

# И. К. Языкова Богословие Иконы

## Предисловие.

Русская православная икона — одно из высочайших общепризнанных достижений человеческого духа. Сейчас трудно найти в Европе такой храм (католический и протестантский), где бы не было православной иконы — хотя бы прекрасной репродукции на доске из хорошего, тщательно обработанного дерева, помещенной на самом видном месте.

Одновременно с этим русские иконы стали предметом спекуляции, контрабанды, подделок. Поразительно, что несмотря на многолетнее расхищение такого достояния нашей национальной культуры поток русских икон все же не иссякает. Это свидетельствует о грандиозном творческом потенциале русского народа, создавшего за минувшие века столь великое богатство.

Однако человеку в изобилии икон бывает довольно трудно разобраться и понять, что является подлинно духоносным творением религиозного чувства и веры, а что неудачной попыткой создать образ Спасителя, Божией Матери или святого. Отсюда неизбежная фетишизация иконы и снижение ее возвышенного духовного назначения до обыденного предмета православного культа.

Когда мы всматриваемся в иконы разных веков, нам необходимы объяснения специалистов, подобно тому, как, осматривая древний собор, мы нуждаемся в экскурсоводе, который укажет нам на отличия древних частей здания от позднейших пристроек, обратит внимание на малозаметные на первый взгляд, но очень важные характерные детали, отличающие то или иное время и стиль.

В изучении икон, в стремлении лучше понимать эти творения человеческого духа, становится необычайно важным опыт людей, сочетающих профессиональное искусствоведческое образование со значительным стажем жизни в Церкви. Именно это и отличает автора предлагаемого вниманию уважаемого читателя учебного пособия. В живой и доступной форме рассказывается о первых христианских изображениях. Вначале это символы: рыба, якорь, крест. Затем переход от символа к иконе: добрый пастырь с ягненком на плечах. И, наконец, собственно ранние иконы — синтез античной живописи и христианского мировоззрения. Объяснение смысла иконного образа от раннего византийского до русскоподлинных шедевров и отличить их от неудачных попыток подражания.

Сегодня, когда в новых условиях конца XX века Россия призвана к духовному возрождению, осознание самого лучшего и наиболее ценного в христианской, и особенно, в православной, традиции совершенно необходимо для создания плодотворной атмосферы, в которой станет возможным возрождение старых и возникновение новых путей в современном религиозном искусстве.

*Священник Александр Борисов  
12 июня 1994 г.*

## Введение.

Икона является неотъемлемой частью православной традиции. Без икон невозможно представить интерьер православного храма. В доме православного человека иконы всегда занимают видное место. Отправляясь в путь, православный христианин также берет с собой по обычаю небольшой походный иконостас или складень. Так на Руси повелось издавна: рождался человек или умирал, вступал в брак или начинал какое-то важное дело — его

сопровождал иконописный образ. Вся история России прошла под знаком иконы, многие прославленные и чудотворные иконы стали свидетелями и участниками важнейших исторических перемен в ее судьбе. Сама Россия, восприняв некогда крещение от греков, вошла в великую традицию восточно-христианского мира, который по праву гордится богатством и разнообразием иконописных школ Византии, Балкан, Христианского Востока. И в этот великолепный венец Русь вплела свою золотую нить.

Великое наследие иконы нередко становится предметом превозношения православных над другими христианскими традициями, чей исторический опыт не сохранил в чистоте или отверг икону как элемент культовой практики. Однако зачастую современный православный человек свою апологию иконы не простирает дальше слепой защиты традиции и расплывчатых рассуждений о красоте божественного мира, тем самым оказываясь несостоятельным наследником принадлежащего ему богатства. К тому же низкого художественного качества иконная продукция, заполонившая наши храмы, мало напоминает то, что называется иконой в святоотеческой традиции. Все это свидетельствует о глубоком забвении иконы и ее подлинной ценности. Речь идет не столько об эстетических принципах, они, как известно, изменялись в течение веков и зависели от региональных и национальных традиций, сколько о смысле иконы, поскольку образ является одним из ключевых понятий православного мировоззрения. Ведь не случайно победа иконопочитателей над иконоборцами, окончательно утвержденная в 843 году, вошла в историю как праздник Торжества Православия. Концепция иконопочитания стала своего рода апогеем догматического творчества святых отцов. Этим была поставлена точка в догматических спорах, сотрясавших Церковь с IV по IX век.

