что Андрей был из учеников Предтечи; и это позволило им узнать в Иисусе Мессию.

Петр и Андрей вошли в число двенадцати ближайших учеников Иисуса Христа (потом Христос приблизил к себе из числа внимающих его учению еще семьдесят, также назвав их апостолами). Все двенадцать, которые также были уроженцами Галилеи, людьми простого происхождения, неизменно следовали за Иисусом Христом в его странствиях, постигали его проповедь, были свидетелями его чудес.

Но Евангелие подчеркивает проявление особой глубокой любви и преданности к Учителю со стороны Петра. Силой этой любви обретает он вдохновение свыше и первым из окружающих Иисуса Христа людей, в том числе первым из учеников постигает его личность, отвечая на его вопрос: «Что думаешь обо мне?» — «Ты Бог и Сын Бога живого». Иисус Христос выделяет Петра из апостолов, он называет его Кифой — Камнем, по-гречески Петром (настоящее имя Петра было Симон), и говорит, что он будет тем камнем, на котором созиждется Церковь, что будет он хранить ключи от Царства Небесного. Петра вместе с Иоанном и Иаковом берет Иисус Христос на гору Фавор и делает свидетелем своего Преображения.

В числе двенадцати Петр приходит с Иисусом Христом в Иерусалим, участвует в Тайной вечере, и когда Иисус Христос после нее говорит, что в эту ночь все его ученики «соблазнятся о нем», Петр утверждает, что он сохранит верность учителю. На его слова Иисус Христос отвечает, что еще не пропоет петух, как Петр трижды отречется от него. И действительно, Петр стремился сохранить верность. Когда приходит стража арестовать Иисуса Христа, он бросается на его защиту (его останавливает сам Иисус, так как «должно свершиться предреченное»). Петр идет за арестованным к первосвященнику, тогда как

остальные ученики разбегаются в страхе. Но во дворе первосвященника Петр остается в толпе слуг, которые согреваются у огня от предзвездного холода, и здесь трое из них поочередно узнают его, говоря, что он тоже из Галилеи и был с арестованным, и трижды отрицает это Петр. При его третьем ответе раздался крик петуха, и, вспомнив слова Учителя, горько заплакал и ушел со двора первосвященника Петр.

Когда Жены-мироносицы принесли весть о Воскресении Христа, об оставленном воскресшим пустом гробе, Петр первым из учеников прибежал ко гробу и, склонившись к нему, увидел там пустые погребальные пелены Учителя. Ему первому из них и явился воскресший Иисус Христос. И трижды вопросив Петра, любит ли он его, и его тройным подтверждением любви как бы перечеркнув его отречение, Иисус Христос, покидая землю, поручает ему «пасти овец моих», подтверждая его главенство в будущей Церкви.

О дальнейшей судьбе Петра рассказывают написанные евангелистом Лукой «Деяния апостолов». Согласно этому повествованию, Петр с остальными учениками остается в Иерусалиме, ожидая обещанного Иисусом Христом Духа Утешителя. В Пятидесятницу этот Дух Святой нисходит на него, как и на остальных. И, снизойдя, этот Дух не только дарует бывшему рыбаку, как и остальным, знание нужных языков, необходимое для проповеди. Как и остальных, он преображает его: утрачивает личность Петра те человеческие слабости, о которых упоминает Евангелие. Выступает в нем, многократно утвердившись, та сила веры и любви, которую прозрел в нем Иисус Христос, поручивший ему пасти «агнцев моих», та твердость духа, за которую он назвал его Камнем. И когда изумленная толпа входит в дом к начавшим говорить чужими языками апостолам, именно Петр подымается ей навстречу, в страстной и мужественной речи говорит об Иисусе Христе, совершает первое обращение в христианскую веру, несущее людям спасение, положившее начало Церкви.

Эта проповедническая мощь, основанная на любви и вере, никогда не оставляет Петра. Заключенный в «Деяниях апостолов» рассказ о его дальнейшей жизни — это рассказ о свершенных

им бесчисленных обращений людей в христианство. Чудесные знамения сопровождают его проповедь. Проповедуя среди иудеев, он многих обратил в свою веру, а когда недовольные этим, оставшиеся верными прежней религии иудеи доносят о нем царю и тот заключает его в темницу, его из темницы выводит ангел. Петр совершает множество исцелений и даже воскрешает умершую девочку. Слово Петра обращалось не только к иудеям, но и к живущим рядом с ними язычникам; он крестит, обращает в Христову веру людей самых разных национальностей. Это вызвало нарекания иудеев, принявших христианство. Они считали, что Иисус Христос приходил прежде всего к их народу и что крестившиеся язычники должны по крайней мере соблюдать старые обычаи иудейской религии. Но чудесное видение и голос самого Иисуса Христа подтвердили, что Петр поступает согласно его завету: Спаситель искупил грехи всего рода людского, всемирной должна стать его Церковь, в которую может войти, обретя веру, человек любой национальности.

И созиданию всемирной Церкви отдает себя апостол Петр. Он покидает Палестину и, странствуя, учреждает христианские общины в Сирии, Понте, Каппадокии, Риме. По апокрифическому преданию (сведений о смерти Петра нет в «Деяниях апостолов»), в Риме, где он стал епископом — главой местной христианской общины, он и принял мученическую смерть. Здесь начались гонения на христиан, и проповедь Петра вызвала недовольство властей. Он был приговорен к распятию. Не желая оскорбить Иисуса Христа уподоблением ему в смерти, Петр, согласно преданию, просит распять себя вниз головой и, претерпевая мучения, творит проповедь до тех пор, пока не испускает дух.

Апостол Павел, второй верховный апостол, не только не входил в число двенадцати учеников Иисуса Христа, но и не знал его при жизни.

Как рассказывают о нем «Деяния апостолов», он был сыном иудея, получившего римское гражданство, и сам поэтому был римским гражданином, что в покоренной стране было свиде-

тельством высокого положения. Отсюда и его римское имя Павел, по-еврейски его звали Савлом. Отец его был фарисей и воспитал его в строжайшей приверженности ко всем правилам и обычаям иудейской веры. Он получил специальное религиозное образование, был «наставлен в вере» знаменитым законоучителем Гамалиилом.

Все это сделало из юноши Савла ненавистника и гонителя появившихся при нем в Иудее первых христиан только что возникшей христианской Церкви. При нем был забит камнями христианин диакон Стефан, он «влачил в темницы» христиан — и мужчин, и женщин. Для преследования христиан Савл специально отправляется в Дамаск.

Но на пути в Дамаск чудесный свет озаряет и ослепляет его, и он слышит голос с неба: «Савл, Савл! Что ты гонишь Меня?» Когда упавший на землю Савл хочет узнать, кто говорит с ним, голос ответил: «Я, Иисус Христос, которого ты гонишь». В ужасе Савл спросил, что ему делать, и Иисус Христос ответил, что идти в Дамаск, и там ему будет сказано это.

Ослепшего от света Савла за руку доводят до Дамаска, где он три дня оставался слеп и не ел. В этом городе был христианин Анания, которому явился Иисус Христос и велел найти Савла и возложить на него руки, чтобы он прозрел. Анания ответил на это, что ведь Савл известен как страшный гонитель всех «призывающих имя Христа». Но Христос говорит ему, что человек этот — «избранный сосуд Мой, чтобы возвещать имя Мое, что суждено ему много страдать». Исцеленный Ананией Савл принимает крещение и сразу же начинает проповедовать Христа.

Сошедший на Павла духовный свет очистил его, превратив его в тот избранный сосуд, который прозрел в нем Христос: неистовость гонителя христианства превратилась в великую энергию созидателя Церкви, ложная фарисейская мудрость превратилась в подлинную мудрость, неотделимую от света веры. Претерпевая гонения, он утверждает слово Божие в Аравии, Киликии, Галате, Македонии, Афинах, Коринфе, Эфесе.

Проповедуя и в иудейских общинах, которые были в этих странах, он еще шире, чем Петр,



Апостолы Петр и Павел.
Икона. XI век. НГОМЗ. Новгород.

100

обращается к язычникам. Именно Павлу принадлежат знаменитые слова: «В царстве Божием нет ни эллина, ни иудея». Они замечательно точно выражают смысл христианства как всемирной, обращенной ко всем людям без изъятия религии, сменившей религии различных народов и племен.

«Деяния апостолов» рассказывают, что вернувшийся в Иерусалим после очередных странствий Павел был схвачен иудеями, закован в цепи и чуть было не убит, но, как римский гражданин, отправлен для суда в Рим. Чудесно избежав многих бедствий морского путешествия, он прибывает в Рим, где, согласно «Деяниям апостолов», его оправдывает суд. Но апокрифические предания, дополняющие это произведение, гласят, что

через некоторое время, когда начались гонения на христиан, Павел, одновременно с Петром, был там казнен страшной, мучительной казнью.

Изображать Петра и Павла начали очень рано. Согласно преданию, существовали достаточно многочисленные (не дошедшие до нашего времени) их прижизненные изображения. Очевидно, к ним восходят дошедшие до наших дней изображения Петра и Павла в римских катакомбах, закрепившие почерпнутые из этих прижизненных изображений черты внешности апостолов. Эти черты бережно сохраняло искусство византийского мира: вникая в них, преображая их, оно постигало ту глубину их образов, о которой хранило память посвященное им слово.

Апостолов Петра и Павла изображает принадлежащая сейчас новгородскому музею самая древняя из сохранившихся русских икон (ее датируют XI веком). Многие утрачено на этой иконе за протекшие девять веков, что-то дополнялось, дописывалось на ней в последующие века, но и сейчас, при всех утратах, жива в ней пол-

нота образа. Сохранилось сверху небольшое оглавное изображение Спаса, а внизу, в полный рост — его верховные апостолы, утвердившие его Церковь в мире. Точно переданы их навеки сохраненные черты. Круглолицым, кудрявым, с небольшой курчающейся бородой предстает Петр. Темноволос,

темноглаз, с высоким лысеющим лбом и острой клиновидной бородой Павел. Традиционные одежды странствующих проповедников, одежды мучеников — хитоны и гиматии — надеты на них, а в руках они держат атрибуты своего проповедничества: Петр — страннический посох, с которым он нес слово Божие, а Павел — книгу, Евангелие, образ этого слова. Чуть обернувшись друг к другу, они указуют на Спаса, чье слово они несут, в кого веруют и на кого уповают, постигая его и размышляя о нем.

Это размышление, это постижение бездонно глубоко: отрешенны, сосредоточенны их взгляды. В лице Петра оно слито с кротким спокойствием, а у Павла окрашено радостью разрешившейся мысли. И этот великий духовный труд зримо преобра-



Андрей Рублев. Апостол Петр, ведущий праведников в рай. Фреска Успенского собора. 1408 г. Владимир. (Фрагмент.)

жает их. ровное, теплое свечение наполняет лики. В их одеждах сияющ и глубок синий цвет, ослепителен прописанный алым и золотом белый; золотом горит и посох Петра; нежно алеет Евангелие в руках у Павла.

Подлинной вершиной постижения «верховных апостолов» в древнерусском искусстве являются счастливо сохранившиеся до наших дней их образы, созданные Андреем Рублевым. Прославлен изображенный им во фресках, украшающих стены Успенского собора во Владимире, апостол Петр, ведущий праведников в рай. Широко, стремительно шагает апостол перед движущейся толпой праведников, вперед простерта его рука с ключом от райской обители, а лик он повернул к ним, к ведомым им людям. Много глубокого и справедливого сказано об этом лике; каждый, кто задумывался о древнерусском искусстве, задумывался и о нем. Но навсегда останется тайной, как сумел мастер в узнаваемых чертах Петра обнажить, раскрыть, отбросив все остальное, ту любовь, которую прозрел в нем Иисус Христос, поручивший ему «пасти агнцев» своих. Но этот пронизанный короткими, яркими вспышками света большеглазый лик дышит любовью, пронизан ею. И ясно, что именно ее силой, котррой когда-то начал он обращение людей ко Христу, довершая свой подвиг в «конце времен», ведет апостол праведников в рай.

Прославлен образ апостола Павла из так называемого Звенигородского чина — поясного деисуса, названного так по месту находки в Звенигороде и созданного, по единодушному мнению ученых, Андреем Рублевым. В деисусном, молитвенном предстоянии, склоненным перед Спасом и обращенным к молящимся изображен здесь верховный апостол — зрелый темноволосый муж с высоким лысеющим лбом,



Андрей Рублев. Апостол Павел. *Икона из деисуса (из так называемого Звенигородского чина). Начало XV века. ГТГ. Москва.*

одетый в хитон и гиматий. Но эти узнаваемые черты неуловимо смягчены мастером. И то, чем всегда наделяла живопись Павла, преображенного «неистового Савла», — высокий разум и мощная энергия, — слиты здесь воедино и, словно достигнув своего предельного преображения, превратились в могучую духовную силу, дающую таинственную полноту ведения. «Всматриваясь в это лицо, в окруженные глубокими тенями глаза, ясно осознаешь, что апостол видит что-то, недоступное внешнему, физическому взору», —

пишет об этой иконе современный знаток творчества Рублева В. Н. Сергеев. Вместилищем загадочно могучей мысли предстает не только взгляд, но и высокий купол лба; силой ее внутреннего напряжения, а не внешним движением рождены покрывающие его складки, в сосредоточенной задумчивости сомкнуты уста апостола. Иной, не физический источник силы ощущается даже в его широкой, мощной фигуре — так бесплотно ложатся покрывающие ее синие и серебристо-сиреневые одежды, так таинствен освещающий их холодноватый свет. Великой защитой и надеждой для людей предстает молитва о них ведающего глубину жизни, исполненного таинственной духовной силы верховного апостола. Неисчерпаемые, почти безмерные возможности, которые обретает в своей праведности человек, явлены в нем людям.

В церковной службе, посвященной святым апостолам Петру и Павлу, есть такие знаменательные слова: «Дал образ обращения согрешающим в обоих апостолах твоих — одного отвергшего тебя во время мучений и покаявшегося, другого проповеди твоей сопротивляющегося, и оба стали во главе собора твоих друзей». «Великий образ обращения согрешающим» неизменно являли и русские иконы Петра и Павла, каждый раз по-своему, но всегда раскрывали художники то преобразование, которое сделало из бедного галилейского рыбака и неистового фарисея верховных апостолов Церкви.

Образы святых евангелистов

Евангелие — «Благая весть» — главная книга христиан, повествующая о воплотившемся Боге, о принесенном им людям спасении. В первые века но-

вой эры возникло много произведений, повествующих о жизни Иисуса Христа. Но постепенно были отобраны и признаны церковью как истинные, «богодуховенные» четыре книги, которые и составили Евангелие — Евангелие от Матфея, Евангелие от Марка, Евангелие от Луки, Евангелие от Иоанна. Остальные повествования об Иисусе Христе стали почитаться лишь как более или менее достоверные апокрифы, из которых можно почерпнуть некоторые детали, дополняющие истину Евангелия.

Естественно, что с глубокой древности вызывают интерес и почитание и сами святые евангелисты — люди, «стяжавшие благодать», достигшие такого совершенства духа, которое позволило им прозреть истину о Боге, донести ее до людей. Сведения о евангелистах до некоторой степени содержит само Евангелие, «Деяния апостолов». Записывались, собирались и предания о них. На этой основе составились представления о личностях авторов Евангелия, которые в течение веков хранил христианский мир.

Автор Евангелия, которое считается древнейшим, написанным раньше трех остальных, — апостол Матфей. Из текста самого Евангелия известно, что Матфей, которого называли также Левию, был мытарем — сборщиком мыта (пошлины) в галилейском городе Капернауме. Он принадлежал к презираемой профессии, так как мытари часто вымогали пошлину.

В кратком, как всегда, тексте Евангелия говорится, что Иисус Христос, находясь в Капернауме, увидел Матфея за сбором пошлины и позвал его с собой. Оставив все дела, Матфей последовал за ним. И все последующее подтверждает провидение Иисуса Христа, прозревшего в презренном мытаре способность к великому духовному преобразению. Матфей сопровождает Иисуса Христа во всех его странствиях, внимает его проповеди, становится свидетелем его чудес, его Во-

знесения, Иисус Христос вводит его в число тех семидесяти апостолов, которых он избрал, кроме двенадцати ближайших. А когда, как сообщают «Деяния апостолов», после Вознесения апостолы решают ввести одного из семидесяти в число двенадцати вместо изменника Иуды, они, помолвившись, бросают жребий, и он выпадает Матфею, который с тех пор навечно вошел в число двенадцати апостолов Иисуса Христа.

Во время Пятидесятницы Матфей пребывает вместе с другими апостолами, и на него, так же как и на всех остальных, нисходит Святой Дух. Просвещенный этим Духом, Матфей, как и остальные апостолы, отправляется на проповедь учения Иисуса Христа, проповедуя его в Палестине. Здесь написал он на арамейском (вариант древнееврейского) языке свое Евангелие. Этот арамейский текст не сохранился, но известен очень древний перевод Евангелия от Матфея на греческий язык, с которого и сделаны все последующие переводы. Проповедуя в Палестине, Матфей убеждает своим Евангелием, что Иисус Христос действительно ожидаемый здесь Мессия. Но Спаситель не израильского народа, стремящегося стать могущественнее других народов, а Спаситель всего рода людского, утверждающий Царство Божие. Легенды говорят, что апостол Матфей был основателем Эфиопской церкви.

Автор второго Евангелия — Марк, уроженец Иерусалима, по преданию, принявший крещение от апостола Петра. Крестившись у верховного апостола, он обрел подлинную духовную силу и принял на себя апостольский труд, начал проповедь учения Христа.

Согласно «Деяниям апостолов», Марк какое-то время сопровождал в странствиях апостола Павла. По свидетельству одного древнехристианского писателя, Марк был в Риме одновременно с апостолом Петром. Любимый ученик верховного апостола, Марк, как считают, при нем написал свое Евангелие, опираясь на его воспоминания о событиях жизни Иисуса, вместе с ним постигая их смысл. Согласно преданию, Марк был первым епископом Александрийской



Св. Марк. Мозаика собора Св. Софии в Киеве. Около 1043—1046 гг.

103

Церкви и там, в Александрии, принял смерть во время начавшегося гонения на христиан. Евангелие от Марка — самое краткое из всех четырех. Изначально написанное по-гречески, оно было обращено к христианам из язычников, и поэтому особенно твердо выступает в нем мысль о божественности Христа, о его власти над всем миром.

Автор третьего Евангелия — Лука, христианин из язычников.

Он был уроженцем сирийского города Антиохии, получил хорошее греческое образование, был врачом. Лука принял крещение от апостола Павла, и его образованность соединилась с другим, духовным просвещением. Он становится спутником Павла, его утешителем в гонениях.

И если в Евангелии от Марка, как считают, слышится голос апостола Петра, то в Евангелии от Луки звучит голос второго верховного апостола — Павла. Сам Лука пишет, что он стремится передать «по тщательном исследовании» и «по порядку» слова и дела Спасителя. Написанное по-гречески, обращенное к христианам из язычников, это Евангелие утверждает веру в Иисуса Христа как Спасителя мира. Кроме Евангелия, Лука написал «Деяния апостолов» — книгу, также вошедшую в Новый Завет.

Предание связывает Луку с Девой Марией. Просвещенный и образованный человек, он обладал и умением художника. Обретший и просвещение духовное, он пишет первые иконы Богородицы, одобренные ею самой и послужившие основой для всех дальнейших ее изображений.

Иоанн — четвертый евангелист — сын Зеведея и Саломии, также следовавшей Иисусу Христу и служившей ему, ставшей одной из жен-мироносиц.

В юности Иоанн рыбачил на Генисаретском озере, но вскоре ушел в пустыню к Иоанну Предтече. Иоанн Предтеча указывает Иоанну на Иисуса как на Мессию, и он становится учеником, Иисуса Христа. Иисус Христос выделяет Иоанна из двенадцати, в число которых тот вошел. Он делает его свидетелем своего Преображения, во время Тайной вечери Иоанн «возлежит» на груди Учителя, его сыновним заботам Иисус Христос оставляет свою Мать.