Что же так ревностно защищали почитатели икон? Отголоски этой борьбы мы можем наблюдать и сегодня в спорах представителей исторических церквей с апологетами молодых христианских течений, воюющих с явными и мнимыми проявлениями идолопоклонства и язычества в христианстве. Открытие иконы вновь в начале XX века заставило взглянуть по-новому на предмет спора как сторонников, так и противников иконопочитания. Богословское осмысление феномена иконы, длящееся по сей день, помогает выявить неведомые ранее глубинные пласты божественного Откровения.

Икона как духовный феномен все сильнее привлекает к себе внимание, причем не только в православном и католическом мире, но и в протестантском. В последнее время все большее число христиан оценивают икону как общехристианское духовное наследие. Сегодня именно древняя икона воспринимается как актуальное откровение, необходимое современному человеку.

Настоящий курс лекций призван ввести слушателей в сложный и многозначный мир иконы, раскрыть ее значение как духовного явления, глубоко укоренного в христианском, библейском мировоззрении, показать неразрывную связь с догматическим и богословским творчеством, литургической жизнью Церкви.

## **Икона с Точки Зрения Христианского Мировоззрения и Библейской Антропологии.**

*И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма.*

**Быт. 1.31**

**Ч**еловеку свойственно ценить прекрасное. Душа человека нуждается в красоте и взыскует ее. Вся человеческая культура пронизана поиском красоты. Библия также свидетельствует, что в основе мира лежала красота и человек изначально был ей причастен. Изгнание из рая — это образ утраченной красоты, разрыв человека с красотой и истиной. Однажды потеряв свое наследие, человек жаждет его обрести. Человеческая история может быть представлена как путь от утраченной красоты к красоте взыскуемой, на этом пути

человек осознает себя как участника в Божественном созидании. Выйдя из прекрасного Эдемского сада, символизирующего его чистое природное состояние до грехопадения, человек возвращается в город-сад — Небесный Иерусалим,

«новый, сходящий от Бога, с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего»

(Откр. 21.2). И этот последний образ — есть образ будущей красоты, о которой сказано:

«не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его»

(1 Кор. 2.9).

Все Божье творение изначально прекрасно. Бог любовался Своим творением на разных этапах его создания.

«И увидел Бог, что это хорошо»

— эти слова повторяются в 1 главе книги Бытия 7 раз и в них явно ощутим эстетический характер. С этого начинается Библия и заканчивается она откровением о новом небе и новой земле (Откр. 21.1). Апостол Иоанн говорит о том, что

«мир лежит во зле»

(1 Ин. 5.19), подчеркивая тем самым, что мир не есть зло сам по себе, но что зло, вошедшее в мир, исказило его красоту. И в конце времен воссияет истинная красота Божественного творения — очищенная, спасенная, преображенная.

Понятие красоты включает в себя всегда понятия гармонии, совершенства, чистоты, а для христианского мировоззрения в этот ряд непременно включено и добро. Разделение этики и эстетики произошло уже в Новое время, когда культура претерпела секуляризацию, и цельность христианского взгляда на мир была утрачена. Пушкинский вопрос о совместимости гения и злодейства родился уже в расколоте мире, для которого христианские ценности не очевидны. Век спустя этот вопрос звучит уже как утверждение: «эстетика безобразного», «театр абсурда», «гармония разрушения», «культ насилия» и т. д. — вот эстетические координаты, определяющие культуру XX века. Разрыв эстетических идеалов с этическими корнями приводит к антиэстетике. Но и среди распада человеческая душа не перестает стремиться к красоте. Знаменитая чеховская сентенция «в человеке все должно быть прекрасно...» — есть не что иное, как ностальгия по целостности христианского понимания красоты и единства образа. Тупики и трагедии современных поисков прекрасного заключены в полной утрате ценностных ориентиров, в забвении источников красоты.