Как и на всех других апостолов, на Иоанна во время «Пятидесятницы» нисходит Святой Дух, и он начинает проповедь учения Христа, но до Успения Богородицы не покидает пределов Палестины.

Затем он избирает местом жизни и проповеди Малую Азию, Эфес. При императоре Домициане он был сослан на остров Патмос, где ему было видение будущих судеб мира, описанное им

в книге «Откровение (Апокалипсис)», которая также входит в Новый Завет. Иоанн прожил долгую жизнь и умер 113-летним старцем.

По легенде, Евангелие он написал в очень преклонных годах, по желанию своих учеников, которые просили его дополнить остальные три Евангелия.

Действительно, Евангелие от Иоанна отличается от предыдущих трех. Он избирает и иные моменты из жизни Иисуса Христа: если три других евангелиста преимущественно рассказывают о его служении в Галилее, то Иоанн говорит о его жизни в Иудее и Иерусалиме, о его спорах об истине в храме с фарисеями и книжниками. Более таинствен сам слог Евангелия, много места уделяет Иоанн тайне воплощения вечного Сына Божия. Пространнее, чем в других Евангелиях, излагаются здесь речи Иисуса Христа, обращенные к ученикам, его призывы к любви как пути к спасению. Легенда утверждает, что престарелый Иоанн, постигая истину, диктовал текст Евангелия своему ученику Прохору.

От времен раннехристианских сохранила живопись узнаваемые черты евангелистов — величавых мужей Матфея, Марка, Луки и глубокого старца Иоанна. Чаще всего в византийском и древнерусском искусстве их изображали именно за созданием Евангелия и чаще всего всех четырех, хотя существуют и изображения каждого евангелиста в отдельности. Образам творцов Евангелия придавалось особое значение, поэтому занимали они, как правило, строго определенное место в храме. По древнейшей традиции, их располагали на так называемых парусах — на четырех сводах, поддерживающих купол, в котором изображался Спас Вседержитель. Образ Спасителя как бы поддерживают, несут те, кто поведал о нем миру.



Св. евангелисты. Фрагмент царских врат. Начало XVI века. ЦМИАР. Москва.

Именно так располагались изображения четырех евангелистов, выполненные в мозаике, в одном из древнейших русских храмов — в Св. Софии Киевской. Полностью сохранным дошел до наших дней образ евангелиста Марка. Драгоценной смальтой выложено золото фона — «свет вечности»;

по нему огромными исчерна-коричневыми буквами по-гречески написано имя изображенного — «Святой Марк». А под надписью он сам, темноволосый муж в хитоне и гиматии, предстает за созданием Евангелия: он восседает за своего рода пюпитром, на котором распахнута книга, над написанием

которой он трудится. Сложный ракурс передает и поворот Марка к книге и делает его хорошо видимым зрителю. Живым движением подняв руку со стилем (заостренной палочкой для письма), он словно задумался. И дума эта, открывающая истину, безмерно глубока, она наделяет величавым, отрешенным сосредоточением окруженный нимбом, словно изваянный смальтой лик, всю фигуру в голубовато-сиреневых, легких недвижимыми складками одежд.

Зримо величав, раскрыт в своей сути и результат труда: распахнута, развернута на зрителя огромная книга, нежно сияющая золотым обрезами листов, над которой трудится Марк, и на ее белоснежных страницах тонкими черными буквами начертано погречески начало созданного им Евангелия. И в вечном свете памяти навсегда остается все, что связано с трудом евангелиста, преобразены тем же величавым смыслом все точно переданные, ясно видимые предметы, связанные в древности с реальным трудом по созданию рукописной книги. Торжественно рисуется на золотом фоне само кресло евангелиста, его подножие, украшенное по торцу простым геометрическим орнаментом. Ясно читается на золотом фоне и золотисто-коричневый стол-подставка, и на его развернутой к зрителю столешнице точно оконтурены голубой смальтой, словно «впечатаны навек» закрытый пробкой сосуд с чернилами и ножички для затачивания стила.

В последующие века четырех евангелистов за созданием Евангелия очень часто изображали на царских вратах — на главном входе в алтарь — святая святых церкви. Замечательный образец таких врат — созданные в первые годы XVI столетия царские врата села Кострицы на Новгородчине.

На обеих створках врат попарно располагаются четыре композиции, изображающие четырех евангелистов, создающих Евангелие. На левой — Иоанн, а под ним Лука, на правой — Матфей, а под ним Марк. Иоанн представлен на острове Патмос диктующим Евангелие ученику Прохору. Золотисто-зеленые горки с пещерой в них обозначают место действия. На их фоне старец Иоанн, воздев лик и руку к небесам, словно внимает идущей отсюда истине и, протянув другую руку, передает ее сидящему перед ним и за ним записывающему Прохору. Нежно-зеленые и нежно-желтые легкие башни, перевитые алыми велумами, означают «дома», в которых трудятся три другие евангелиста: задумавшийся с алой книгой в руках Матфей, перед которым на столике стоит чернильница и лежит стиль; пишущие на табличках Лука и Марк. И всем им истина предстает не в величавом покое, а как осиявший их свет: он ложится вспышками на их лики, ослепительными пробелами пронизывает одежды. И как знак энергии, которую этот свет несет погруженным в сосредоточенный труд евангелистам, клубятся складки пронизанных им одежд.

Образы евангелистов в древнерусском искусстве всегда выражали истинное глубокое почитание к ведающим истину и несущим ее людям, создателям Евангелия, — то уважение к христианскому слову и заключенной в нем истине, которое составляет характернейшую черту древнерусской культуры.

Образы святого Георгия

Святой Георгий, Георгий Победоносец — один из почитаемых, любимых святых Древней Руси.

Святой Георгий принадлежит к святым мученикам — к тому типу святости, как принято говорить, который сложился в первые века существования христианства. Дело в том, что при самом возникновении христианства римские власти отнеслись к нему с презрительным равнодушием, как к учению, родившемуся в покоренной стране и распространяющемуся преимущественно среди низших классов населения. Но в очень непродолжительный срок все изменилось. И еще при жизни апостолов на христиан обрушилось гонение: верные своему единому Богу, христиане отказывались почитать обожествленных римских императоров, поклоняться их статуям; в своих проповедях, привлекавших к себе все больше людей, обличали они распутные нравы империи, твердо звучала в этих проповедях мысль о несправедности богатства, о людском братстве и равенстве.

Гонения на христиан отличались страшной жестокостью, особенно при императорах Нероне (37—68 гг.) и Диоклетиане (243—318 гг.). Христиан распинали на крестах, подвергали изощренным пыткам, бросали в цирках на растерзание диким зверям. И необычайна, беспримерна была твердость, с которой выносили эти муки гонимые, — твердость, которая коренилась в самой религии, которую они исповедовали, за которую умирали. Ведь религия эта дала им веру в то, что бытие человека не кончается с его земной жизнью, что, искупив страданиями грехи в этой жизни, человек обретает право на Царство Небесное. Страдание понималось как путь к этому царству. Оно уподобляло, приближало человека к Иисусу Христу, добровольно пострадавшему за людей. Погибшие в гонениях мученики глубоко почитались единоверцами-христианами как «стя-

жавшие в вере благодать», которая укрепила их человеческое естество, позволила им претерпеть нестерпимое. Церковь канонизировала их как святых.

Претерпел муки и смерть за веру и святой Георгий, реально живший в III веке новой эры. И как обо всех мучениках, тщательно береглась поколениями о нем память, постепенно обрастая легендами. С течением времени на основе этих легенд, как стала того требовать церковь, составилось житие — письменное, последовательное жизнеописание святого. Первое житие святого Георгия появилось очень рано — в V веке. Но впоследствии оно не раз подвергалось литературной обработке, легендарные детали получали более строгое согласование. И на Руси главным образом использовался вариант жития, сложившийся в XI веке.

Это житие рассказывает, что святой Георгий был юношей знатного рода, уроженцем Каппадокии в Малой Азии, входившей в то время в состав Римской империи. Он был христианином, и когда при Диоклетиане с новой силой вспыхнули гонения, Георгий отказался от званья и богатства и отправился к императору отстаивать свою веру. Силой своей веры святой Георгий обращает в христианство императрицу Александру, но император Диоклетиан заключает его в темницу. Согласно житию, после заключения в темницу Георгия подвергают чудовищным пыткам, каждой из которых достаточно, чтобы сломить волю человека и просто убить его: его избивают, «секут на воздушных» (подвешенное тело при таком сечении не имеет опоры), заливают ему в горло расплавленное олово, сажают на раскаленного металлического быка, пытаются колесованием (привязанного к колесу прокручивают, прижимая к заостренным пикам).

И все это выдерживает Георгий, черпая силу в вере, в обретенной им Божьей благодати. Тогда по приказу императора палач отрубает Георгию голову.



Св. Георгий. Икона. XII век. ГММК. Москва.

105

В самом житии, в рассказе о чудесно перенесенных пытках ясно звучит мотив победы Георгия, ставшего угодным Богу святым. Но еще отчетливее этот мотив зазвучал в рассказах о чудесах святого, которыми со временем стало дополняться житие. В этих рассказах говорится о посмертных чудесах, свершенных уже обретшим вечную жизнь угодником Христа. Георгий совершает чудо над неверующим сарацином: тот стреляет в икону святого, но стрела возвращается и ранит его, и потрясенный сарацин принимает христианство. Георгий наказывает купцов, расчетливых в своем благочестии. Он умножает

стада обретшего подлинное благочестие скотовода. Но наибольшее значение для прославления чудесной силы Георгия, наибольшую известность получил рассказ, существовавший и в Византии, и на Руси в виде отдельного произведения, по-древнерусски называющегося «Чудо Георгия о змие».

«Чудо Георгия о змие» повествует, что в некоем городе Ласие правил царь по имени Сельвий, который был язычник и идолопоклонник. Город процветал, но вот в трясиине недалеко от него завелся чудовищный змий, который начал пожирать жителей. Царь собрал войско и пошел с ним на змия, но змий поднял волнение в трясиине, и войско не смогло даже подойти близко к нему. Тогда царь издал приказ, по которому жители должны по очереди отдавать змию своих детей, а в случае, когда дойдет очередь до царя, он обещал отдать ему свою единственную дочь. Дети все были отданы змию, и царь, оплакав, отправил к нему дочь, царевну Елисаву.

«Но человеколюбивый Бог,— гласит рассказ,— не хотящий смерти грешника, но чтобы обратился на путь и был жив, пожелал явить знамение через преславного великомученика Георгия». Георгий в это время еще был жив и возвращался мимо Ласия на родину, в Каппадокию. Увидев плачущую девушку, он стал расспрашивать ее, в чем дело, и она рассказала ему о змие. Георгий спросил, какому Богу верят она и ее отец. Девушка ответила: «Гераклу, Скамандру, Аполлону и Артемиде», на что Георгий ответил: «А ты уверуешь в моего Бога. Не страшись и будь спокойна». Возвысив голос, он вознес молитву, прося явить знамение и повергнуть чудовище к его ногам, дабы уверовали язычники. И с неба сошел глас: «твои молитвы дошли, делай, что задумал». В это время приблизился змий, и святой, осенив себя крестом, бросился на него, и змий упал к его ногам. Георгий взял у девушки пояс и поводья со своего коня и, «по устроению Божию», связал змия и велел девушке вести его в город. Девушка повела змия, и они пришли вместе в город, где люди поначалу стали в ужасе разбегаться. Но Георгий велел им не бояться

и уверовать в истинного Бога Иисуса Христа, и тогда он убьет змия. Жители восславили Иисуса Христа и Троицу, и святой обнажил меч, убил змия и вернул дочь царю. После чего Георгий позвал александрийского епископа, и тот крестил царя, дочь его и весь город — «примерно двести сорок тысяч человек».

«Чудо Георгия о змие» необычайно похоже на бесчисленные в мировом фольклоре и мифологии рассказы о богатырях и героях, побеждающих чудовище. Сходство это так велико, что сейчас уже невозможно сказать, на какие события из жизни реального каппадокийского Георгия опирается этот рассказ. Но при всем этом сходстве герой рассказа именно каппадокийский мученик, каким сохранился он в памяти народной, юный воин, побеждающий не физической силой, а мощью духовной. Духовная сила героя, обретенная им благодать подтверждаются особенно ярко и убедительно в этой столь важной для народного сознания победе над змием, выступают особенно наглядно в традиционном древнем сюжете.

Поэтому святой великомученик Георгий получил второе имя — Победоносец. Именно этой своей победоносной сути обязан святой Георгий, юный каппадокийский воин, широте почитания его, захватившей весь христианский мир.

На Руси святого Георгия широко изображали с самых первых веков после принятия христианства, и до наших дней дошли домонгольские изображения святого. Одно из них — храмовый образ Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде, созданный около 1170 г. Святому Георгию был посвящен весь монастырь — (Юрий — одна из русских форм имени Георгий). Образ Георгиевского собора в XVI веке был вывезен из Новгорода Иоанном

Грозным, и с тех пор эта икона хранится в Успенском соборе Московского Кремля.

Бережно сохраняет мастер в этой иконе передаваемые от образа к образу черты святого Георгия, которые делают его узнаваемым. Святой юн и безбород, кудрявые волосы пышной шапкой окружают его темноглазый овальный лик. Его изображенная по пояс фигура покрыта кольчугой, в правой руке он сжимает копье, левой опирается на рукоять меча. Юным воином предстает святой Георгий, а через плечо его перекинута алая плащ — принятый атрибут мученичества в древнерусском искусстве.

Утверждая то преображение, которое свершила в нем сила мученического подвига, достигшими таинственной, непостижимой высоты представляет мастер его юношескую красоту, исконную чистоту юности. Словно изваян кистью наполненный ровным свечением соразмерный лик, окружающие его недвижимые завитки темно-золотистых волос. Осененные высокими дугами бровей, прекрасны огромные глаза святого, и светлого, отрешенного сосредоточения исполнен их взгляд, недоступный покой выражает и сомкнутый нежно-алый рот. Ровный, ясный свет излучает вся плоть святого Георгия, его стройная шея, кисти его рук, таинственно мерцает золото кольчуги в соединении с горением алого плаща. Воином, исполненным преобразившей его таинственной духовной силой, изображает эта древнейшая русская икона святого великомученика Георгия.

С глубокой древности существовали на Руси изображения «Чуда Георгия о змие», того чуда, где особенно полно проявил он свое обретенное верой могущество. Русскому музею в Санкт-Петербурге принадлежит «Чудо Георг-



Чудо Георгия о змие.
Икона. XIV век. ГРМ. Санкт-Петербург.

106

гия о змии», созданное новгородским художником в самом начале XIV века.

На ослепительно алом фоне (так в Новгороде в древнейшие времена изображали «свет вечности») слиты воедино все моменты события, позволяющие постигнуть его суть. В самом центре иконы, занимая ее почти целиком, парит на белом коне всадник. Легок его конь, легка его фигура в золотой кольчуге и зеленом плаще. Окруженный нимбом, не напряжение борьбы, а покой и светлую надежду выражает его лик. Георгий лишь поднял копье — а внизу, у пещеры по горам уже ведет на поводке когтистого синего зверя с чешуйчатыми крыльями

полная глубокого размышления о случившемся царевна Елисава, одетая в алое платье и золотую корону. Справа подымается темно-коричневая башня — «град Ласий»; на верхней ее площадке изумленный царь Сельвий и двое горожан. Рожденной чудесной силой предстает здесь победа святого Георгия, зримо и порожденное чудом потрясение, приведшее к истинной вере язычников.

А вокруг самого «Чуда Георгия о змие» — в виде своего рода рамы — располагает мастер небольшие композиции. Средник — середину иконы (это было очень распространенным приемом) окружают клейма жития. Так последовательное живописное воплощение получает литературное житие. Живописный рассказ на этой иконе, как чаще всего бывает и в других житийных иконах, начинается с верхнего левого угла.

Здесь изображено отречение святого Георгия от богатства и раздача его стоящим перед ним нищим. В следующем клейме воины ведут его к царю, затем восседающий на престоле царь вершит суд над святым. А затем, как результат этого суда, идут клейма мучений, завершающиеся (в правом нижнем углу) сценой отсечения головы. Здесь изображаются и Георгий, «всаженный в темницу», и пытка колесованием, и избивание «сухими дубцами», на Георгия наваливают огромный камень, его «трут пилой», «варят в котле», заливают горячим оловом. В широких клеймах ясно видно все свершающееся: никаких эмоций не выражают лица мучителей (ведь они нужны лишь для того, чтобы показать, что претерпел святой), но зато предельно точны, ясны их движения. Но в знак неподвластности мукам никаких следов не оставляют они на теле святого Георгия, торжественный покой лика и позы сохраняет он не

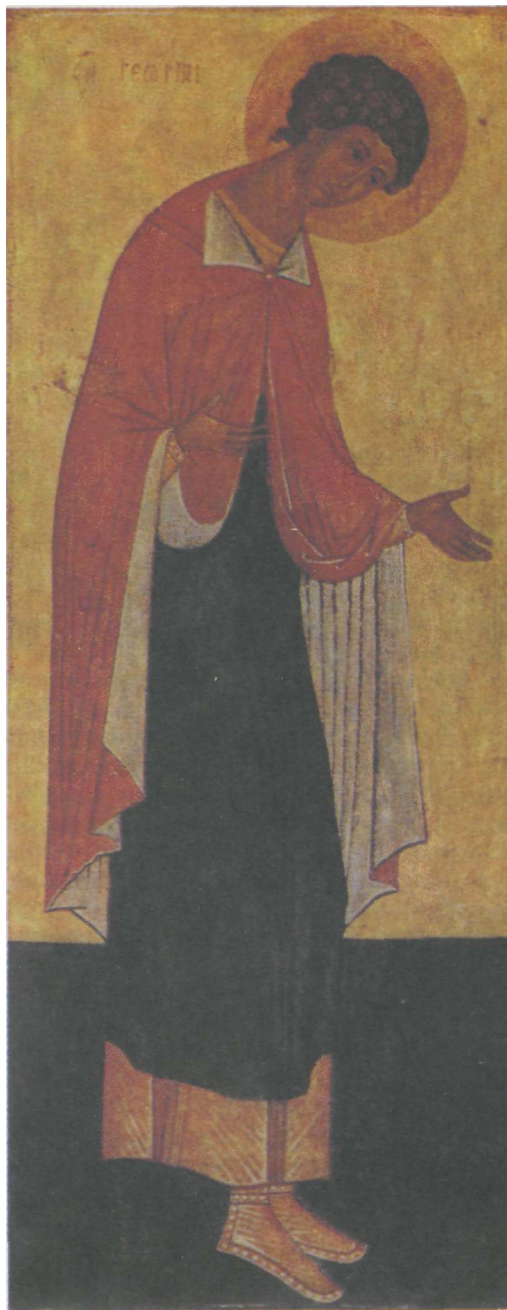
только в темнице, но и привязанный к столбу для бичевания, варимый в котле, распиливаемый пилой. В просветленной молитве святой Георгий предстает и в последнем клейме, где палач уже занес над ним меч. Расположившиеся вокруг «Чуда Георгия о змие» клейма жития еще раз указывают на твердость в вере как на источник той силы, благодаря которой святой совершает чудо.

Святого Георгия, великомученика и Победоносца, изображали и в деисусе—делали участником моления перед Иисусом Христом за человеческий род.

Замечательный образ святого Георгия входит в деисусный чин, созданный около 1486 г. ростовским мастером для церкви села Бородава на Вологодчине.

Все воинское уходит здесь из образа святого. На нем зеленый хитон и алый плащ—одежда мученика. На светло-желтом фоне коричневым контуром четко вычерчивает мастер его позу, всю подчиненную выражению молитвы. Широко распахнув руки, он словно вбирает ее у стоящих перед иконой и в глубоком склонении несет ее Иисусу Христу, ею дышит его юный, окруженный нимбом, наполненный розовым свечением лик. Всю свою победоносную силу обращает на защиту людей воин-великомученик.

Святого Георгия не просто почитали в Древней Руси, это почитание стало неотъемлемой частью древнерусской культуры. В его честь создавались древнейшие храмы и монастыри, его именем великие князья называли своих сыновей, светло праздновался в народе его праздник 23 апреля (6 мая по новому стилю). Георгий, побеждающий змия, был сначала гербом Москвы, а затем воин, сильный духовной силой, вошел и в состав герба всего Русского государства.



Св. Георгий. Икона. 1486 г. ЦМИАР. Москва.

Образы святого Николая

Святой Николай, Мирликийский Чудотворец — святой Никола — чтимый святой русской церкви, один из любимейших святых русского народа.

Святой Николай принадлежит к святым святителям, т. е. к святым, которые при жизни были святителями — епископами, митрополитами, занимавшими высшие должности в иерархии православной Церкви, и обрели святость в служении ей. Этот тип святости сложился тогда, когда христианская религия получала все более широкое распространение и прославлялись ее церковные иерархи, когда из гонимого учения христианство становилось главенствующей религией в Римской империи и широко распространилось за ее пределы.

Именно на это время приходится жизнь святого Николая. Уроженец Малой Азии, он был свидетелем и гонений на христиан, и того ведущего положения, которое заняла христианская церковь при императоре Константине Великом. Он был епископом в городе Миры Ликийские (отсюда и его имя), чудотворцем, т. е. творившим чудеса, угодником Божиим, как говорили о нем на Руси. Существует множество житий (жизнеописаний) Николая-Чудотворца. На Руси были известны и житие, написанное греческим писателем Симеоном Метафрастом, и жития, созданные, дополненные в славянских землях и в самой Руси. На их основе и на основе праздничных песнопений, посвященных Николаю, сложилось и прочно вошло в народное сознание, сроднилось с ним представление о Николае-Чудотворце.

Все жития Николая-Чудотворца сходятся в том, что родился он в городе Патаре в Малой Азии у родителей достаточных, но не богатых:

обладая истинным благочестием, они не гнались за большим богатством, довольствуясь необходимым. Николай был первым и единственным ребенком у своих родителей, в чем авторы житий усматривали особый знак, словно природа сама осознала, что женщине «невозможно больше родить подобное чадо».

Жития указывают и на другие знаки, предвещавшие чудесную судьбу новорожденного: по некоторым версиям, младенец встал в купели во время крещения, по другим — отказывался от материнского молока в постные дни. «Так он рос, — говорится в одном из житий, — усваивая добрые нравы частично от родителей, а частично, как тучная земля, сам порождал их и взращивал». Заметив достоинства ставшего юношей Николая, архиерей Мир рукополагает его в пресвитеры (священники), предсказав, что будет он «благим утешителем печальющихся, добрым пастырем душ, подателем спасения тем, кто в опасности, и призовет заблудших на нивы благочестия».

И действительно, Николай, став священником, стяжает славу своей помощью бедным, благочестием, он посещает Святую землю, поклоняется Гробу Господню. Его, скромного, избегающего славы пресвитера, избирают епископом города Миры в Ликии, где он живет. В это время начинаются диоклетиановы гонения на христиан, и Николая, не желающего отречься от своей веры, заточают в тюрьму. Но мирликийский епископ переживает своих гонителей. При его жизни воцаряется император Константин Великий, благоволивший к христианам, а затем сам принявший крещение. Николай выходит из заточения.

Но Церкви, освободившейся от внешних гонений, грозила другая опасность — ересь (учение, противостоящее основному учению Церкви), связанная с именем священника Ария, отрицающая единство Троицы, равносущность Бога Сына Богу Отцу. И в городе Никее был собран собор, посвященный разбору арианской ереси, в котором принял участие и Николай Мирликийский. Все варианты жития рассказывают, что на соборе Николай твердо отстаивал единство Троицы, опровергал арианскую ересь. А в одном из житий сообщается и такая подробность: во время спора

Николай, возмущенный словами Ария, дал ему пощечину. За это, хотя собор и отвергал положения Ария, Николая решено было лишить сана епископа. Но случилось чудо. Явившиеся Иисус Христос и Богородица вручили ему атрибуты епископского сана: Иисус Христос—Евангелие, а Богородица—омофор, часть епископского облачения.

Этими основными событиями во всех вариантах жития исчерпывается рассказ собственно о жизни святого Николая, и в них жизнь его выступает лишь как служение Богу и Церкви. В остальном жития, дополняя друг друга разнообразными подробностями, рассказывают о творимом святым Николаем добре, о свершенных ради людей с помощью обретенной Божьей благодати чудесах. В рассказах о свершенных святым Николаем добрых поступках твердо звучит мысль, очень важная для христианства: добро должно совершаться не в ожидании награды, не для удовлетворения самолюбия, а из подлинной любви к ближнему; лучше всего творить его безымянно, оставаясь неузнанным.

В одном из вариантов жития рассказывается, что в Мирах, где жил Николай, разорился один человек, прежде бывший вполне достаточным. Нищета его достигла таких пределов, что он решил трех своих дочерей, обладавших чудной красотой, сделать блудницами, чтобы они этим зарабатывали на хлеб. Замуж девушек по их бедности никто не брал. Узнавший об этом святой Николай трижды ночью подходил к дому этого человека и метал ему в окно узелки с золотом, быстро уходя, чтобы остаться неизвестным. Найденное золото помогло человеку спасти дочерей от блуда, выдать их замуж. Два раза он находил золото в своем доме под утро, а в третий раз сумел проследить ночью бросавшего в окно узелок святого Николая, к которому бросился с благодарностью. В ответ на его благодарность святой заповедал ему молчать о содеянном.



Св. Николай.
Икона. XIII век. ГРМ. Санкт-Петербург.

108

В другом варианте жития рассказывается также об обедневшем жителе Мир, который вынес на продажу свое последнее достояние—ковер. Ковер этот покупает у него святой Николай, а потом, не назвав себя, возвращает его жене этого человека.

В рассказах житий Николай выступает твердым и бесстрашным защитником невинно осужденных. В городе Мирах правителем были несправедливо приговорены к смертной казни трое мужей, ни в чем не повинных. Жители города в слезах пришли с этим известием к святому Николаю, и он, тогда уже старец, спросив их, где должна совершаться казнь, следует туда. Он успевает добраться к месту казни, когда приговоренные уже склонили головы, а жестокий палач занес меч. Святой ничего не сказал на это «дерзкого или злого», а подбежал к палачу и, напрягая все силы, вырвал у него меч, бросил его на землю и освободил приговоренных. Никто из присутствующих, как говорит повествователь, «не

воспрепятствовал его самовластному поступку, так как все знали его великую добродетель и чтли любовь к справедливости». С его поступком не только согласился, но и принес ему покаяние правитель Евстафий, который, будучи подкупленным, осудил невинных.

В это время в Мирах были и стали вместе с другими свидетелями освобождения невинных стратилаты — военачальники, которые после успешных военных действий отправлялись к императору. Когда они вернулись к императору, то были перед ним оклеветаны, и он посадил их в тюрьму. В тюрьме, во время горьких стенаний, один из них вспоминает о виденном в Мирах освобождении узников, и все они возносят мольбы, чтобы святой Николай помог и им. И тогда тот, «кто правит людскими судьбами», посылает на помощь оклеветанным стратилатам святого Николая. Святой Николай является императору во сне и укоряет его за несправедливость по отношению к заключенным военачальникам. Это заставляет задуматься императора, он еще раз вызывает стратилатов, в разговоре с ними убеждается в их невинности и отпускает их, восславив Господа и его слугу святого Николая.

Жития рассказывают и о помощи святого Николая пленникам. У одного христианина по имени Агрик сарацины угоняют в плен сына, мальчика Василия. По молитве Николая мальчик чудесно возвращается, святой выводит его вновь под отчий кров, в родную семью.

Во всех вариантах житий святой Николай выступал защитником людей от бесов, от разбушевавшейся стихии, особенно страшной для людей стихии водной. В житиях есть разнообразные рассказы об этом. Еще в молодые годы святой Николай отправляется в Палестину, чтобы поклониться Гробу Господню. А по дороге на корабле, который ведут ничего не ведающие моряки, он видит беса, который перерубил мачту и канаты. После этого святой пророчесствует трудный путь. Действительно, подымается страшная буря, и люди в страхе обращаются к святому Николаю, сумевшему предсказать бедствие. Он успокаивает их, и вскоре наступает великая тишь, за которую путники благодарят Бога и его слугу святого Николая. Наслышанные о его помощи

моряки, попавшие в ужасную бурю, обращаются к нему с молитвой, и он является на их корабле и спасает их. Он спасает тонущего юношу по имени Димитрос. Есть специальный рассказ «Чудо о корабельщиках» — о том, как сброшенные разбойниками с корабля корабельщики по молитве святого Николая спаслись, их «исплюнула» на остров заглотившая их огромная рыба.

Жития повествуют, что уже при жизни облик святого Николая говорил о его святости, указывал на свершившееся в нем преображение. «Дошедшее до нас древнее предание,— пишет автор греческого жития,— представляет Николая старцем с ангельским ликом, исполненным святости и благодати Божией. От него исходило некое пресветлое сияние, и лик его сверкал более Моисеева» (по Библии, лик Моисея просиял после того, как он получил от Бога скрижали Завета.)

Святость мирликийского епископа, согласно житиям, подтверждает и его смерть. Когда пришло ему время умирать, он распевал отходные песнопения и радостно ждал отшествия в мир иной. Когда тело его было принесено в городской храм, оно стало источать миро; и после его смерти на могиле происходили исцеления.

Известные на Руси жития упоминают и событие, свершившееся через несколько столетий после смерти святого. Малая Азия, в том числе и город Миры, где был погребен святой Николай, в VIII веке были завоеваны арабамусульманами. И в 1087 г. итальянским купцам удалось перевезти останки святого — его мощи — в христианскую землю, в Италию, где они были погребены в соборе города Бари и где им до сих пор воздается должное почитание.

В память святого Николая было установлено два праздника: 6 (19) декабря в честь его преставления — кончины (этот праздник по-русски обычно называют «Никола зимний») и 9 (22) мая в честь перенесения его мощей в «Бар-град» (праздник по-русски называется «Никола вешний»). В песнопениях этих праздников в формы ясные и точные отлилось то, что рассказали жития о святом. «Правилom веры



Дионисий. Св. Николай.
Фреска в Рождественском соборе Феропонтова монастыря. 1502—1503 гг.

109

и образом кротости» именуют песнопения святого Николая, называют его «скорым в помощах» угодником Божиим.

Слова древних житий, слова песнопений службы неизменно стоят за поистине бесчисленным множеством изображений святого Николая на Руси. Один из древнейших образов святого Николая — принадлежащая сейчас Государственному Русскому музею в Санкт-Петербурге икона, написанная в середине XIII века в Новгороде.

Потерта черная надпись, когда-то по золоту фона означавшая имя святого, но узнаваем изображенный по пояс святой Николай Мирликийский. Передаваемыми от иконы к иконе чертами высоколобного, лысеющего старца наделяет его мастер. Он представляет святого, как и положено по традиции,

в одеждах православного архиерея, указывающих на служение, которому святой посвятил себя при жизни, на тот тип святости, к которому он принадлежит. Твердо и ясно раскрывает художник то преобразование, которое свершила в этих чертах обретенная святым духовная сила. Величавая поза святого с поднятой благословляющей десницей, держащего в левой руке Евангелие. Спокойная, недоступная и всепроникающая мудрость во взгляде его темных, чуть в сторону смотрящих глаз. Светом, о котором говорило еще житие святого Николая, полон весь лик, вылепленный темно-розовыми охрами и яркими белильными высветлениями. Не столько признаком старости, сколько знаком одухотворяющей его внутренней работы предстают точно и резко очерченные морщины, вдоль кото-



Никола Зарайский с житием.
Икона. Первая половина XVI века. ЦМИАР.
Москва.

110

рых тоже идет ровное свечение. Драгоценным серебром ложатся и чуть курчавящиеся волосы вокруг лица, вычерченные тончайшими черными линиями по белилам. Точно очерченная в своем несущем благословение жесте, наполнена светом и кисть руки.

Одежды святого Николы — одежды православного архиерея — имеют глубокий символический смысл, указывающий на высокое назначение священнослужителя. И напоминая об этом, пишет их мастер. Четко очерчивает он золотом надетую на шею святого Николая золотую епитрахиль, означающую благодать Святого Духа, сходя-

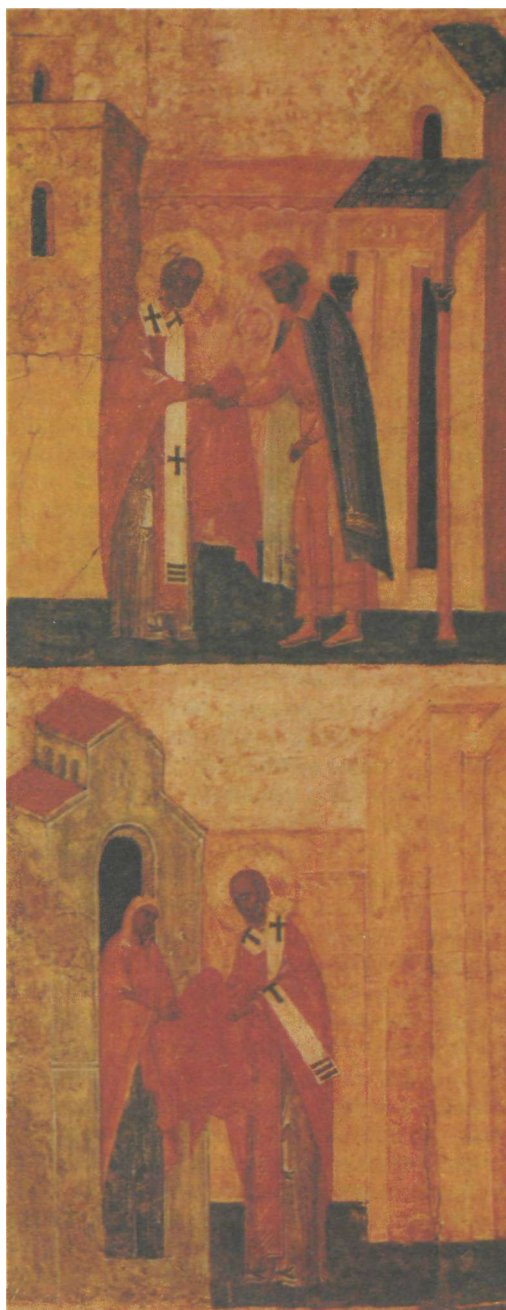
щую на священника для свершения святых таинств, точно выводит узор на ней. Глубоким багряным тоном пишет он покрывающую торс святого фелонь, прообразом которой послужил хитон, в котором претерпел страсти Иисус Христос. Белым с золотым приплетком, с золотыми крестами по черному изображает лежащий на плечах святого Николая омофор — широкую полосу ткани, означающую положенное на плечи заблудшее «овче» — человечество, которое вслед за Иисусом Христом, как и он, кладут себе на плечи служители Церкви. Покровенной рукой на омофоре держит святой Николай Евангелие — источник его веры, источник преобразившей его силы, и жарким алым цветом горит его обрез, сверкают на желтизне переплета драгоценные алые и голубые камни. Таким, каким он должен жить в людской памяти, изображает новгородский художник Мирликийского Чудотворца, и, пожалуй, из всех древних определенных применимо к созданному им величавому образу определение «правило веры».

Знаменит образ святого Николая, созданный в 1502—1503 гг. великим русским художником Дионисием во фресках, которыми он украсил собор Ферапонтова монастыря. Полуфигура святого с благословляющей десницей и Евангелием в другой руке располагается здесь на одном из сводов над алтарем. Широко распахнуты над молящимися руки святого; словно окончательно утратило вес, приблизившись к существам горнего мира, его тело, облаченное в белоснежную фелонь с голубыми крестами. Знакомые черты лица смягчились, и исполненный мудрости взгляд проникновенно обращен к молящемуся. Святой Николая во фресках Ферапонтова монастыря — яркий пример того воплощения древ-

ней двуединой песнопенной формулы «правило веры и образ кротости», которого достигало русское искусство в созданных им в XV—XVI веках образах Мирликийского Чудотворца.

Многочисленны в древнерусском искусстве житийные иконы Мирликийского святителя, где в середине (в среднике) дано его изображение, а вокруг идут клейма жития — эпизоды жизни. Одна из таких икон, созданная первоклассным московским мастером в начале XVI века, принадлежит Центральному музею имени Андрея Рублева в Москве. В среднике святой Николай стоит в полный рост, торжественно подняв в благословении десницу, в другой руке держа Евангелие. Мягко его спокойно взирающий на молящихся лик, драгоценную красоту обретают на его легкой фигуре святительские одежды — знак его сана, знак его служения: темно- и светло-вишневыми крестами сияют фелонь и омофор, камнями горят желтый конец епитрахили и изображенная на его бедре палица — золотистый ромб, символ меча духовного, сверкает камнями и золотистая крышка Евангелия. А с двух сторон от святого Николы изображены те, кто дал ему атрибуты святительства, подтвердив его высокий смысл: Спас, протягивающий ему Евангелие, и Богородица, дающая омофор.

Ясным подтверждением чудодейственной силы святого разворачиваются вокруг средника клейма. Они начинаются в верхнем левом углу сценой рождения (единственное утраченное от времени клеймо), а затем идут сцены детства: «отказ в пост от материнского молока» — над отпрянувшим от матери младенцем склоняются отец и мать; потом — приведение Николы родителями в учение к наставнику-монаху. В трех клеймах изображается поставление в сан — в диаконы, в священники и



Никола Зарайский с житием. Икона. Первая половина XVI века. ЦМИАР. Москва. (Фрагмент.)

в епископы. В остальных клеймах — изображение свершенных святым чудес и добрых дел. Два клейма представляют чудеса на воде, где так «скор в помошах» Никола. В них, окруженная горками, предстает морская стихия, и в одном плывет по ней корабль с корабельщиками, ведомый Николой, в другом вытаскивает он за руку утонувшего Димитроса. Три клейма изображают святого Николу спасителем от судей неправедных: он останавливает занесенный над тремя мужами меч палача; является ночью спящему императору и утешает заточенных в темницу стратилатов. Есть клеймо, изображающее изгнание беса: маленький черный чертик выскакивает по молитве святого из обнаженного бесноватого. Спасение Агрикова сына от плена предстает возвращением его и трапезой с родителями. Среди этих чудес два клейма посвящены тайно свершенному добродетели: святой Никола покупает ковер и отдает его жене продавшего. Завершаются все клейма последним прощанием со святым и его погребением.

Во всех клеймах так же легка, светла фигура святого, как и в среднике. Свет творимого им добра преображает все вокруг: легки золотистые и нежно-зеленые горки, стройные палаты и башни, среди которых свершается действие, сверкают алые, зеленые, белые одежды их участников. Стройный ритм связывает клейма между собой, торжественным венцом окружают они средник, представляя не просто рассказом о жизни святого, но одновременно похвальным словом в честь него.

Иконы святого Николы на Руси высоко чтились, о некоторых из них создавались сказания, возникали своеобразные литературные произведения. Так, был любим рассказ о «Николле Зарайском» — древнем, привезенном из греческого города Корсунь образе, при ко-

тором «зразилась», самоубилась вдова убитого татарами рязанского князя. Или, например, почиталась икона «Николы Великорецкого» — по широко распространенным легендам, она чудесно явилась на реке Великой. В честь этих древних образов писались их повторения, возникали самостоятельные русские изводы изображения святого Николы. Так, житийная икона из Центрального музея имени Андрея Рублева в своей композиции восходит к «Николле Зарайскому», и ее с полным правом называют этим именем.

Широкою народную любовь обрел святой Николай-Чудотворец на Руси, многочисленны здесь его храмы. И в этой любви, в глубоком постижении личности мудрого и кроткого Чудотворца из Мир Ликийских большую роль сыграли его глубокие, яркие образы, созданные древнерусским искусством.