Красота — в христианском понимании категория онтологическая, она неразрывно связана со смыслом бытия. Красота укоренена в Боге. Отсюда следует, что существует только одна красота — Красота Истинная, Сам Бог. И всякая красота земная — есть только образ, в большей или меньшей степени отражающий Первоисточник.

«В начале было Слово... все через Него начало быть, и без него ничто не начало быть, что начало быть»

(Ин. 1.1-3). Слово, Неизреченный Логос, Разум, Смысл и т. д. — у этого понятия

огромный синонимический ряд. Где-то в этом ряду находит свое место удивительное слово «образ», без которого невозможно постичь истинный смысл Красоты. Слово и Образ имеют один источник, в своей онтологической глубине они тождественны.

Образ по-гречески — ἰκὼν; ἑἰκὼν; εἰκόν; εἰκῶν;. Отсюда происходит и русское слово «икона». Но как мы различаем Слово и слова, так же следует различать Образ и образы, в более узком смысле — иконы (в русском просторечии не случайно сохранилось название икон — «образа»). Без понимания смысла Образа нам не понять и смысла иконы, ее места, ее роли, ее значения.

Бог творит мир посредством Слова, Он Сам есть Слово, пришедшее в мир. Также Бог творит мир, давая всему Образ. Сам Он, не имеющий образа, есть Прообраз всего на свете. Все существующее в мире существует благодаря тому, что несет в себе Образ Божий. Русское слово «безобразный» — синоним слова «некрасивый», значит не что иное, как «без-о бразный», то есть не имеющий в себе Образа Божия, не-сущностный, не-существующий, мертвый. Весь мир пронизан Словом и весь мир наполнен Образом Божиим, наш мир иконологичен.

Божье творение можно представить как лестницу образов, которые наподобие зеркал отражают друг друга и в конечном итоге — Бога, как Первообраз. Символ лестницы (в древнерусском варианте — «лествицы») традиционен для христианской картины мира, начиная от лестницы Иакова (Быт. 28.12) и до «Лествицы» Синайского игумена Иоанна, прозванного «Лествичником». Символ зеркала также хорошо известен — его мы встречаем, например, у апостола Павла, который так говорит о познании:

«теперь мы видим, как сквозь тусклое стекло, гадательно»

(1 Кор. 13.12), что в греческом тексте выражено так: «как зеркалом в гадании». Таким образом, наше познание напоминает зеркало, смутно отражающее истинные ценности, о которых мы только догадываемся. Итак, Божий мир — это целая система образов зеркал, выстроенных в виде лестницы, каждая ступень которой в определенной степени отражает Бога. В основе всего — Сам Бог — Единый, Безначальный, Непостижимый, не имеющий образа, дающий всему жизнь. Он есть все и в Нем все, и нет никого, кто мог бы посмотреть на Бога извне. Непостижимость Бога стала основой для заповеди, запрещающей изображать Бога (Исх. 20.4). Трансцендентность Бога, открывшегося человеку в Ветхом Завете, превосходит человеческие возможности, поэтому Библия говорит:

«человек не может увидеть Бога и остаться в живых»

(Исх. 33.20). Даже Моисей, величайший из пророков, общавшийся с Сущим непосредственно, не раз слышавший Его голос, когда попросил показать ему Лицо Бога, получил следующий ответ:

«ты увидишь Меня сзади, а лице Мое не будет видно»

(Исх. 33.23).

Евангелист Иоанн также свидетельствует:

«Бога не видел никто никогда»

(Ин. 1.18a), но далее добавляет:

«Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил»

(Ин. 1.18б). Здесь — центр новозаветного откровения: через Иисуса Христа мы имеем прямой доступ к Богу, мы можем видеть Его лицо.

«Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины, и мы видели славу Его»

(Ин. 1.14). Иисус Христос, Единородный Сын Божий, воплощенное Слово есть единственный и истинный Образ Невидимого Бога. В определенном смысле Он есть первая и единственная икона. Апостол Павел так и пишет:

«Он есть образ Бога Невидимого, рожденный прежде всякой твари»

(Кол. 1.15), и

«будучи образом Божиим, Он принял образ раба»

(Фил. 2.6-7). Явление Бога в мир происходит через Его умаление, кенозис (греч.  $\kappa\epsilon\upsilon\omicron\zeta\iota\varsigma$ ). И на каждой последующей ступени образ в определенной степени отражает Первообраз, благодаря этому обнажается внутренняя структура мира.

Следующая ступень нарисованной нами лестницы — человек. Бог создал человека по образу и подобию Своему (Быт. 1.26) ( $\epsilon\kappa\ \epsilon\upsilon\kappa\lambda\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \epsilon\upsilon\omicron\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma$ ;  $\epsilon\kappa\ \epsilon\upsilon\kappa\lambda\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \epsilon\upsilon\omicron\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma$ ;  $\epsilon\kappa\ \epsilon\upsilon\kappa\lambda\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \epsilon\upsilon\omicron\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma\ \tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon\sigma\iota\varsigma$ ), выделив тем самым его из всего творения. И в этом смысле человек — также икона Божия. Вернее, он призван стать таковым. Спаситель призывал учеников:

«будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный»

(Мф. 5.48). Здесь обнаруживается истинное человеческое достоинство, открытое людям Христом. Но вследствие своего грехопадения, отпад от источника Бытия, человек в своем естественном природном состоянии не отражает, как чистое зеркало, Божий образ. Для достижения требуемого совершенства человеку необходимо прикладывать усилия (Мф. 11.12). Слово Божье напоминает человеку о его изначальном призвании. Об этом свидетельствует и Образ Божий, явленный в иконе. В обыденной жизни часто бывает непросто найти этому подтверждение; оглянувшись вокруг и нелюбезно посмотрев на самого себя, человек может не сразу увидеть образ Божий. Тем не менее он есть в каждом человеке. Образ Божий может быть не проявлен, скрыт, замутнен, даже искажен, но он существует в самой нашей глубине как залог нашего бытия. Процесс духовного становления в том и состоит, чтобы открыть в себе образ Божий, выявить, очистить, восстановить его. Во многом это напоминает реставрацию иконы, когда почерневшую, закопченную доску промывают, расчищают, снимая слой за слоем старую олифу, многочисленные позднейшие наслоения и записи, пока в конце концов не проступит Лик, не воссияет Свет, не проявится Образ Божий. Апостол Павел так и пишет своим ученикам:

«Дети мои! для которых я снова в муках рождения, доколе не изобразится в вас Христос!»

(Гал. 4.19). Евангелие учит, что целью человека является не просто самосовершенствование, как развитие его естественных способностей и природных качеств, но раскрытие в себе истинного Образа Божия, достижение Божьего подобия, того, что

святые отцы называли «обожением» (греч. ἁγιασμός). Процесс этот труден, по словам Павла, это муки рождения, потому что образ и подобие в нас разделены грехом — образ мы получаем при рождении, а подобия достигаем в течение жизни. Вот почему в русской традиции святых называют «преподобными», то есть достигшими подобия Божия. Этому званию удостоиваются величайшие святые подвижники, такие как Сергей Радонежский или Серафим Саровский. И в то же время это та цель, которая стоит перед каждым христианином. Не случайно св. Василий Великий говорил, что «христианство — это уподобление Богу в той мере, в которой это возможно для природы человеческой».

Процесс «обождения», духовного преображения человека — христоцентричен, так как основан на уподоблении Христу. Даже следование примеру любого святого замыкается не на нем, а ведет прежде всего — ко Христу.

«Подражайте мне, как я Христу»

, — писал апостол Павел (1 Кор. 4.16). Так и любая икона изначально — христоцентрична, кто бы ни был на ней изображен — Сам ли Спаситель, Богородица или кто-либо из святых. Христоцентричны также праздничные иконы. Именно потому, что нам дан единственный истинный Образ и образец для подражания — Иисус Христос, Сын Божий, Воплощенное Слово. Этот образ в нас и должен прославиться и воссиять:

«все же мы, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа»

(2 Кор. 3.18).