Образы трех святителей — Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста

Три святителя — Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст — это величайшие христианские святые, святые святители, иерархи церкви, обретшие святость как ее служители.

Все три святителя жили в IV веке новой эры, во времена, когда христианство обретало положение господствующего вероучения, и все трое прославились глубоким вкладом в развитие этого вероучения, укреплением положения Церкви. Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст входят в число святых, которых также называют отцами Церкви.

О жизни всех трех святителей сохранились достоверные, восходящие к самым разным историческим источникам сведения. Принадлежащие к одному времени, прославившиеся на одном поприще, они и в судьбах своих имеют много общего.

Святитель Василий, еще при жизни прозванный Великим, малоазийский грек, родился около 330 г. в Кессарии Каппадокийской в родовитой семье и получил очень хорошее греческое образование. Он учился философии в Константинополе, а затем в Афинах; вернувшись на родину, был ритором, писал судебные речи. Но затем в жизни его случился перелом, который характерен для многих его современников: он принял крещение.

Христианство — учение, возникшее в далекой, покоренной провинции, распространявшееся поначалу среди рабов и ремесленников и презираемое потому высшими классами империи, — со временем захватывало все большее число людей высокородных, просвещенных и образованных. Оно оказалось не только сильнее старой языческой религии, но и несло также нечто новое и важное по сравнению с философией античности. Христианство вносило в распадающийся к этому времени в своих основах античный мир мысль о возможности единения людей в любви и прощении, утверждая тем самым новые, невиданные раньше нормы нравственности. Оно открывало для каждой человеческой личности путь спасения, трудный, но радостный путь победы над смертью и тленом.

Приняв крещение, Василий Великий объехал существовавшие уже к тому времени монастыри Египта и Сирии, приобщился к тем формам аскетизма, духовного труда и внутреннего самосовершенствования, которые выработало монашество, и сам основал монашес-

кую общину в Малой Азии. Василий Великий соединил свои познания философии, ее методiku с вопросами христианского богословия. Он, его брат Григорий и его друг, тоже Григорий, родом из Назианза, образовали так называемый «каппадокийский кружок», который стал центром богословской мысли всего православного мира. Со временем Василий Великий становится епископом Кессарии. Облеченный этим саном, он много делает для своей епархии, разворачивает грандиозное строительство благотворительных учреждений, но еще больше, может быть, делает для всей Церкви в целом. В это время возникшая в ней арианская ересь грозила нарушить столь важное для христианского вероучения представление о единстве Троицы, вносила пагубный раскол. Всю силу своего ума, своей философской и богословской образованности направил Василий Великий на опровержение ереси. Успеху его проповеди много способствовал и его авторитет аскета, нравственная безупречность его жизни. Деятельность Василия Великого, его труд и огромная воля сыграли решающую роль в сохранении столь необходимого Церкви единства.

Василий Великий оставил огромное литературное наследие, интерес к которому был широк и в средневековье, и в новое время. Но творение, в котором в течение веков видели его основную заслугу, — это создание чина литургии. Литургия (та главная служба христианской церкви, центром которой является таинство причастия), как считалось, была основана самим Иисусом Христом, причастившим апостолов во время Тайной вечери благословенным хлебом и вином. Эти причастия повторялись на трапезах первых христиан, сопровождаясь чтением отрывков из Ветхого и Нового Завета, молитвами, пением псалмов. Определенный поря-



Св. Василий, Св. Григорий Богослов и Св. Иоанн Златоуст. (В центре.)
 Мозаика в соборе Св. Софии в Киеве. Около 1043—1046 гг.

112

док этих чтении и молитв — чин — сложился, очевидно, еще в апостольские времена, но хранился лишь в устной традиции, в разных местностях получая своеобразные дополнения и изменения. Единая Церковь требовала и единого чина литургии, который создал, опираясь на древние элементы, дополнил и развил Василий Великий. Он облек свое творение в письменную форму, и «Литургия Василия Великого» в главных чертах сохранилась до наших дней, в определенные дни звучит она и сейчас в православных храмах.

Святитель Григорий Богослов, родившийся в 329 г. в Назианзе в Малой Азии, как уже было сказано, был другом Василия Великого. Они одновременно изучали философию в Афинах, так же как Василий Великий, Григорий Богослов принял крещение, так же со-

единил философскую эрудицию с требованиями и задачами принятого им вероучения. Он принял епископский сан, и его труд был направлен на борьбу с арианской ересью, тем самым на созидание единства Церкви. В произведениях прозаических и поэтических раскрывал он суть православного учения о Боге, за что и был наречен Богословом.

Святитель Иоанн Златоуст принадлежал по существу той же эпохе, хотя и был несколько моложе Василия Великого и Григория Богослова: он родился около 350 г. Получивший также блестящее образование, специально изучавший ораторское искусство и преуспевший в нем, он, по выражению его наставника в этом искусстве, был «похищен христианством». После изучения ораторского искусства Иоанн Зла-



Св. Иоанн Златоуст и Св. Василий Великий.
Царские врата. Середина XVI века. ЦМИАР. Москва. (Фрагмент.)

тоуст занимается у лучших знатоков христианского богословия, а затем отправляется в расположенные в пустыне монастыри. Вернувшись и получив сан, он стяжает известность своими трудами по толкованию Священного Писания и своими проповедями. В этих проповедях, исторгавших слезы у слушателей, Иоанн Златоуст много внимания уделял тем отношениям, которые складываются между людьми на основе христианства, отношениям и внутри семьи, и вне ее; развивал в них мысли о человеческом равенстве перед Богом. Со временем Иоанн Златоуст становится константинопольским патриархом.

Записанные слушателями-«скорписцами» проповеди Иоанна, как и многие другие его письменные произведения, остались в веках, заслужив ему у потомков имя Златоуста. Прославило Иоанна Златоуста и то, что он продолжил труд Василия Великого по созданию литургии. Несколько сократив чин, написанный Василием Великим, он написал свой вариант литургии, которая под именем Литургии Иоанна Златоуста до сих пор является наиболее часто употребляемой литургией православной церкви.

Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст были канонизированы Церковью как святые, признаны стяжавшими благодать своими трудами по христианскому просвещению, укреплению Церкви. Были написаны их жития, учреждены в их честь праздники, посвященные каждому из них, и праздник, посвященный им всем троим. По преданию, он возник после того, как в церковных кругах начали спорить о том, кто из трех святителей более важен. В чудесном явлении, которое было одному из спорящих иерархов, было подтверждено, что три святителя равны друг другу, что равно своими трудами служили они Богу. Всех

троих, «просвещающих землю своим божественным осиянием», прославляет посвященная им служба, чтит православный мир.

Образы Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста появляются на Руси сразу после принятия христианства. Их изображения есть уже в мозаиках Св. Софии Киевской. Они изображены здесь с Евангелиями в руках, в святительских одеждах, указывающих на тип их святости, на то, чем было прославившее их земное служение. С живой характерностью переданы их черты: длинноробод и узколиц темноволосый, темноглазый Василий Великий; благообразным сидящим старцем предстает Григорий Богослов; большеглаз, с высоким лысеющим лбом Иоанн Златоуст. Но их живые лики выражают не просто ум и даже не мудрость — в сиянии золотой мозаики, окруженные огромными нимбами, они полны мудрости недоступной, таинственно непостижимой. Таинственного величия преисполнены и их фигуры в пронизанных потоками света нежно-зеленых, серебристо-сиреневых и голубых одеждах. Как на источник чудесной, преобразившей их мудрости указывают десницей на сверкающие Евангелия Василий Великий и Григорий Богослов, в благословении подымает руку Иоанн Златоуст. Высокий образец обретения духовной мощи являют людям три святителя во фресках Св. Софии Киевской, указуют путь к этому обретению, благословляют на него.

Василия Великого и Иоанна Златоуста, создателей литургии, очень часто изображали и на царских вратах — на главном входе в алтарь. Створы таких врат, созданных первоклассным московским мастером середины XVI века, принадлежат Центральному музею имени Андрея Рублева. На нежно-зеленом фоне предстают сохранные

в вечной людской памяти Василий Великий и Иоанн Златоуст как творцы и создатели литургии. Алой киноварью написаны их имена; они изображены в полный рост в святительских одеждах, повернутыми друг к другу. Увенчанные нимбами головы святых чуть склонены над развернутыми свитками в их руках, с начертанными на них словами созданных ими молитв. Глубину чудесно разрешившейся мысли выражают их лики, и, как вспышки внутреннего озарения, ложатся на темные охры, которыми они написаны, короткие белильные движки. Высокий, таинственный акт созидания преобразует не только лики, бестелесную легкость обретают и их фигуры, сияющую красоту — одежды. У Иоанна Златоуста их ослепительная белизна соединяется с вишневым и малиновым, украшает их по золотистым каймам ясный геометрический орнамент из белых, синих и алых драгоценных камней. У Василия Великого белизну одежд дополняют коричневый и охры глубоких оттенков, ветется по его епитрахили гибкая ветвь растительного узора.

Древнерусское искусство во все периоды своего существования стремилось раскрыть в образах трех святителей ту высоту, которой достигает, преобразая человека, подлинная, соединенная с верой мудрость.

Образы святых Бориса и Глеба

Святые Борис и Глеб — святые страстотерпцы, любимые и почитаемые на Руси святые.

Борис и Глеб — сыновья князя Владимира, крестившего Русь, и его жены болгарыни (болгарки), в крещении получившие имена Давид и Роман. Они были убиты по приказу их брата Свято-

полка. Эта смерть не была смертью за веру в том смысле, в котором претерпевали ее раннехристианские мученики. Святополк, их сводный брат, сын Владимира от другой жены, убивает братьев, ненавидя их за любовь к ним покойного отца, стремясь единолично править оставшимися после него огромными землями. Но в безвинной смерти двух юных князей (Борис и Глеб были очень молоды) усмотрела Русь духовный подвиг во имя веры. Именно раскрывая в их гибели этот подвиг, повествуют о смерти князей летопись «Повесть временных лет», посвященное им особое «Сказание о Борисе и Глебе» и другие литературные произведения.

Древние повествования о Борисе и Глебе рассказывают, что князь Владимир посадил сыновей своих на княжение в разных городах: Святополка — в Пинске, Ярослава — в Новгороде, Бориса — в Ростове, Глеба — в Муроме. Когда пришло Владимиру время умирать и лежал он в недуге, Русь стали тревожить печенеги, и князь послал против них пришедшего в Киев Бориса. В отсутствие сына Владимир умирает. До Бориса доходит печальная весть, усугубленная еще тем, что Святополк, старший сын, стремясь, очевидно, на какое-то время скрыть смерть отца, не воздал ему должных почестей. Завернув в ковер, спускает он тело отца из дома и затем тайно отвозит его в храм. Предаваясь печали по отцу, Борис размышляет, что обратиться с ней должен был бы он к старшему брату Святополку, занявшему отцовский престол. Борис чувствует, что брат печется о мирской суете и власти и, возможно, замышляет его убийство. Но, размыслив так, Борис решает: «Не воспротивлюсь я этому убийству... Ибо, как написано: «Бог гордым противится, а смиренным дает благодать...» Кто говорит: «Я люблю Бога, а брата своего ненавижу, тот лжец...» И, вспомнив еще слова писания: «В любви нет страха, совершенная любовь изгоняет страх», отправляется Борис к старшему брату, решив сказать ему: «Будь мне отцом, ведь ты

брат мой старший. Что повелишь мне, господин мой?» В пути печален Борис, вспоминающий о смерти отца, размышляющий о суете жизни. «И видевшие его оплакивали юность его и его красоту, духовную и телесную, жалея блаженного, который был правдив и щедр, тих, кроток и смиренен, всех жалел и всем помогал».

Севший на княжение в Киеве Святополк принимает, по внушению дьявола, решение убить Бориса и посылает к нему убийц. А Бориса в это же время начинают уговаривать его приближенные пойти и воссесть на отчий престол — ведь у него в руках все воины, с которыми он ходил на печенегов. На это Борис отвечает, что не поднимет он руки на брата своего. После этого дружина покидает его и с ним остаются лишь ближайшие слуги-«отроки». Вскоре Борису становится известно о задуманном Святополком убийстве, по одной версии — он видит пророческий сон. Тогда Борис призывает в свой шатер священника и вместе с ним сначала поет вечерню, а затем — заутреню. Он молится Иисусу Христу, принявшему добровольное страдание, сподобить его тому же. За этим занятием застают Бориса убийцы. Еще раз вспомнив о том, что «совершенная любовь изгоняет страх», встречает князь убийц, безжалостно поразивших его мечом. Убит был и его верный отрок венгр Георгий. Тайно отвезли убийцы тело князя в Вышгород и там погребли его.

На этом убийстве не останавливается окаянный Святополк и решает погубить и младшего брата, Глеба. Он посылает к Глебу, еще не знавшему о смерти отца, письмо, что отец тяжело болен, и зовет его к себе. Глеб отправляется в путь, но четвертый брат, Ярослав, предупреждает его об обмане, сообщает ему о смерти отца и убийстве Бориса. Совсем юный, почти мальчик, Глеб предается отчаянию, оплакивает отца и брата. Но затем, обращаясь к умершему брату, говорит: «Если твои молитвы доходят до Господа, помолись о моей печали, чтобы и я сподобился такое же мученичество принять и быть вместе с тобою, а не на этом суетном свете». Размышляя так, Глеб плыл в ладье по реке Смядыни, и в это время навстречу ему в другой ладье появились убийцы. Они перепрыгнули к нему, сверкая ору-

жием, и юный князь понял, что они замышляют. С трогательной мольбой о пощаде, спрашивая их, что сделал он брату своему, обращается к ним Глеб. Он просит их пощадить «колос еще не созревший, соком беззлобия налитый». Когда же увидел Глеб, что они неумолимы, стал молиться об отце, госпоже своей матери, брате Борисе, брате Ярославе и, подтверждая свою великую беззлобность, — о брате-враге Святополке, о его спасении. Затем вспоминает он слова Господа, «что за имя Мое преданы будете братьями и родичами», и вручает ему свою душу.

Тогда подосланный Святополком «окаянный Голясер» приказал его зарезать без промедления, и повар Торчин, схватив нож, зарезал блаженного, как «невинного агнца».

Тело Глеба убийцы бросили в пустынном месте между двумя колодами. Долго о нем никто не знал, но иногда в этом месте видели зажженные свечи, слышали церковное пение. И только через много лет услышавший об этом Ярослав, изгнавший Святополка и княживший в Киеве, послал священников разузнать, в чем дело. Они находят нетленное и не почерневшее тело Глеба. Его хоронят вместе с братом в Вышгороде, и на могиле их происходят чудеса и исцеления.

Приняв христианство, глубоко восприняла Русь его идеи. Меньше чем через два века после крещения увидела она подвиг смирения в добровольно принятой смерти юных князей. Подвиг особенно великий, потому что идут на него прекрасные и сильные воины, имеющие в своем подчинении других воинов, а ведь воинская, княжеская, феодальная доблесть понималась как противостояние в бою, как победа над врагом. Юные воины обретают подлинную доблесть, подлинное бесстрашие, так как «совершенная любовь не знает страха». Исполненные этой любви, они не только добровольно и спокойно принимают смерть, но и прощают убийце и молятся за него.

Древние сказания о Борисе и Глебе утверждают, что сами братья сознате-

льно стремились уподобиться в добровольном страдании Иисусу Христу, умирали, чтобы жить по его заповедям. Как и древние мученики, приняли они смерть. И если древние мученики своей смертью во время гонений платили за само право исповедовать христианство, то гибель Бориса и Глеба, как предстает она в посвященных им произведениях, свидетельствует, что самоотвержения, подвига требует и само подлинное исповедание христианства, жизнь по тем новым законам, которые указало оно людям.

Почитание Бориса и Глеба началось очень скоро после их гибели: они стали первыми русскими святыми, канонизированными православной церковью. Их подвиг широко прославился в христианском мире. Их чтили в его тогдашнем центре — Константинополе, икона Бориса и Глеба была в константинопольской Софии. Их житие было включено даже в армянские Минеи (книги для чтения на каждый месяц). Прославляя святых, посвященное им сказание говорит, что стали они помощниками людей «всех земель». И одновременно это произведение содержит такое обращение к Борису и Глебу: «Но, о блаженные страстотерпцы Христовы, не забывайте отечества, где прожили свою земную жизнь. Вам дана благодать, молитесь за нас, вас ведь Бог поставил перед собой заступниками и ходатаями за нас». И во все века святые воины Борис и Глеб почитались как «обоюдоострый меч», защищающий Русь от «межусобных раздоров и неприятельского меча, от голода и озлобления, от всякой беды».

Иконы святых Бориса и Глеба появились на Руси одновременно с их почитанием. Образы братьев-страстотерпцев, защитников Руси создавали мастера всех входящих в нее земель и княжеств.



Св. Борис и Св. Глеб с житием.
Икона. Конец XIV века. ГТГ. Москва.

114

Для собора города Коломны, входившего в состав Московского княжества, была написана в XIV веке дошедшая до наших дней житийная икона святых Бориса и Глеба. Она принадлежит сейчас Государственной Третьяковской галерее. Стоящими в полный рост представлены на ней святые братья-князья. Людей, живших в родной стране, изображает мастер, и живая конкретная память о них чувствуется в созданных им образах. Очевидно, к иконам, созданным тогда, когда свежи еще были воспоминания о Борисе и Глебе, восходят их черты. По-



Св. Борис и Св. Глеб.
Икона. XIV век. ГТГ. Москва.

115

славянски мягки лица обоих братьев. Борода, немного скуласт большеглазый Борис, о котором и в житии было сказано: «бяхе лицом кругл, очима добр и весел» и «ус молодой имел». И совсем юн, безбород Глеб с характерным овальным ликом. Точно передает художник и хорошо ему знакомый

княжеский костюм: отороченные мехом шапки, алые корзна (верхнюю одежду), подпоясанные зеленые кафтаны, алые сапожки, воинские атрибуты — черные длинные мечи с белыми рукоятками в руках князей.

Замечательно глубоко раскрывает мастер то, что чтит в святых братьях родная страна. Их мягкие от природы лики кротки и ясны, они выражают беззаветную готовность к страданию и рожденную этой готовностью полную отрешенность от всего суетного и земного. В этой свободе от земного высокую торжественность обретают позы братьев; парящую легкость — их тела; чудесную, невещественную красоту — княжеские одежды, покрывающие тело без единой складки, сияющие алым, изумрудной зеленью, разноцветьем драгоценных камней.

Вокруг стоящих князей широкую раму образуют житийные клейма. Точно и кратко обозначает в них мастер место действия: легкими горками подымается земля, в виде башенок стоят на ней княжеские палаты, белый шатер указывает место убийства Бориса, между горок синее море — река Смядынь, на которой убили Глеба, а церковь означает место погребения князей в монастыре в Вышгороде. Точно и ясно изображая лишь самую их суть, передает мастер действия персонажей, облаченных в зеленые, алые и белые одежды. И благодаря этой ясности и краткости в шестнадцати клеймах-композициях развивает он историю убийства, в котором убитые братья обрели благодать, а убийца Святополк — гибель. Клейма начинаются в верхнем левом углу, где изображен Владимир, отправляющий Бориса на печенегов. А затем предстают тайные похороны Владимира, когда его в ковчежке опускают из дома; возвращение Бориса с войском и его моление в шатре

перед убийством; само убийство; убийство Глеба в ладье посреди Смядыни и лежание его между колод; совместное окончательное погребение обоих братьев. Последние клейма изображают победу Ярослава над Святополком и гибель убийцы в «месте пустынном и страшном». Страстотерпцами, угодными Богу, предстают Борис и Глеб в среднике иконы из Коломны, и в ясный, точный, торжественный рассказ об их подвиге развертываются клейма жития.