Человек расположен на грани двух миров: выше человека — мир божественный, ниже — мир природный, оттого, куда развернуто его зеркало — вверх или вниз, — будет зависеть, чей образ он воспримет. С определенного исторического этапа внимание человека было сосредоточено на твари и поклонение Творцу отошло на второй план. Беда языческого мира и вина культуры Нового времени состоят в том, что люди,

«познавши Бога, не прославили Его, как Бога, и не возблагодарили, но осуетились в умствованиях своих... и славу нетленного Бога изменили в образ, подобный тленному человеку, и птицам, и четвероногим, и пресмыкающимся... заменили истину ложью и поклонялись и служили твари вместо Творца»

(1 Кор. 1.21-25).

Действительно, ступенью ниже человеческого мира лежит мир тварный, также отражающий в свою меру образ Божий, как любое творение, которое несет на себе печать Создавшего его. Однако это видно только при соблюдении правильной иерархии ценностей. Не случайно святые отцы говорили, что Бог дал человеку для познания две книги — Книгу Писания и Книгу Творения. И через вторую книгу мы также можем постичь величие Творца — посредством

«рассматривания творений»

(Рим. 1.20). Этот так называемый уровень естественного откровения доступен был миру и до Христа. Но в творении образ Божий умален еще более, чем в человеке, так как грех вошел в мир и мир во зле лежит. Каждая нижележащая ступень отражает не только Первообраз, но и предыдущую, на этом фоне очень хорошо видна роль человека, так как

«тварь покорилась не добровольно»

и

«ожидает спасения сынов Божиих»

(Рим. 8.19-20). Человек, поправший в себе образ Божий, искажает этот образ во всем творении. Все экологические проблемы современного мира проистекают отсюда. Их решение тесным образом связано с внутренним преображением самого человека. Откровение о новом небе и новой земле открывает тайну будущего творения, ибо

«проходит образ мира сего»

(1 Кор. 7.31). Однажды через Творение воссияет Образ Творца во всей красоте и свете. Русскому поэту Ф. И. Тютчеву эта перспектива виделась так:

Когда пробьет последний час природы,  
Состав частей разрушится земных,  
Все зримое вокруг покроют воды  
И Божий Лик отобразится в них.

И, наконец, последняя пятая ступень начертанной нами лестницы — собственно икона, а шире — творение человеческих рук, всякое человеческое творчество. Только включенная в систему описанных нами образов-зеркал, отражающих Первообраз, икона перестает быть просто доской с написанными на ней сюжетами. Вне этой лестницы икона не существует, даже если она написана с соблюдением канонов. Вне этого контекста возникают все искажения в иконопочитании: одни уклоняются в магию, грубое идолопоклонство, другие впадают в искусствовопочитание, изощренный эстетизм, третьи и вовсе отрицают пользу икон. Цель иконы — направить наше внимание к Первообразу — через единственный Образ Воплощенного Сына Божия, — к Богу Невидимому. И этот путь лежит через выявление Образа Божия в нас самих. Почитание иконы есть поклонение Первообразу, молитва перед иконой есть предстояние Непостижимому и Живому Богу. Икона только знак Его присутствия. Эстетика иконы — лишь малое приближение к красоте нетленной будущего века, словно едва проступающий контур, не совсем ясные тени; созерцающий икону похож на постепенно прозревающего человека, который исцеляется Христом (Мк. 8.24). Вот почему о. Павел Флоренский утверждал, что икона всегда либо больше, либо меньше произведения искусства. Все решает внутренний духовный опыт предстоящего.

В идеале вся человеческая деятельность — иконологична. Человек пишет икону, прозревая истинный Образ Божий, но и икона создает человека, напоминая ему об образе Божьем, в нем сокрытом. Человек через икону пытается взглянуть в Божий Лик, но и Бог смотрит на нас через Образ.

«Мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем, когда настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится. Теперь мы видим, как сквозь тусклое стекло, гадательно, но тогда же лицом к лицу; теперь я знаю отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан»

(1 Кор. 13.9,12). Условный язык иконы является отражением неполноты наших знаний о божественной реальности. И в то же время — это знак, указывающий на существование красоты Абсолютной, которая сокрыта в Боге. Знаменитое изречение Ф. М. Достоевского

«Красота спасет мир» — не просто выигрышная метафора, но точная и глубокая интуиция христианина, воспитанного на тысячелетней православной традиции поисков этой красоты. Бог есть истинная Красота и потому спасение не может быть некрасивым, без-образным. Библейский образ страдающего Мессии, в котором нет

«ни вида, ни величия»

(Ис. 53.2), только подчеркивает сказанное выше, обнаруживая ту точку, в которой умаление (греч.  $\epsilon\upsilon\kappa\omicron\iota\mu\omicron\varsigma$ ;  $\mu\epsilon\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$ ;  $\mu\epsilon\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$ ;  $\mu\epsilon\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$ ;  $\mu\epsilon\iota\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$ ;) Бога, а вместе с тем и Красоты Его Образа доходит до предела, но из этой же точки начинается восхождение вверх. Так же как сошествие Христа во ад есть разрушение ада и выведение всех верных в Воскресение и Жизнь Вечную.

«Бог есть Свет и нет в Нем никакой тьмы»

(1 Ин. 1.5) — вот образ Истинной Божественной и спасительной красоты.

Восточно-христианская традиция воспринимает Красоту как одно из доказательств бытия Божия. По известной легенде последним аргументом для князя Владимира в выборе веры было свидетельство послов о небесной красоте Софии Константинопольской. Познание, как утверждал Аристотель, начинается с удивления. Так нередко познание Бога начинается с удивления красоте Божественного творения.

«Славлю Тебя, потому что я дивно устроен. Дивны дела Твои, и душа моя вполне осознает это»

(Пс. 138.14). Созерцание красоты открывает человеку тайну соотношения внешнего и внутреннего в этом мире.

...Так что есть красота?  
И почему ее обожествляют люди?  
Сосуд она, в котором пустота?  
Или огонь, мерцающий в сосуде?

**(Н. Заболоцкий)**

Для христианского сознания красота не есть самоцель. Она лишь образ, знак, повод, один из путей, ведущих к Богу. Христианской эстетики в собственном смысле не существует, как не существует «христианской математики» или «христианской биологии». Однако для христианина ясно, что отвлеченная категория «прекрасного» (красоты) теряет свой смысл вне понятий «добро», «истина», «спасение». Все соединяется Богом в Боге и во имя Бога, остальное — без-о бразно. Остальное — и есть ад крошечный (кстати, русское слово «крошечный» и означает все то, что остается кроме, то есть вовне, в данном случае вне Бога). Поэтому так важно различать красоту внешнюю, ложную, и красоту истинную, внутреннюю. Истинная Красота — категория духовная, непреходящая, независимая от внешних меняющихся критериев, она нетленна и принадлежит иному миру, хотя и может проявляться в мире этом. Внешняя красота — преходяща, изменчива, это всего лишь внешняя красивость, привлекательность, прелесть (русское слово «прелесть» происходит от корня «лечь», что сродни лжи). Апостол Павел, руководствуясь библейским пониманием красоты, дает такой совет христианским женщинам:



«да будет украшением вашим не внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность в одежде, но сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно перед Богом»

(1 Петр. 3.3-4).

Итак, «нетленная красота кроткого духа, ценная перед Богом» — вот, пожалуй, краеугольный камень христианской эстетики и этики, которые составляют неразрывное единство, ибо красота и добро, прекрасное и духовное, форма и смысл, творчество и спасение — нерасторжимы по сути, как едины в своей основе Образ и Слово. Не случайно сборник святоотеческих наставлений, известный в России под названием «Добротолюбие», по-гречески называется «ἀγάπη καὶ εὐδοκία»<sup>1</sup>, (Филокалия), что можно перевести как «любовь к прекрасному»<sup>1</sup>, ибо истинная красота есть духовное преображение человека, в котором прославлен Образ Божий.