Государственной Третьяковской галерее принадлежит и еще одна икона святых Бориса и Глеба, написанная в том же XIV столетии, очевидно, мастером-псковичом. Художник избирает распространенный способ изображения святых братьев: бывшие в земной жизни князьями-воинами, они изображены здесь в княжеских одеждах глубокого оранжевого и зеленого цвета, едущими на конях. Развеваются воинские стяги в их руках, мощны черный и рыжий кони под ними. Но не воинской доблестью одушевлены их наполненные вспышками света лики. Прозрение неведомого и спокойная кроткая готовность к нему лежат на лице Бориса, теми же чувствами исполняется, черпает их у брата повернувшийся к нему юный Глеб. Торжественно, без всякого усилия восседают они на конях, таинственно, над вершинами зелено-золотистых горок, над земной твердью совершают свой путь святые братья — путь, который благословляет изображенный справа в небесном сегменте Иисус Христос.

Бесстрашными воинами, но воинами, утратившими в совершенной любви свой страх, предстают здесь Борис и Глеб. Они изображены исполненными той присутней им духовной силы, на которую, моля их о защите, веками уповала Русь.

Образы святых Бориса и Глеба в древнерусском искусстве и в дальнейшем отвечали тем представлениям о них, которые несло древнее предание, которые глубоко усвоил и осознал народ.

Образы святых митрополитов Петра и Алексея

Митрополиты Петр и Алексей — митрополиты Киевские и Всея Руси, святые святители, московские чудотворцы, широко почитавшиеся на Руси.

Святые святители — святые, не только бывшие при жизни епископами, иерархами церкви, но и прославившиеся, стяжавшие благодать именно своим святительским служением. Именно так прославились русские митрополиты Петр и Алексей.

Оба святителя жили в XIV веке. Петр умер в 1326 г., Алексей — в 1378 г. Время это, XIV век, знаменательно для Руси. Тогда, через столетие после сокрушительного татаро-монгольского нашествия, понемногу начинала подыматься, крепнуть Русь, набирать силы для грядущего возрождения. Возрождение это должно было стать не только и не столько возрождением политическим, но скорее возрождением духовным — народ освобождался от страха перед захватчиками, обретал растоптанное и униженное достоинство, веру в себя и свои силы.

Со времен крещения вся жизнь русского народа, в особенности, конечно, его духовная жизнь, была связана с православной церковью. Связано с ней было и начавшееся в XIV веке, забрезжившее в нем возрождение Руси. Именно приближая его, стяжали славу митрополиты Петр и Алексей.



Св. Митрополит Петр. Икона. Первая половина XV века. ГТГ. Москва.

116

Митрополит Петр родился в западнорусских землях, на Волыни. О родителях его мы знаем мало, но предание утверждает, что очень рано, в 12 лет, Петр принял монашеский постриг. Оно гласит также, что он был известен своим благочестием, начитан в духовных книгах и был, кроме того, художником-иконописцем. Со временем Петр получает епископский сан (на Руси епископов обычно избирали из числа монахов). Известно, что в качестве епископа Петр совершал путешествия, стремясь помочь своей пастве, «ослабшей из-за иноверцев» (татар). В 1313 г. константинопольский патриарх (который в то время избирал главу русской церкви) избирает на этот пост Петра. Он становится первым русским ми-

трополитом Киевским и всея Руси, до него русской церковью управляли только греки. После возведения в сан Петр посещает Киев и какое-то время остается там, но затем оставляет древний город. Разоренный Киев перестал быть и политическим, и духовным центром Руси, и глава русской церкви перебирается в северо-восточные земли, куда постепенно перемещается центр национальной жизни. Здесь митрополит Петр жил в разных городах, но в конце концов выбрал местом своей жизни Москву, город в то время очень незначительный. Очевидно, повлияли на выбор митрополита Петра те отношения понимания и доверия, которые сложились у него с тогдашним московским князем Иваном Даниловичем Калитой. Кроме того, было у митрополита Петра то провидение судеб народных, то ощущение, где бьется пульс жизни, которое бывает у духовно одаренных исторических деятелей, по-настоящему связанных со своим народом. Именно это помогло митрополиту Петру избрать местом своего пребывания Москву, которая тогда была «честна лишь кротостью», предрекать, что будет это славный город, «в котором поживут митрополиты».

Само пребывание митрополита в Москве подымало ее политический и духовный авторитет, помогая свершаться тому делу собирания земель, которое то ловкостью, то силой, то умом и хитростью делал Иван Калита. Кроме того, митрополит Петр твердо вносил в эту деятельность духовное содержание. Условием своего переезда в Москву он поставил строительство каменного Успенского собора, с этим строительством связывая грядущую славу города. И по указу Ивана Калиты такой собор, «дом Пречистой Богородицы», был заложен, под покровительство Богородицы ставилось Московское княжество. Москва примыкала тем самым к древней традиции: Успенским был и собор Киево-Печерской лавры, и кафедральный собор Владимира, древней столицы Северо-Восточной Руси. В заложенном по настоянию митрополита Петра Успенском соборе он сам приготовил себе гробницу, в которой и был погребен еще до окончания строительства собора. По преданию, уже во время погребения и сразу после него на могиле

стали происходить чудесные исцеления, подтверждая святость митрополита, указавшего грядущую славу и великую роль Москвы в судьбах народа. Через год после смерти митрополит Петр был канонизирован как святой, и близко знавший его ростовский епископ Прохор написал его житие.

Житие, написанное Прохором, простое и краткое, было впоследствии переделано московским митрополитом Киприаном. Он придал этому произведению более совершенную литературную форму, стремясь не просто рассказать жизнь митрополита, но «малое некое похваление принести святителю». Это прославляющее митрополита Петра житие было любимым чтением на Руси, тем источником, на который опиралась живопись, создавая образы московского чудотворца.

Алексей был вторым русским по происхождению митрополитом Киевским и всея Руси, сменив в 1354 г. на митрополичьем престоле грека Феогноста, преемника Петра.

Митрополит Алексей был уроженцем Москвы, сыном служилого боярина и крестником самого Ивана Калиты. Митрополит Алексей также был монахом, но очень скоро, благодаря природным дарованиям и, вероятно, происхождению, был вовлечен в дела Московского государства, набирающего мощь. Митрополит Феогност делает его главою церковного суда. Здесь Алексей при митрополите-греке прекрасно изучает греческий и делает собственный перевод Евангелия.

Митрополит Феогност намечает его своим преемником, и после его смерти в Константинополе утверждают избрание Алексея митрополитом Киевским и всея Руси. Однако, получив этот сан, Алексей становится главой не только Церкви, но и государства. Он становится практически регентом-правителем сначала при слабом князе Иване Ивановиче, а затем при малолетнем Дмитрии Донском. Митрополит Алексей за годы своего правления больше расширяет границы

Московского государства, чем сделали это до него наследники Ивана Калиты. Он сумел наладить отношения с Ордой, исцелив любимую жену хана Тайдуллу. Он умело смирал княжеские междоусобицы, утверждал главенство Москвы.

Но в деятельности митрополита Алексея политический размах был неотделим от широкой идеи национального возрождения, от объединения земель Руси вокруг Москвы. Недаром в своей деятельности митрополит Алексей получал поддержку Сергия Радонежского, игумена подмосковского Троицкого монастыря, имевшего при жизни авторитет величайшего духовного подвижника, а после смерти ставшего самым прославленным русским святым. Сергия Радонежского хотел сделать митрополит Алексей своим преемником (но тот отказался от этого), с ним советовался, у него просил учеников для устроения новых монастырей.

Митрополит Алексей не дожил двух лет до Куликовской битвы, но именно при нем Московская Русь обрела и политические, и, главное, духовные силы, которые помогли ей добиться в этой битве победы, ставшей первой вехой освобождения. По завещанию митрополита Алексея он был похоронен в Чудовом монастыре в Кремле, и на его могиле свершались, по преданию, бесчисленные исцеления, подтверждающие святость митрополита. (В 30-х годах XX века после уничтожения Чудова монастыря он перезахоронен в Богоявленском соборе в Москве.)

Над житием митрополита, сделавшего так много для единения и возрождения Руси, трудились многие писатели Древней Руси, в том числе знаменитый писатель Пахомий Логофет.

Созданию житий, канонизации святых обязательно сопутствовало создание их живописных образов — икон, закрепление памяти о канонизированных с помощью живописи. Несомненно, сразу после канонизации были написаны иконы святых митрополитов Петра и Алексея. Но эти образы не дошли до нас. Зато от следующего, XV столетия сохранились изображения



Дионисий. Св. митрополит Петр с житием.
Икона. Начало XVI века. ГММК. Москва.

117

святых, которые стоят в ряду самых высоких достижений этого великого века русской иконописи.

Государственной Третьяковской галерее принадлежит икона святого митрополита Петра, созданная в первой половине XV века. Эта икона — часть не сохранившегося полуфигурного деисуса. По пояс, в молении представлен здесь митрополит Петр. Он в святительских одеждах, в белом митрополичьем клобуке на голове, в саккосе, с Евангелием в руках. Очевидно, к живой памяти о митрополите Петре, к его посмертным иконам восходит этот образ. Печать высокой мудрости лежит на характерном лице с небольшими прозрачными карими глазами, чуть



Дионисий. Св. митрополит Алексей с житием.
Икона. Начало XVI века. ГТГ. Москва.

118

изогнутым носом и широкой окладистой бородой. И неотделимо от этой мудрости, а потому исполнено покоя и величавой меры само молитвенное сосредоточение, наполняющее лик ровным и необычайно мягким светом. Глубину и покой молитвы выражает и спокойно величавое склонение широкой, обретшей таинственную бестелесную легкость фигуры. С просветленно-сдержанным, торжественным строем образа согласуется сам радостный и вместе с тем сдержанный цвет святительских одежд — темно-бирюзового саккоса, по которому в строгой последовательности располагаются темно-розовые круги с мерцающими в них золотыми крестами. И на фоне этой

мягкой бирюзы особенно ярко, как знак одушевляющего митрополита Петра внутреннего огня, пламенеет алый образ Евангелия, которое он прижимает к груди.

В конце XV века или, может быть, в самом начале XVI для нового Успенского собора в Москве великий русский иконописец Дионисий написал две иконы—изображение митрополита Петра, заложившего первый Успенский собор, на месте которого из-за его обветшания и был построен новый, и митрополита Алексея, величайшего продолжателя дела митрополита Петра. Одна из этих икон—«Митрополит Петр» до сих пор находится в Успенском соборе, а другая—«Митрополит Алексей» принадлежит Государственной Третьяковской галерее.

Иконы эти—житийные. И в их средниках на нежно-бирюзовом фоне не просто предстают в вечности, а представляют собой своего рода живописные памятники изображенные в полный рост митрополиты. Под белыми клобуками недоступно отрешены их сияющие розовым светом лики. Торжественно-недвижны их позы с широко распахнутыми руками: поднятой в благословении десницей и симметрично ей воздетой левой рукой с Евангелием на ниспадающем плате. Торжественно ложатся и их святительские одежды на обретшие абсолютную бесплотность в свободе от всего земного тела: их ослепительно белые омофоры, зеленый с золотистым и малиновым саккос Петра и темно-вишневый с бирюзой и синим— у Алексея. Великолепные в своей глубине цвета саккосов, белизна омофоров и клобуков, нежные оттенки розового и голубого плата, золото Евангелий и их алые обрезы в соединении с бирюзой фонов составляют праздничную, удивительно радостную гамму, говорящую о пребывании митрополи-

тов в ином, преображенном мире. А клейма, окружающие полные торжественного, просветленного покоя средники, наполнены действием. Они начинаются на каждой иконе с левого верхнего угла. На иконе митрополита Петра первое клеймо— изображение его матери, возлежащей на ложе: она, согласно преданию, видела чудесный сон, предсказавший ей рождение необычайного сына. На иконе Алексея в первом клейме изображено его рождение: родильница-мать на ложе, склонившаяся над ней повитуха и служанка, купающая новорожденного.

Затем разворачиваются многочисленные, часто со многими участниками, эпизоды из жизни митрополитов. У Петра, кроме прихода его на ученье и поставление в сан, есть и монашеские его труды, есть и изображение его занятия иконописью. Есть плавание его в Константинополь, есть и сооружение им собственной гробницы во время закладки Успенского собора. Есть и знаменательное клеймо с предсказанием им Ивану Калите грядущего величия Москвы: князь и святитель скачут на конях мимо покрытой снегом горы, и святитель указывает на нее рукой, говоря, согласно житию, что снег— это он сам, который скоро умрет, растает, а высокая гора— Москва, на которой без него по-прежнему будет трудиться Калита и в далеком будущем будут жить его потомки.

Среди клейм иконы митрополита Алексея есть и его моление у гробницы Петра перед отъездом в Орду, для исцеления жены хана Тайдуллы; есть и само это исцеление, где на фоне белого шатра подымается на ложе покрытая алым покровом больная, перед которой стоит облаченный в белые одежды русский митрополит Алексей и окружающий его клир. Есть в клеймах иконы и тихая беседа митрополита Алек-

сея с Сергием Радонежским, и сцена, где митрополит готовит себе гробницу в Чудовом монастыре. А завершаются клейма на обеих иконах сценами погребения и исцелений, которые свершаются на могилах.

Все эти исполненные движения клейма глубоко родственны тому своеобразному, исполненному нездешнего покоя живописному памятнику митрополитам, который предстает в средниках обеих икон. Просветлены, легки в клеймах и сами митрополиты, и другие участники событий. Светлы, радостны их белые, алые, зеленые, вишневые одежды. Чудесна и легка архитектура: дома — перевитые алым велумом золотистые и зеленые башни; соборы — белоснежные русские церкви, таинственно утратившие свой объем; ослепительно белы и легки шатры, изображающие обиталища ханов в Золотой Орде.

Создав живописный памятник московским чудотворцам Петру и Алексею, Дионисий на своих иконах показал и то просветляющее мир созидание, в котором обрели они право на вечную память потомков, стяжали преобразившую их благодать.

Созидателями на родной земле, пастырями и учителями «людей российских» всегда стремилось изображать московских святителей митрополитов Петра и Алексея древнерусское искусство.

Образы преподобного Сергия Радонежского

Преподобный Сергей Радонежский — любимый, самый почитаемый и знаменитый из собственно русских, «просиявших» в родной земле святых. Значительное место занимают его образы в древнерусской живописи.

Преподобными, т. е. очень подобными Богу, называют святых, которые при жизни были монахами и в монашестве прославились, стяжали благодать. Уже само это имя святых монахов говорит об особом почитании монашества, о признании его высокой роли. Монахи, по-русски называемые еще иноками, — люди, ушедшие от мира, давшие обет безбрачия, посвятившие себя служению Богу. Монашество возникло в первые века существования христианства из стремления как можно более полно следовать заветам Иисуса Христа, догматам новой религии, не отвлекаясь на суету мира, на его соблазны. В III—IV веках нашей эры монахи-отшельники уходили в пустыни Палестины и Сирии. Там основались и первые обители — монастыри. Монашество в самом начале своего существования дало великих святых, святых преподобных, и само монашеское движение широко распространилось в христианском мире.

На Руси монашество появляется фактически одновременно с принятием христианства, и уже Киевская Русь знала святых монахов, святых преподобных. Существовали в ней и многочисленные, знаменитые монастыри. Как и вся Русь, и монастыри, и монашество понесли тяжелый урон во время татаро-монгольского нашествия. Преподобный Сергей Радонежский жил всего через сто лет после этих трагических событий, в XIV веке, когда гнет Орды еще тяжело давил на Русь, и с этим трудным и важным временем для Руси связана и его жизнь, и даже сам его монашеский подвиг.

Представить себе жизнь и подвиг Сергия Радонежского, без чего невозможно понять его образы в иконописи, мы сейчас, к счастью, можем довольно полно. Сохранились сведения о нем в различных исторических источниках,

в русских летописях. И что очень важно, первое житие Сергия Радонежского было написано человеком, близко его знавшим, его учеником, знаменитым русским писателем Епифанием. Завершив свой труд через 25 лет после смерти Сергия Радонежского, Епифаний пишет, что он начал его еще при жизни святого, записывая многое о нем «в свитки и тетради».

В XV веке именно это житие, написанное очевидцем, было переработано другим знаменитым писателем, Пахомием Логофетом, и стало главным источником сведений о Сергии Радонежском вплоть до наших дней.

Согласно житию, преподобный Сергий Радонежский родился в ростовских землях, в первой половине XIV столетия, когда митрополичий престол занимал митрополит Петр. Отец Сергия Кирилл был ростовский боярин, прежде богатый, а затем разорившийся, так как «часто приходила татарская рать, тяжелы были татарские поборы, часто приходилось ему ездить с князем в Орду». Родители Сергия Радонежского, Кирилл и Мария, были, по сведениям жития, люди благочестивые и праведные, «ибо не допустил Бог, чтобы такой младенец, который должен воссиять, родился у неправедных родителей». Кроме родительского благочестия, приводит житие еще два чудесных события, которые указывали на необычную судьбу ребенка Кирилла и Марии. Когда мать еще была беременна им, в церкви на литургии младенец трижды вскричал у нее в утробе, повергнув в страх и изумление и мать, и всех бывших в храме. Со временем этот случай был истолкован как знак того, что в будущем ребенок будет глубоким почитателем Святой Троицы. Родившегося младенца родители окрестили Варфоломеем (Сергий — его второе, монашеское имя).

Когда пришло время, Кирилл отдал Варфоломея и двух других своих сыновей учиться грамоте, но, в отличие от братьев, Варфоломей грамоту постигнуть не мог, что очень огорчало и его самого, и родителей, и учителя. Так продолжалось до тех пор, пока однажды отец не послал его

в лес искать пропавшую лошадь. Там в лесу под дубом мальчик увидел старца в священнических одеждах с чудесным, светлым лицом. Старец позвал Варфоломея, и в ответ на его ласковые распросы мальчик рассказал, что печалит его незнание грамоты, неспособность к ней. Тогда старец протянул ему кусок просфоры (хлеба для причастия), велел съесть и сказал, что с этого времени, по благословению Божьему, узнает он грамоту, овладеет книжным учением. И действительно, уже вернувшись из леса домой, Варфоломей сумел правильно прочесть и складно пропеть псалом. С этих пор стал он преуспевать в книжном учении, обретая мудрость не от людей, а по благословению Бога.

Вскоре, когда Варфоломей был еще отроком, его семья переселяется в Радонеж. Разорение Ростова усиливалось, и вместе «со многими другими» переселился на земли Московского княжества боярин Кирилл. Здесь, в Радонеже, очень скоро Варфоломей сказал родителям о своем намерении стать монахом-отшельником. Он оставался с ними до тех пор, пока сами они, состарившись, не постриглись в близлежащих монастырях, а затем с овдовевшим братом Стефаном отправился в пустынь. Но русская пустынь — это не пустыня восточных монастырей, а непроходимый, в те времена полный диких зверей лес. И вот в лесу, в древнем бору на горе Маковце, поставили братья маленькую церковь во имя Троицы — напомнил Стефан брату семейное предание о нем. Но остаться на Маковце Стефан не решился, устрашила его одинокая жизнь в дремучем лесу. Он ушел в Москву и принял постриг в московском Богоявленском монастыре.

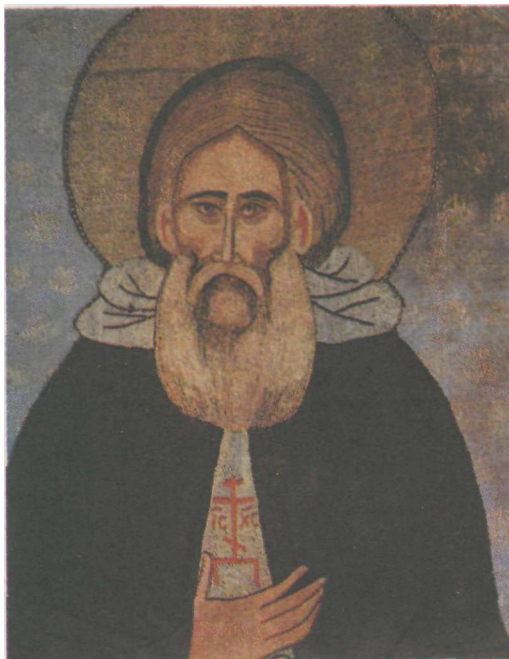
В пустыни остался лишь Варфоломей, также принявший постриг от приходившего к нему старца Митрофана. Тогда он и получил имя Сергий. Несколько лет он пребывал там один. Погруженный в молчание, в полном одиночестве жил он в лесу, усердно молясь, трудясь, постясь и скудно питаясь (вблизи не было никаких поселений). Звери окружали и тревожили его, и одного из них, медведя, Сергий приручил, делясь с ним скудным хлебом. Но страшнее диких зверей были для молодого отшельника соблазны оставленного мира, бесовские наваждения.

Древнее житие описывает, очевидно, основываясь на рассказах самого Сергия, страшные и мучительные видения, которым он подвергался. Однажды, когда Сергий собирался петь в церкви заутреню, расступились стены и вошел «дьявол со множеством своим, вошел не дверьми, но как вор и разбойник». Бесы стремились разорить церковь, сравнять ее с землей. Они гнали святого с этого места, скрежеща зубами, грозя убить его. В другой раз бесы явились ему ночью в хижине, когда святой бодрствовал, «явились не во сне, а наяву», явились с шумом, с грохотом, «как некое стадо бесчинствующее», и вновь понуждали преподобного уйти с этого места, пугая дикими зверями и разбойниками, грозя смертью. Но молитвой каждый раз Сергий прогонял бесовские наваждения. И вскоре они были окончательно побеждены им, оставили его навсегда. В молитве, посте и труде, обретая светлую, высокую радость, стал пребывать преподобный Сергий Радонежский.

По прошествии нескольких лет, как гласит житие, Бог вложил в сердце нескольким благочестивым монахам прийти к Сергию, чтобы и они могли просветиться от него. Преподобный сначала не хотел принимать их, так как боялся, что не смогут они терпеть трудностей жизни в пустыни: голод, жажду, всякие лишения. И только после их настоятельных просьб и уверений, что вытерпят они все, разрешил им ос-

таться. Новые монахи, оставшись с отшельником, стали «жить там,— как говорится в житии,— для Бога, глядя на преподобного Сергия, ему по мере сил подражая», они все вместе валили лес, строили вокруг избы-кельи, обносили их частоколом. Так возник на Маковце монастырь. Сурова была жизнь в этом монастыре, к которому не было ни дорог, ни троп

через непроходимые дебри, где над кельями шумел девственный лес, и прямо между ними, среди неубранных пней и колод, разрабатывалась земля под огород, чтобы вырастить какую-нибудь зелень. И все тяготы этой жизни не просто делил с остальными Сергий, но, по словам жития, «служил братии» как некий купленный раб: и дрова для всех колот, и толок зерно, и жерновами молот, и хлеб пек, и еду варила, и остальную пищу, нужную братии готовил; обувь и одежду кроил и шил; и из источника, бывшего там, воду в двух ведрах черпал и на своих плечах в гору носил и каждому у келий ставил.



Преподобный Сергий Радонежский.
*Шитый покров. XV век. Музей
в Сергиеве Посаде. (Фрагмент.)*

Новому монастырю нужен был игумен и вся братия единодушно хотела, чтобы им был Сергий. Он долго сопротивлялся этому решению, так как считал, что игуменство — шаг к тщеславию. Но это дело взялся рассудить епископ Афанасий, которого оставил вместо себя уехавший в Константинополь по церковным делам митрополит Алексей. И по его настоянию (так как послушание есть одна из добродетелей мо-

наха) Сергей принял сан и стал игуменом Троицкого монастыря. (Монастырь прославлен и существует сейчас. Это — Троице-Сергиева лавра под Москвой.) Став игуменом, Сергей неуклонно руководил монастырской братией, побуждая ее к подвигу великому «в борьбе с врагом невидимым». Но, как говорится в житии, он «немногие при этом речи говорил, но гораздо больше подавал братии пример своими делами». Неустанен был преподобный в молитве, тверд в посте. Обретя сан, ежедневно служил он литургию, творил утреннюю и вечернюю службу. Глава братии, он сохранил все свое кроткое смирение, по-прежнему исполнял много самой трудной черной работы.

И под началом игумена Сергия сохранялась в монастыре полная молитвы, труда, исполненная суровой простоты жизнь. Сюда продолжала стекаться братия. Никого из тех, кто приходил к нему, желая стать монахом, Сергей не прогонял — «ни старого, ни юного, ни богатого, ни бедного», хотя сразу не постригал их. Ласково приняв пришедших, он оставлял их пожить с год в монастыре, привыкнуть к монастырской жизни, к ее обиходу. Лишь после этого, уверившись, что усвоили они монастырские правила, решили добровольно подчиниться им, преподобный Сергей, совершал над ними обряд пострижения.

Со временем монастырь стал общежительным. Сергей ввел в нем древний, известный домонгольской Руси, но забытый после нашествия устав, который предписывал «ничего своим не звати... но все обща имети». Совет о введении общежительности передали Сергию послы константинопольского патриарха, и троцкий игумен сумел возродить и поддержать древнюю, глубоко христианскую традицию. Монастырь, сам терпевший во многом нужду, принимал нищих, убогих, больных, и чудесными исцелениями прославился его игумен. К Сергию, как свидетельствуют и житие, и исторические источники, в его бедный монастырь, затерянный в глухих лесах, где часто в церкви вместо свечей горели лучины, священные книги переписывались на бересте, а сам игумен ходил в заплатанной рясе, шли и шли люди, шли простолудины, бояре, князья.

Вокруг пустыни выросли села и деревни. За советом и утешением обращался к Сергию великий князь Димитрий Иванович; троцкий игумен крестил у него детей. Слава Сергия и его обители стала всенародной. Идущая в ней под его началом и им вдохновленная жизнь, полная молитвы и труда, братского единения иноков, мужественная и одновременно радостная, захватила, увлекла современников, живущих под давящим чужеземным игом, вынужденных приспособляться к нему, утративших веру в свои силы.

«Преподобный Сергей своей жизнью,— писал русский историк В. О. Ключевский,— поднял упавший дух родного народа, вдохнул в него веру в свое будущее... Он дал почувствовать заскорбевшему народу, что в нем не все доброе погубило и замерло, своим появлением среди соотечественников, сидевших во тьме и сени смертной, открыл глаза на самих себя, помог им заглянуть в свой собственный внутренний мрак и разглядеть там еще тлевшие искры того же огня, которым горел озаривший им светоч». Но жизнь и деятельность Сергия не только подъемом народного духа способствовала возрождению нации. В это великое время христианское служение живущего в лесу игумена, возглавившего иноческое братство, совпадало со стремлением государства объединить свои раздираемые противоречиями части для борьбы против унижительного, искажающего народную нравственность иноземного ига. И Сергей Радонежский прямо служит своим авторитетом объединительной деятельности Москвы. Согласно летописям (житие не рассказывает об этом), он идет в Нижний Новгород усмирять враждующих князей; он склоняет к миру с Москвой ее старого недруга рязанского князя Олега.

Кульминацией этого соединения трудов инока и стремлений народа и государства является благословение

Сергием Дмитрия Донского на Куликовскую битву, ставшую первой вехой освобождения. Народ прямо связывал победу с Сергиевым благословением, и об этом событии рассказывают и летописи, и житие. Благословив Дмитрия, Сергей дал ему двух своих воинов-иноков, Пересвета и Ослябю. И, как гласит житие, во все время битвы он молился, предрекая ее исход и провидчески указывая ход событий.

Но, играя такую важную роль в государстве, Сергей отказался от предложения митрополита Алексея стать его преемником на митрополичьем престоле. Испросив у владыки прощения, он сказал, что в юности не носил золота, а «в старости особенно хочет в нищете жить».

Житие Сергия Радонежского рассказывает о чудесах, окружавших жизнь игумна и видимых только ближайшим его ученикам, которые свидетельствовали, что силу свою черпал он в близости Богу. Однажды видели они, как некто в белом помогал Сергию служить литургию,— и старец открылся им, что давно уже, невидимый другим, помогает ему служить ангел. Видели они и чудесный огонь, сходящий во время служения на жертвенник. Согласно житию, три его ученика стали свидетелями явления Сергию Радонежскому самой Богородицы с апостолами Петром и Иоанном, сказавшей, что его молитва услышана и процветет обитель Сергия.

Подтверждая духовную силу Сергия Радонежского, рассказывает житие о многочисленных основанных учениками старца и с его благословения монастырях: о московском Спасо-Андрониковом монастыре, первым игумном которого стал по просьбе митрополита Алексея любимый ученик преподобного Андроник (отчего монастырь и получил свое имя); о Симоновом монастыре, основанном племянником постриженником Сергия Феодором; о построенном в честь победы над Мамаем Успенском монастыре на реке Дубенке в московских пределах; о голутвинском Богоявленском монастыре, в который, умолен-

ный Дмитрием Донским, Сергей дал в игумны своего ученика Григория; о Высоцком монастыре близ Серпухова, куда, по мольбе серпуховского князя пришел Сергей, благословил место, и оставил игумном своего ученика, «мужа чудна» по имени Афанасий. Житие повествует, что, предчувствуя кончину, старец избрал из братии себе преемника и умер в благочестивой беседе с братией, причастившись перед самой смертью.

Святость Сергия Радонежского, подтвержденная чудотворениями на его могиле, была признана сразу же после его смерти. И очень скоро было создано не только житие, но появились и живописные образы этого удивительного святого, инока, ушедшего от мира и именно этим мир преобразившего. Как в житии Епифаний старался сохранить достоверные, наблюденные черты жизни святого, так создавались и произведения изобразительного искусства, в задачу которых входило сохранить, закрепить достоверные, портретные черты преподобного Сергия Радонежского. Как правило, таким требованиям должен был отвечать шитый покров с изображением святого, возложенный на его гробницу. Такой покров, выдающийся памятник шитья — «живописи иглой» начала XV столетия, сохранился в собрании Сергиевопосадского музея.

Сергий представлен здесь в полный рост, но сразу захватывает, приковывает к себе его лик. Он не просто характерен, он обладает убедительностью живого лица. Резко скуластый, он окружен пушистой шапкой рыжевато-седых волос и такой же окладистой бородой, в которой есть некая кривизна, рожденная старческой кривизной рта. Но особенно живы глаза под пушистыми темными бровями: чуть раскосые, светлые, они необычайно близко поставлены. И особенно пронзительной предстает

та таинственная, проникновенная сила, которая изливается из этих живых глаз, которой исполнен кроткий старческий лик. Нимб — знак вечности — окружает голову Сергия Радонежского, а тело его покрывают монашеские одежды, указывающие на его земное служение, в котором приобрел он эту таинственную силу, обрел жизнь в вечной памяти. Сверх подризника покрывает его монашеская мантия — знак Божьего благословения, лежащего на всем монашестве, знак покровы, отделяющего монаха от мира. А на плечи откинута куколь—капюшон, шлем, хранящий монаха от земных соблазнов.

Черты, сохраненные надгробным покровом, наследуют все изображения Сергия Радонежского. Но мастера никогда не копируют их буквально. Делая изображения Сергия Радонежского узнаваемыми, они раскрывают каждый раз по-своему различные оттенки его образа. Немногим более ста лет отделяют надгробный покров от написанной московским мастером житийной иконы преподобного Сергия Радонежского, принадлежащей сейчас Центральному музею имени Андрея Рублева. В среднике ее, на золотом фоне, также в полный рост изображен преподобный Сергий в монашеских одеждах. Характерные черты «живописного памятника», которые любили придавать своим образам художники этого времени, обретает здесь образ Сергия.

Очень невелик его лик, предельно удлинена торжественно стоящая фигура с воздетой десницей и развернутым свитком в другой руке. Но узнаваема, хотя и смягчена, резкая характерность его черт. Этот небольшой, написанный сияющими розовыми охрами лик удивительно живо и проникновенно смотрит на зрителя, чудесная, преобразившая святого сила мягко изливается на смотрящего на икону. В певучем

контуре силуэта, в его стройной зауженности одновременно словно проступает неширота старческих плеч, их кроткая согбенность. Покой фигуры соединен с тихим, но ясным движением: преподобный Сергий Радонежский не просто держит в руках, а простирает вперед, к стоящему перед иконой свой свиток с бывшей в нем когда-то надписью, утешающей в скорбях.

Обращенному к людям, изливающему на них свое тепло Сергию Радонежскому ставит свой памятник мастер, а вокруг преподобного, как главную помощь, принесенную им людям, развертывает его жизнь. Традиционно располагает он в левом верхнем углу рождество, а затем эпизоды юности святого, обозначившие этапы обретения им духовной силы: явление старца, давшего научение отроку Варфоломею; пострижение в иноки; изгнание бесов, воплощающее все искушения, которые преодолел юный Сергий. Затем идет поставление в диаконы и в священники. А в боковых и нижних регистрах клейм изображены сцены, где Сергий отдает обретенную силу людям. Троицкий игумен молитвой вызывает из земли водный источник для своей обители; воскрешает умершего мальчика; исцеляет больных и бесноватых. Среди трудов и исцелений одно из клейм изображает приезд к Сергию Радонежскому посольства константинопольского патриарха, по совету которого ввел преподобный в своем монастыре общежительный устав — память и образ утверждаемого Сергием единения. Два клейма изображают те чудесные знаки, которые подтверждают таинственную силу Сергеевых свершений: «Видение божественного огня на литургии» и «Явление Сергию Богородицы».

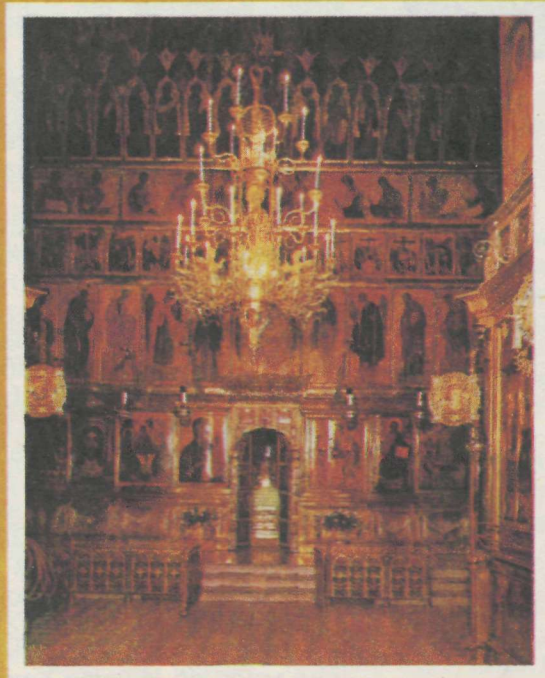
Кроток и одухотворен образ старца-монаха в клеймах, и его кроткой си-

лой, идущим от него теплым светом проникнуто все в них. Мягким движениям Сергия Радонежского отвечают движения других персонажей. Просветлены, нежны господствующие в клеймах цвета: тончайшие оттенки голубого, розового, светло-зеленого, нежно-зеленого, серебристого, сиреневого. Но все это полостью цвета подчинено, выстроено, как по камертону, по глубокому, серьезному темно-вишневому тону монашеской мантии.

Много размышлявший о преподобном Сергии Радонежском В. О. Ключевский так сказал об отношении к не-

му многих поколений русского народа: «Имя его из исторического воспоминания сделалось вечно деятельным нравственным двигателем и вошло в состав духовного богатства народа. Оно сохранило силу непосредственного нравственного впечатления. При имени Сергия народ вспоминает свое духовное возрождение, всегда обращается к нему в переломные, трудные моменты своей истории».

Силу непосредственного нравственного впечатления несут и образы Сергия Радонежского, созданные древнерусским искусством.





Иконостас

Древнерусская живопись, все ее образы неразрывно связаны с церковью, с самим зданием храма. Связь эта чрезвычайно глубока, живопись не просто украшает православный храм, а составляет с ним стройное смысловое и художественное единство. Дело в том, что само здание церкви истолковывалось как образ Церкви иной, Церкви духовной, как образ того единения всех верующих во имя спасения, во главе которого стоит Иисус Христос.

И для того чтобы этот смысл храма, духовный, символический смысл самого здания церкви выступал как можно яснее, еще в Византии была выработана стройная система расположения живописных изображений на его стенах. Эту систему в главных чертах усвоила Древняя Русь, и о ней так или иначе упоминалось в этой книге, когда речь шла о фресковых или мозаичных изображениях. Упоминалось, что Спас Вседержитель изображается в куполе храма, над молящимися, над земной церковью, как ее небесный глава. Упоминалось и о том, что евангелисты, рассказавшие миру об Иисусе Христе, изображались на парусах — сводах, поддерживающих купол со Спасом Вседержителем. Говорилось и о том, что в навершии алтаря располагалась фигура Богоматери — фигура той, от кого воплотился Иисус Христос.

И хотя древнерусское искусство создало непревзойденные фрески и мозаики, большую часть в нем составляют иконы-образы, написанные на одной доске, — и о них главным образом идет речь в этой книге.

Иконостас Троицкого собора
Троице-Сергиевой лавры.
1425—1427 гг.

Икона сопровождала русского человека в течение всей его жизни; иконы, к которым обращались с молитвой, были в каждом доме. Иконой благословляли родители вступающих в брак, иконы брали с собой, идя на битву, отправляясь в странствие. Преобладала икона над фреской и мозаикой и в русских храмах. Причин такого преобладания много: от обилия на Руси сельских, деревянных церквей, которые чаще всего не украшались фресками, до стремления русских художников приблизить в храме священный образ к человеку, к молящемуся. И именно на Руси не только фреска и мозаика, написанные непосредственно на стенах храма, но и иконы заняли свое строго определенное и очень важное место в церкви — место, неотделимое от смыслового, символического истолкования здания храма. Речь идет о существующих только в русских православных церквях так называемых высоких иконостасах.

Иконостас располагается в русском храме в чрезвычайно важном месте: он отделяет собой часть церкви, где находятся верующие, называемую в толкованиях «кораблем», «кораблем спасения», от алтаря, куда имеют доступ лишь священнослужители. Здесь в алтаре свершается таинство — превращение хлеба и вина в тело и кровь Христову.

В результате этого совершившегося таинства, согласно богословским толкованиям и убеждению верующих, в алтаре пребывает Иисус Христос, воссоединение с которым — цель молящихся, цель Церкви во все времена ее существования. И уже в древнейших русских храмах, построенных строго по византийскому образцу, содержались глубокие, выразительные указания на пребывание в алтаре Иисуса Христа, на воссоединение с ним путем дрящейся века людской молитвы.

Алтарь в этих церквях отделяла от «корабля», от основной части церкви, где находятся верующие, невысокая преграда. На ней, на ее архитраве (поперечной балке) помещался крест, древний знак Христа, знак распятого на нем во имя людей Бога. Здесь же располагался деисус (написанный на одной доске или на трех): Спаситель, перед которым молятся Богородица и Иоанн Предтеча, — образ моления Церкви, воссоединяющей людей с Иисусом Христом. На самой преграде, внизу, обычно располагались иконы праздников — история воплощения Спасителя.

Но в XIV — начале XV века, когда Древняя Русь переживала свой духовный и художественный расцвет, представление о воссоединении с пребывающим в алтаре Иисусом Христом всей молящейся ему церкви получило новое, чрезвычайно яркое и глубокое выражение.

У истоков этого нового стоят Феофан Грек и Андрей Рублев. Вернее всего, именно ими были созданы в начале XV века иконы, которые и сейчас располагаются на алтарной преграде Благовещенского собора Московского Кремля. Мастера увеличили размеры и число деисусных икон. В результате, занимая весь архитрав алтарной преграды, разместился на нем ясно видимый молящимся, которые, как правило, обращены к алтарю, деисусный чин.

В нем с молитвой к великому Судье, к Спасу в Силах, к тому, кто вершит судьбы мира сейчас и будет вершить их и на Страшном суде, обращаются с молитвой изображенные в полный рост не только Богородица и Иоанн Предтеча, но архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, великомученики Георгий и Димитрий. Широко, полно зазвучал в этом деисусе мотив моления святых



Деисус полуфигурный. Фреска собора Св. Софии в Киеве. Около 1043—1048 гг.

121

за человеческий род. Наглядно сливалась, усиливаясь ею, молитва находящихся в храме с молитвой всей Церкви перед Спасом, с молитвой вечной, свершающейся и сейчас, длящейся и до Страшного суда, когда сможет облегчить она и конечный приговор Вседержителя.

А праздники, размещавшиеся ранее ниже деисуса, художники подняли наверх, расположили над ним. Они зримо развернули над деисусом историю воплощения Бога ради людей — воплощения, соединившего с ним людей, давшего смысл их молитве.

Через несколько лет Андрей Рублев, работая со своим другом, художником Даниилом Черным в Успенском соборе города Владимира, повторил сделанное в Благовещенском соборе, но добавил к этому еще одно новшество. В Успенском соборе также развернулся

на архитраве преграды многофигурный деисус, также представляющий полностью моления церкви перед Спасом. Над деисусом поднялся праздничный ряд, повествующий о воплощении Бога ради людей. А над праздничным рядом поместили художники иконный ряд, изображающий ветхозаветных пророков, предсказавших приход Иисуса Христа. Этот ряд напоминал, что с далеким Божьим промыслом, с дальней заботой о спасении человека связан его приход в мир. Этот ряд делал тем самым еще убедительнее надежду, заключенную в обращенной к Спасу молитве. Эти три иконных ряда, слитые воедино, и составили иконостас; именно такие ряды стали подниматься на алтарных преградах и в других русских храмах XV века.

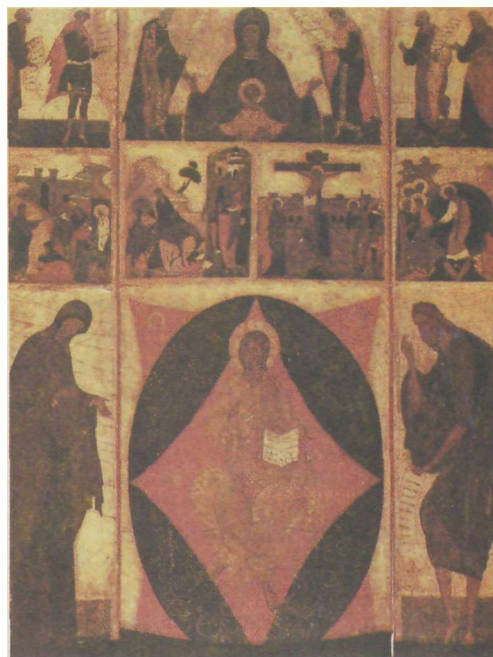
Созидавая их смысловое единство, мастера в каждом входящем в иконо-

стае образе — будь то икона святого, праздника или ветхозаветного пророка — с предельной полнотой раскрывали его связь с людским спасением, идею единения Бога и человека. Художники спаивали воедино иконы и средствами чисто художественными: подчиняли их общему ритму, гармонизировали их цветовой строй. Занявший точное место в церковном пространстве иконостас, его ряды, входящие в них иконы строго соотносились по своим пропорциям с архитектурой здания, а по своему строю — с живописью на его стенах.

Живопись необычайно светлая и глубокая наполняла иконостасы XV века; цельным, глубоко самобытным явлением искусства становился и сам созданный в начале столетия трехъярусный высокий иконостас. И как целое иконостас был унаследован русским искусством.

Но в Древней Руси наследование всегда означало развитие. И уже в XV веке, создавая иконостасы, мастера еще расширили число предстоящих в деисусе. Они включали в него святых всех типов святости: преподобных, мучеников, святителей, широко вводя святых, «просиявших в русской земле», раскрывая во всех этих образах бесконечные оттенки милосердия и сострадания. А к концу столетия в число праздников мастера включают Страсти, мучения Иисуса Христа, художественно осмысляя их как вехи на пути спасения. В XVI столетии мастера вводят еще один верхний ряд, где располагают праотцев, и этим рядом завершается формирование иконостаса, развернувшего всю полноту воссоединения людей с Иисусом Христом.

В своем сформировавшемся, классическом виде иконостас читается следующим образом. Верхний ряд, праотческий, представляет первоначаль-



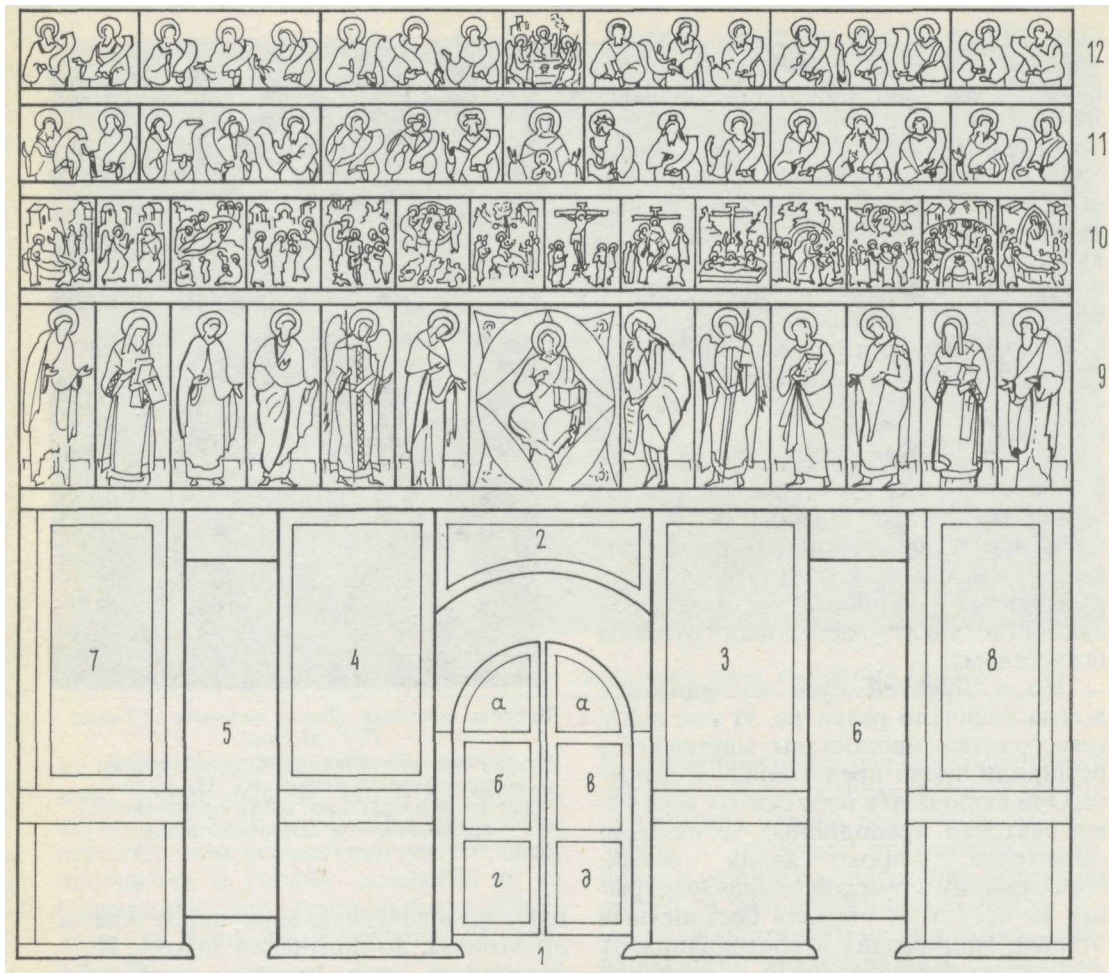
Церковь походная. Первая половина XVI века. ГТГ. Москва.

Церковь походная представляет собой воспроизведение иконостаса. На данном фрагменте представлен центр пророческого, праздничного и деисусного рядов.

122

ную, ветхозаветную церковь, от Адама до Моисея, до получения Закона. Изображенные здесь праотцы предстают со свитками, на которых начертаны пророчества о пришествии Иисуса Христа. В центре помещается образ Троицы, «Явление Аврааму у дуба Мамврийского» как знак первого Завета, который заключил Бог с человеком.

Ниже пророческий ряд — Церковь, уже обретшая закон от Бога. На свитках, которые держат пророки, начертаны предсказания о Богородице, от которой воплотится Иисус Христос, и в центре этого ряда помещают «Бого-



Высокий иконостас. (Схема.)

1 — царские врата (*a* — Благовещение, *б, в, г, д* — евангелисты или творцы литургии);
 2 — Причащение апостолов; 3 — икона Спасителя или храмовая икона; 4 — икона Богородицы;
 5 — 6 — северные и южные двери с изображениями архангелов или святых диаконов; 7 — 8 — другие
 иконы; 9 — деисусный ряд; 10 — праздничный ряд; 11 — пророческий ряд; 12 — праотеческий ряд.

123

мать Знамение», «Богородица Во-
 площение», «Богородица с младенцем
 в лоне».

Следующий ярус, праздничный,
 представляет собой период новозавет-
 ный, он включает праздники: события
 из жизни Иисуса Христа и Богородицы,

Страсти Христовы, Сошествие Святого
 Духа на апостолов, Крестовоздвиже-
 ние — как вехи на пути человеческого
 спасения.

Дальше идет деисусный чин —
 моление Церкви, воссоединяющее лю-
 дей с Иисусом Христом, моление, кото-

рое завершается и разрешается лишь на последнем, Страшном суде.

Под этим чином располагается собственно алтарная преграда, и помещенные на ней иконы и росписи не так жестко, но тоже связаны с чинами иконостаса, с заложенным в них смыслом. По сторонам от царских врат — главного входа в алтарь — располагаются две иконы: Спасителя и направо от него — Богородицы с младенцем. Здесь же крепится местная икона: икона того праздника или святого, которому посвящен храм.

Живопись всегда украшает и сами царские врата, она неразрывно связана с их символическим истолкованием. Царские (иногда их еще называют райские или небесные) врата воспринимались как вход в рай, так как служили главным входом в алтарь, который рай и символизирует. Поэтому в наверху царских врат всегда помещают Благовещение, «спасения нашего главизну», того спасения, которое открыло людям путь к раю. Под Благовещением на вратах располагают четырех евангелистов, принесших весть об этом спасении, поведавших миру об Иисусе Христе. Иногда вместо евангелистов изображают Василия Великого и Иоанна Златоуста — авторов литургии. А над вратами — сам образ таинства: причащение Иисусом Христом апостолов, то причащение, которое наследуют все верующие, все входящие в Церковь, и которое происходит перед вратами.

Кроме центральных, царских врат, в алтарной преграде есть еще северные

и южные врата. На них помещают изображения святых диаконов (например, забитого камнями диакона Стефана) или архангелов, которые понимаются как сослужащие при совершении таинства. Но иногда изображения архангела на южной двери заменяют изображением Благоразумного разбойника. Из двух распятых с Иисусом Христом разбойников, это тот, который покался и уверовал в него на кресте (его по преданию звали Рахом). Этому раскаявшемуся разбойнику Господь пообещал: «Днесь будешь со мною в раю». Оттого и это изображение на дверях напоминает, что и они — вход в рай, символизируемый алтарем.

В последующие века иконостас иногда дополнялся, например в XVII веке выводили в отдельный ряд Страсти Христовы. Но в сути своей он оставался неизменным, не только всегда присутствуя в русском православном храме, но и, как сказал один из исследователей древнерусской культуры, «сливаясь с самим представлением о православной церкви».

И в широком смысле слова русская икона — всегда часть иконостаса, даже если она была написана не для иконостаса, или иконостас, в который она входила, разрушен. Она всегда часть той широкой картины человеческого спасения, того пути к воссоединению с Богом, в котором видели смысл человеческой истории люди древней, христианской Руси и который так ярко воплотили ее художники в высоком иконостасе.

Заключение

В этой книге мы познакомились с образами древнерусской живописи, с лежащими в их основе сюжетами. Эти сюжеты, почерпнутые из христианского слова, в основной своей части знакомы всем христианским народам. Но благодаря особому, восходящему к византийской право-



Царские врата. Начало XVI века. ЦМИАР.

славной традиции отношении к христианскому слову, к задачам, опирающейся на него живописи, эти сюжеты стали на Руси основой самобытного, уникального в мировой культуре явления — древнерусской иконописи.

Унаследованное от Византии древнее православное понимание задач иконописи состояло, как мы знаем, в том, чтобы раскрыть как можно более полно ту историю человеческого спасения, о которой повествует христианское слово и которое лежит в основе христианского вероучения.

И, как мы видели, именно в разрешении этой задачи достигли величайших успехов русские художники XI—XVII веков. С бесконечной глубиной передавали они соединение истинно человеческого и божественного в воплотившемся ради людей Сыне Божьем, представляли свободной от греха человеческую природу его земной Матери. Исполненными конечного светлого смысла предстают в древнерусской живописи все события, ведущие к людскому спасению, — даже если, совершаясь, они были полны печали. С захватывающей силой передавали древнерусские художники то внутреннее преображение, которое может обрести каждая, идущая путем праведности конкретная человеческая личность.

Замечательную свободу давала русским мастерам унаследованная древняя традиция. Стремясь передать, постичь столь важное для них содержание, художники не только сохраняли саму, восходящую к Византии, художественную систему в целом, но тщательно берегли все, сделанное их предшественниками для изображения каждого образа, каждого сюжета, твердо опирались на выработанный для этого веками канон. И этот древний, используемый как незыблемая основа канон позволял художникам легко и свободно идти дальше, обогащать образы новыми, невиданными ранее, тончайшими оттенками. Бесконечно разнообразие русских икон одного типа, одного извода — будь то образы Спасителя или Богородицы, праздников или святых.

Решая стоящую перед ними задачу, древнерусские мастера не только хранили византийскую художественную систему, но и от века к веку последовательно развивали и совершенствовали ее. И результатом этого стало и то новое, что несли созданные ими отдельные образы, каждое конкретное произведение, и то, что древнерусские мастера создали высокий иконостас — явление, неизвестное остальному православному византийскому миру. Тем самым на Руси не только фрески и мозаики, но и собственно иконы оказались соединены с древним сим-

волическим смыслом церковного здания, оказались слитыми архитектурно со зданием храма. Древнерусское искусство довело до логического завершения унаследованный от Византии принцип единства здания храма и находящейся в нем живописи, драгоценный для любого искусства принцип художественного синтеза.

Но, может быть, наиболее заметен результат развития собственно художественной системы в русской иконописи в том, как необычайно ясно дает она понять, что все изображенное в ней столь велико и значительно, что предстает не свершившимся в какой-то момент протекшего времени, а живущим в вечной людской памяти. Об этом пребывании в вечности свидетельствуют на русских иконах и нимбы вокруг голов изображенных, и окружающие их золотые, алые, серебряные фоны — символ негасимого вечного света. Об этом свидетельствуют и сами выражающие небывалое духовное сосредоточение лики, не извне освещенные, а наполненные идущим изнутри светом, подчиненные невозможным в реальной жизни ракурсам. И людские фигуры, обретшие бестелесную легкость. И господствующий в иконе сияющий, яркий, чистый цвет — в этой чистоте и сиянии превосходящий цвет обычного, видимого, сиюминутного мира. Это ощущение подтверждается и тем, что место действия не изображено в иконах, а как бы обозначено предельно емко и кратко, для вечного напоминания: поднимаются залитые светом, словно увиденные целиком, сразу с нескольких точек дома и храмы, в виде горок с чудесными деревьями и травами разворачивается земная твердь. Преображенным здесь оказывается даже предметный, вещественный мир.

Чтобы добиться всего этого, древнерусские мастера научились соединять воедино разделенные во времени движения и повороты людей, свободно использовать пропорции фигур, далекие от присущих им в обычной жизни, строить пространство по законам особой перспективы. Они добились виртуозного владения линией, оттачивали умение использовать яркие чистые цвета и предельно точно гармонизировать их оттенки. И что, может быть, всего важнее — подчинять гармонии все элементы, все изображение в целом.

И эта гармония не разрушалась даже тогда, когда на русских иконах изображались силы зла. Глубина, с которой древнерусские художники раскрывали то светоносное спасительное начало, которое, согласно христианству, действует в мире; глубина, с которой умели они изобразить добро, позволяла им ясно и твердо противопоставить ему зло, не наделяя его носителей чертами уродства

и безобразия. Достаточно вспомнить, как зримо противостоят величию Христа не наделенные никакими внешними атрибутами злобы судящие и терзающие его в сценах Страстей, как вообще противостоят на иконах палачи претерпевающим страдание мученикам. Можно вспомнить и то, что просто сер скованный в черной адской бездне сатана в сценах Воскресения Христова — и в этой сурости безусловно противостоит сияющему светом, цветущему многоцветьем красок торжеству людского спасения.

Те успехи, которых добились древнерусские мастера в разрешении задач, стоящих перед православной иконописью, безусловно, рождались в напряженном духовном труде, в глубоком проникновении в христианское слово — и в тексты Священного Писания, и в то слово, что звучит во время церковной службы. Питала художников та общая высота приобщения к христианским началам, которую знала средневековая Русь, давшая миру столь много знаменитых подвижников.

Чем дальше идет открытие иконы, чем больше произведений иконописи открывается из-под слоев записей и потемневшей олифы, а главное — чем свободнее могут их видеть и думать о них наши современники, тем яснее становится, что смысл икон всегда был в служении истине — той евангельской истине, которая выше всего стояла для создателей и которая сейчас так нужна и интересна нам. В наше время наиболее глубокие ученые, знатоки иконы, выработали термин, позволяющий обозначить иконопись по этому важнейшему и основополагающему для нее принципу — «евангельский реализм».

Понимание иконы постепенно становится достоянием все более широкого круга людей, и под его влиянием, под влиянием серьезного личного обращения к иконописи, рушатся те далекие от правды и смысла представления, которые насаждались о ней в нашей стране. Естественно, ни у кого сейчас не может вызвать никакого сочувствия и интереса основанное на грубом атеизме представление о том, что иконопись вместе с религией отжила свой век и должна быть сдана в архив истории. Несостоятельным оказывается и более снисходительное отношение к иконе, считающее ее искусством ярким, декоративным, но примитивным, сродни искусству диких, первобытных народов. Рассеивается и другое, несколько более изощренное представление об иконе, которое особо широкое хождение получило у нас в последние десятилетия. Оно состоит в том, что икона — искусство прекрасное, совершенное по своим художественным качествам, но качества эти суще-

ствуют в лучшем случае независимо от религии, а вернее — вопреки ей. Эти идеи развивались иногда искренне, иногда конъюнктурно, из желания спасти древнерусскую живопись от антирелигиозных нападков. Но в любом случае приносили они большой вред. Создавались вполне серьезные научные сочинения, где колорит и композиция, линия и пространство в живописи анализировались вне связи с ее духовным содержанием. Упоминание о содержании иконы, даже простой пересказ евангельских сюжетов, считалось абсолютно ненужным в популярной литературе о древнерусской живописи. И все те, кто посещал музеи, ездил по нашим старым городам, безусловно, сталкивались с экскурсоводами, сообщавшими о древних памятниках живописи все что угодно, кроме их сюжета. Более того, в произведениях художественной литературы и фильмах о древнерусских иконописцах — а их становилось все больше, ведь интерес к иконописи нарастал — создавались образы иконописцев, отрицающих церковное начало, не опирающихся на древние художественные каноны, а всеми силами стремящихся побороть и разрушить их. Правда, исключения из этого правила были: на исходе 70-х годов XX века стали создаваться и подлинно художественные произведения о русских иконописцах — но их немного, и они тем более драгоценны.

Представление об иконописце как о художнике-бунтаре тесно слито с другим заблуждением относительно иконописи, которое распространено было как раз в образованной части нашего общества и которое рассеивается, отступает медленнее всего. Оно заключается в уподоблении иконы искусству XX века, его разнообразным течениям, которые обычно определяют широким термином «модернизм». Представление это возникло почти одновременно с открытием иконы, и возникло оно не случайно. К концу XIX — началу XX века к упадку начала клониться европейская реалистическая живопись, ставящая своей задачей воспроизводить конкретный, видимый мир. И для этого были жестокие, даже трагические причины. Много яркого, живого ушло к этому времени из мира, где торжествовала проза жизни, все стремительнее сокращалась связь с живой природой, начиналась эра господства машин. Скучнел, скучнел мир, и скучнела, серела изображающая его живопись, ей все труднее становилось открывать в этом мире одухотворяющее его живое начало. Реализм этой живописи превращался в натурализм, в простое воспроизведение мертвых форм и предметов, из нее постепенно уходило то, что прежде всего влечет к живописи, — яркость красок, выразительность рисунка, совершенство

композиций. И стремясь противостоять всему этому, художники новых направлений считали нужным в своих воспроизведениях деформировать этот скучный мир, форму предметов, окружающее их пространство, менять видимые качества цвета. При этом мастера нового искусства, порывая со старой художественной традицией, считали необходимым отказаться от всего, наработанного ею, разрушить сложившиеся в ней установления, сокрушить выработанные в ней каноны. И при открытии иконописи у некоторых представителей художественного мира возникло ощущение, что она, так отличаясь в своих формах, в своих пропорциях, ракурсах, в своем пространстве, в своем цвете от обычного видимого мира, схожа с тем, к чему стремится искусство художников XX века. Произошла роковая путаница — путаница искусства, где мастера благоговейно постигали первообраз, открывали то преобразование, которое творит в мире осенившая его божественная благодать, с искусством, где этот мир деформируется по желанию и прихоти собственной, субъективной, творческой воли художника.

Был поставлен знак равенства между художниками, в своем творчестве опиравшимися на традицию, канон, и в этом обретавшими мастерство и художественную свободу, и художниками, отрицавшими всякую традицию, считавшими необходимым отказ от канонов, их разрушение.

Произошло сближение в общественном сознании двух типов искусства, по существу, полярно противоположных друг другу. Так могли решить, конечно, только те, кто воспринимал иконопись лишь внешне, ведь при ее открытии были и другие люди — достаточно вспомнить Е. Трубецкого, — постигавшие и ее суть. Но ошибочное представление оказалось стойким, именно оно во многом питало образы иконописцев-бунтарей, ломающих каноны, в нашем современном искусстве. Это ошибочное мнение не только дожило до наших дней, но стало в некоторой степени тем, что обычно называют расхожим общим местом. Зачастую даже ученик художественной школы или студии уверен, что написать предельно плоско, предельно ярко, не пользуясь прямой перспективой, — это значит работать в «духе иконописи».

Заблуждение это тем более обидно, что закрывает путь к смыслу древней иконописи как раз тем людям, которых она так или иначе привлекает, у которых вызывает интерес.

Но надо надеяться, что и эта роковая путаница постепенно рассеется, как рассеялось много других ошибочных,

а порой и просто нелепых представлений об иконописи. И позволяет укрепиться этой надежде тот факт, что множество людей сейчас не только все шире встречаются с иконами в музейных залах, но что все чаще эти встречи происходят в храмах, куда начинают возвращаться древние иконы. Именно здесь по-настоящему может случиться то, о чем говорил русский философ: «Древние иконы заговорят с нами тем самым языком, которым говорили они с нашими далекими предками». Ведь находящиеся сейчас в музеях иконы наши предки видели в храмах, обращались к ним с молитвой, здесь обретали исходящую от них духовную помощь.

Связанные всем своим смыслом со зданием храма, с идущей в нем службой иконы и нам, современным людям — и верующим христианам, и тем, кто просто добросовестно стремится понять христианские истины, — именно здесь наиболее полно могут раскрыть свою подлинную, неискаженную суть.

Начавшееся возвращение икон в храмы — не только безусловный акт исторической справедливости: ведь это их исконное место, многие из них были в прямом смысле народным приношением церкви, писались и украшались на деньги самых разных людей — от знатных вельмож до простых крестьян. Но это еще и безусловно отрадный факт нашей общей духовной общекультурной жизни.

Каждое время избирает, отыскивает в евангельской истине то, что наиболее отвечает его запросам, его болям, его страданиям. И для нас, современных людей, видящих бесконечное унижение человека, узнавших в XX веке беспредельные ужасы о человеческой природе, может быть, главной духовной помощью иконы станет прежде всего та высота, на которую ставит она человека, его достоинство, его возможности.

В своих возвышенных образах икона ведь не приукрашивает человека и даже не противопоставляет его высокий дух его низкой земной плоти. Она показывает преображенной, «обоженной» — показывает зримо, неоспоримо — эту конкретную земную плоть, конкретную человеческую личность. Утверждает, что каждый живший и живущий наделен возможностью в духовном труде стяжать, обрести это преображение, приблизиться к нему.

Сейчас унижен не только человек, но, безусловно, существует тенденция унижить и само искусство — и у нас это примета даже не просто XX столетия, но самых последних лет. Кому не приходилось в эти годы все чаще сталкиваться с точкой зрения на искусство как на одно из

215 Заключение

самых заурядных развлечений, которому отказывают в какой-либо серьезной роли в человеческой жизни, привычным становится для него название «шоу-бизнеса». Поэтому очень важно, что не просто возвращается к нам, а возвращается в своем подлинном высочайшем церковном предназначении, бросая ответ на назначение искусства в целом, одна из древних форм которого — русская иконопись.

Начавшая жить полной жизнью древняя иконопись может многому научить и искусство современное, во многом помочь ему. Причем совсем не только живописи, но и искусству, художественному творчеству в самом широком смысле слова — ведь, как мы знаем, наименьший успех тут могут принести прямые заимствования древних приемов. Гораздо важнее научиться у древней живописи ее умению опираться на труд предшественников, видеть в выработанных ими приемах не стеснительные пути, а основу, помогающую обрести подлинную свободу в собственном творчестве.

Очень трудно, но и очень важно было бы понять, как удавалось древнерусским мастерам столь полно и глубоко изобразить добро, что для противопоставления ему не нужно было изображать зло во всей его отвратительности и безобразии. Это помогло бы уяснить, что обязательным условием создания правдивой картины жизни вовсе не является бесконечное изображение уродств, ужасов и безобразий.

Возрождающееся при возвращении древней иконы в храм изначально присущее ей единство с его архитектурой, со звучащими в нем песнопениями являет пример того же синтеза искусств, о котором сейчас так много говорят и который признается столь важным и необходимым для искусства современного.

Но есть вид современного искусства, для которого открытие, начавшаяся жизнь древней иконописи являются поистине жизненно важными. Речь идет о современном иконописании. Оно расширяется, набирает силу: велика потребность в иконах во вновь открываемых церквях, все больше людей хотят иметь иконы дома. И все большее число иконописцев ориентируются в своем творчестве не на европейскую живопись, а на древнюю икону. Факт этот отраден сам по себе. Он означает, что общение с древней иконой стало столь глубоким и серьезным, что привело многих современных иконописцев к убеждению в том, что именно ее язык, а не язык европейской живописи более всего пригоден к выражению истин евангельского слова. Привело, несмотря на то что в XIX—XX веках в церквях са-

мое широкое распространение получили иконы, написанные в манере современной им живописи.

Но, осознав необходимость обращения к древней иконописи, современный иконописец оказывается лишь в начале пути. Ведь язык иконописи был неотделим от высоты христианского сознания, и эту высоту и должен обрести современный иконописец, он должен быть поддержан при этом общим широким ростом этого сознания. Нелегко и овладение сложнейшими, во многом утраченными художественными и даже чисто ремесленными приемами древних иконописцев.

Но трудно переоценить значение того, что путь этот начат, начат при самом широком сочувствии. И, хотя сравнивать произведения современных иконописцев напрямую с древними иконами еще рано, на этом пути есть первые, пусть еще не очень многочисленные, но безусловные успехи. Это внушает надежду на то, что, став современниками открытия иконы, мы, может быть, присутствуем при начале ее возрождения.

Рекомендуемая литература

Библия, Ветхий Завет и Новый Завет (любое издание).

Четы-Минеи (любое издание)*.

Пролог (любое издание)**.

Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях.—СПб., 1892.

Книги о музейных коллекциях древнерусской живописи

Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации.—Т. I—III.—М., 1963.

Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина.—М., 1967.

Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева/Автор-составитель А.А. Салтыков.—Л., 1981.

Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея.—М., 1977.

Книги, посвященные изображению в иконописи Спасителя, Божьей Матери и отдельных святых

Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник: I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа.—СПб., 1902.

Кондаков Н.П. Иконография Богородицы: Связи греческой и русской иконописи с живописью итальянского раннего Возрождения.—СПб., 1911.

Кондаков Н.П. Иконография Богородицы.—Т. 2.—Пг., 1915.

Преподобный Сергей Радонежский/Автор-составитель Н. Чугреева.—М. 1992.

Книги, посвященные общим вопросам древнерусской живописи

Алпатов М.В. Древнерусская иконопись.—М., 1978.

Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи//Буслаев Ф.И. О литературе: Исследования. Статьи.—М., 1990.—С. 294—388.

* Четы-Минеи, или Минеи-Четы (от греческого слова «минья, месяц»),—древнерусские сборники для чтения (четы). В них по порядку месяцев помещаются на каждый день литературные произведения, посвященные тем святым и праздникам, которые в этот день поминаются и празднуются: жития, апокрифы. Часто к ним прибавляются и «поучения», учительные слова, посвященные этим святым и праздникам.

** Пролог—так называются древнерусские сборники, куда входят жития в кратких вариантах. Они, так же как и в Минеях, располагаются здесь в календарном порядке.

- Князь Евгений Трубецкой. Три очерка о русской иконе.— М., 1991.
- Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийской и русской.— СПб., 1892.
- Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви.— Московский патриархат, 1989.

Книги, посвященные живописи различных земель и городов Древней Руси

- Евсеева Л. М., Кочетков И. А., Сергеев В. Н. Живопись древней Твери.— М., 1974.
- Лазарев В. Н. Искусство Великого Новгорода.— М.; Л.— 1947.
- Лазарев В. Н. Фрески старой Ладоги.— М., 1960.
- Лазарев В. Н. Московская школа иконописи.— М., 1980.
- Лазарев В. Н. Новгородская иконопись.— М., 1976.
- Лифшиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода.— М., 1987.
- Масленицын С. И. Ярославская иконопись.— М., 1983.
- ОВЧИННИКОВА., КИШИЛОВ Н. ЖИВОПИСЬ древнего Пскова.— М., 1971.
- Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI вв.— М., 1975.
- Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери.— М., 1979.
- Попова О. С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV века.— М., 1980.
- Псковская икона XIII-XIV вв./Автор-составитель И. С. Родникова.— М., 1990.
- Розанова Н. В. Ростово-суздальская живопись XII-XVI вв.— М., 1967.
- Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1982.
- Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век.— М., 1982.
- Смирнова Э. С. Московская икона.— М., 1989.

Книги, посвященные отдельным выдающимся памятникам древнерусского искусства

- Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века: Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля.— М., 1964.
- Алпатов М. В. Фрески церкви Успения на Волотовом поле.— М., 1977.
- Вздорное Г. И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде.— М., 1976.
- Вздорное Г. И. Киевская Псалтырь. Исследование о Киевской Псалтыри.— М., 1978.
- Греков А. П. Фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве.— М., 1987.

21 9 Рекомендательная литература

- Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря.— М., 1972.
Демина Н. А. «Троица» Андрея Рублева.— М., 1963.
Качалова И. Я., Маясова Н. А., Шенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля.— М., 1990.
Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской.— М., 1980.
Лазарев В.Н. Михайловские мозаики.— М., 1966.
Лазарев В.Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблички из собора Св. Софии в Новгороде.— М., 1977.
Маясова И. А. Памятник с Соловецких островов «Икона Богоматерь Боголюбская с житиями Зосимы и Савватия».— Л., 1969.
Овчинников А.Н. Суздальские Златые врата.— М., 1978.
Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля.— М., 1979.
«Троица» Андрея Рублева: Антология/Сост. Г. И. Вздорнов.— М., 1981.
Щепкина М.В. Миниатюры Хлудовской Псалтыри.— М., 1977.

Книги о древнерусских художниках

- Алпатов М.В. Феофан Грек.— М., 1979.
Брюсова В. Г. Федор Зубов.— М., 1985.
Вздорнов Г.И. Феофан Грек.— М., 1983.
Лазарев В. Н. Феофан Грек и его школа.— М., 1961.
Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа.— М., 1966.
Сергеев В.Н. Андрей Рублев.— М., 1981.
Сергеев В. Н. Дорогами старых мастеров.— М., 1982.

Словарь терминов и терминологических выражений

Ассист — золотые лучи, покрывающие одежду изображенного в древнерусской живописи, символически обозначающие небесный свет.

Багор — древнерусское название краски земляного происхождения, часто употребляемой в иконописи, имеющей вишневый цвет особого, чуть лилового оттенка.

Багрянец — по-древнерусски — ярко-алый цвет, без примеси оттенков.

Велум — ткань, которую изображают на иконах обвивающей здания или перекинутой между ними. Такое изображение берет начало в античности, когда было принято украшать здания во время праздников тканью.

Гиматий — плащ. В совокупности с хитом истолковывался как одежда странствующих проповедников, в которой в иконописи чаще всего изображают Иисуса Христа в событиях его земной жизни и апостолов.

Графья — рисунок, процарапанный острым инструментом по грунту.

Епитрахиль — часть облачения священника, надеваемая на шею под ризу.

Движки — мелкие пробела (см. Пробела).

Клобук — головной убор монахов, имеющий форму цилиндра с покрывалом. Клобук черного цвета у простых монахов, белый — у митрополитов и патриархов.

Куколь — головной убор монаха в форме капюшона.

Левкас — грунт, покрывающий доску, на которой пишется икона.

Мандорла — слава — круг или овал, окружающий в некоторых композициях фигуру Иисуса Христа, как знак идущего от него божественного света.

Мантия — часть монашеского одеяния, широкая верхняя одежда без рукавов.

Мафорий — длинное покрывало до колен, обязательная принадлежность одежды палестинских и сирийских женщин. В мафории всегда изображают Богородицу и святых жен.

Милоть — одежда из шкур, в которой в иконописи изображают пророков-пустынников Илию и Иоанна Предтечу.

Мозаика — изображение, выполненное из отдельных мелких частиц. Этими частицами могут быть мрамор, драгоценные и поделочные камни, кубики смальты (см. Смальта).

Киноварь — минеральная краска различных оттенков алого цвета.

Набедренник, или палица, — четырехугольник, носимый на поясе архиереями (высшими священниками), образ меча духовного, несущего победу над силами зла.

Нимб — круг, окружающий голову Спасителя, Богородицы и святых на их изображениях в знак исходящего от них вечного, а потому имеющего круглую, «безначальную» форму света.

Омофор — часть архиерейского облачения (облачения высоких священников), длинное узкое покрывало, возлагаемое на плечи поверх всех одежд.

Охра — минеральная краска желтого цвета различных оттенков, от коричневатого до розового.

Охрение — в древнерусской живописи — охряные высветления ликов и других частей тела, положенные поверх санкиря (см. Санкирь).

Паволока — ткань, наклеенная на доску, на которой пишется икона. Поверх паволоки наносится левкас (см. Левкас).

Палладиум — святыня, составляющая залог общественного счастья и благополучия, под защитой и покровительством которой находится определенная людская общность и населенная этой общностью местность.

Подризник — нижняя одежда священника, широкая в покрое.

Поручи — нарукавники, надеваемые священником на обе руки.

Пробела — белильные мазки, завершающие построение формы в древнерусской живописи.

Саккос — часть облачения архиереев (высших священников), верхняя цельнокроенная одежда с рукавами.

Санкирь — первоначальный темный тон, которым пишутся на иконе лик и открытые части тела изображенного. При дальнейшей живописной проработке санкирь в значительной части перекрывается охрениями (см. Охрения), оставаясь лишь как теневой тон.

Смальта — кубики особого, непрозрачного стекла.

Таблетка — современное, принятое в науке название существовавших в Древней Руси небо-

льших икон, написанных не на доске, а на загрунтованной ткани (древнерусское название «полотенце»).

Фелонь — часть облачения священника, верхняя одежда без рукавов, круглая в покрое.

Фреска — живопись по сырой штукатурке красками, разведенными на воде.

Хитон — одежда широкого, свободного покроя. В совокупности с гиматием истолковывался как одежда странствующих проповедников, в которой в иконописи изображались Иисус Христос в событиях его земной жизни и апостолы.

Список сокращений

КИХМ — Кирилловский музей — Кирилловский историко-художественный музей-заповедник, г. Кириллов.

ЦМИАР — Музей имени Андрея Рублева — Центральный музей имени Андрея Рублева, Москва.

НГОМЗ — Новгородский музей — Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Новгород.

ГТГ — Третьяковская галерея — Государственная Третьяковская галерея, Москва.

ГРМ — Русский музей — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

ГММК — Государственный музей московского Кремля.

Оглавление

Предисловие	3
1. Образы Спаса	16
2. Образы Богородицы	30
3. Праздники	46
Образы Рождества Пресвятой Богородицы	48
Образы Введения Пресвятой Богородицы во храм	55
Образы Благовещения Пресвятой Богородицы	58
Образы Рождества Христова	63
Образы Сретения Господня	69
Образы Крещения Господня (Богоявления)	74
Образы Преображения Господня	78
Образы Воскресения Лазаря	82
Образы Входа Господня в Иерусалим	86
Образы Тайной вечери и Причащения апостолов	88
Образы Суда Пилата	94
Образы Распятия	98
Образы Снятия со креста, Положения во гроб (Оплакивания)	103
Образы Воскресения Христова	107
Образы Жен-мироносиц у гроба	114
Образы Уверения Фомы	117
Образы Вознесения Господня	118

Образы Сошествия Святого Духа на апостолов	122
Образы Воздвижения Честного Креста	130
Образы Успения Пресвятой Богородицы	125
Образы Пресвятой Троицы	132
4. Ангелы. Архангел Гавриил и Архангел Михаил	140
5. Святые	146
Образы праотцев	147
Образы пророков	150
Образы святого Иоанна Предтечи (Крестителя)	154
Образы святых апостолов Петра и Павла	159
Образы святых евангелистов	164
Образы святого Георгия	168
Образы святого Николая, Мирликийского Чудотворца	174
Образы трех святителей — Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста	180
Образы святых Бориса и Глеба	185
Образы святых митрополитов Петра и Алексея	189
Образы святого преподобного Сергия Радонежского	194
6. Иконостас	202
Заключение	208
Рекомендуемая литература	217
Словарь терминов и терминологических выражений	220
Список сокращений	221

Учебное издание

Барская Наталья Абрамовна

**СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ
ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ**

Зав. редакцией

Б. О. Хренников

Редактор

Н. В. Евстигнеева

Мл. редактор

Е. И. Туманова

Художник

Б. Валит

Художественный редактор

Н. А. Парцевская

Технический редактор

Е. Н. Зелянина

Корректоры

Л. Г. Новожилова, И. В. Чернова

ИБ № 13277

Подписано к печати 24.03.93. Формат 70х90'//б- Бумага офсетная. № 1. Гарнит. «Тайме». Печать офсетная. Усл. печ. л. 16,38+0,29 форз. Усл. кр.-отг. 66,69. Уч.-изд. л. 17,07+0,38 форз. Тираж 100000 экз. Заказ № 2202. С 336

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Министерства печати и информации Российской Федерации. 127521, Москва, 3-й проезд Марьиной Рощи, 41.

Отпечатано с готовых диапозитивов Можайского полиграфкомбината Министерства печати и информации Российской Федерации, 143200, Можайск, ул. Мира, 93 на Тверском ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинате детской литературы им. 50-летия СССР Министерства печати и информации Российской Федерации. 170040, Тверь, проспект 50-летия Октября, 46.