## **Слово и Образ. Художественный и символический язык иконы**

*Икона суть видимое невидимого и не имеющего образа, но телесно изображаемого ради слабости понимания нашего.*

**Св. Иоанн Дамаскин**

**В** системе христианской культуры икона занимает поистине уникальное место, и тем не менее икона никогда не рассматривалась только как произведение искусства. Икона — прежде всего вероучительный текст, призванный помочь постижению истины. В этом смысле, по выражению о. Павла Флоренского, икона либо больше, либо меньше, чем произведение искусства. Вероучительную функцию иконы подчеркивали святые отцы, относя иконописание к области богословия. «Что слово повествования предлагает для слуха, то молчаливая живопись показывает через изображения», — отмечал св. Василий Великий. Отстаивая необходимость иконопочитания, особенно для новоначальных в Церкви, папа Григорий Двоеслов называл церковные изображения «Библией для неграмотных», ибо то, что умеющий читать извлекает из книги, неумеющий усваивает через видимые образы. Св. Иоанн Дамаскин, крупнейший православный апологет иконопочитания, утверждал, что невидимое и труднопостижимое передаются в иконе посредством зримого и доступного, «ради слабости понимания нашего». Такое отношение к иконе стало основанием для решений VII Вселенского Собора, утвердившего победу иконопочитателей. Отцы Собора, обосновывая необходимость иконопочитания для православной традиции, предписывали создание иконы богословам, оставляя художникам воплощать замысел в материале. Заботясь прежде всего о вероучительной стороне иконописания, Собор ничего не говорит ни о художественных критериях изображений, ни о выразительных средствах, ни о предпочтении того или иного материала и т. д., давая художнику в этом свободу выбора. Иконописный канон складывался постепенно, в течение веков, вырастая из богословского понимания образа, поэтому канон не мыслился как внешние рамки, ограничивающие свободу иконописца, а скорее — как стержень, благодаря которому существует икона как художественное произведение. Однако православная традиция видит в иконе текст, но не схему, поэтому художественная сторона иконы так же важна, как и идеологическая. Икона — это сложный организм, где богословская идея выражена определенными художественными средствами аналогично дереву, укорененному в почве христианского откровения, ветви этого дерева — личный мистический опыт и художественный талант иконописца. Нередко богослов и художник соединялись в одном лице, как это было, скажем,

в случае Андрея Рублева или Феофана Грека. На вершинах своего расцвета икона совмещала строгое богословие и высокое художество, что и позволило Евг. Трубецкому назвать икону «умозрением в красках».

Христианство — религия Слова, этим определяется специфика иконы. Созерцание иконы не есть акт эстетического любования, хотя эстетические ценности в христианской культуре играют не последнюю роль. Но на первом месте стоит приобщение Слову. Созерцание иконы — это прежде всего молитвенный акт, в котором постижение смысла красоты переходит в постижение красоты смысла, и в этом процессе внутренний человек растет, а внешний умалется. Эта обратная связь не позволяет иконописи сделаться «искусством для искусства», к чему тяготеет любой род художественной деятельности. Искусство в Церкви в полном смысле слова «служанка богословия», но это не принижает его значение, но уточняет его функции и делает его более целенаправленным и действенным. Еще древние греки считали, что цель искусства — очищение, катарсис (греч. &#954;&#945;&#952;&#945;&#961;&#963;&#953;&#962;). Для христианского искусства это тем более верно, потому что через икону мы можем не только очищать наши души, но икона способствует преобразению всего нашего естества. Отсюда идея чудотворных икон. Русское слово «исцеление» имеет тот же корень, что и слово «целый», «цельный», созерцание иконы предполагает собирание человека к тому, что в нем самое главное, к его центру, к образу Божию в нем.

«Сам же Бог мира да освятит вас во всей полноте, и ваш дух и душа и тело во всей целостности да сохранится без порока в пришествие Господне нашего Иисуса Христа»

(1 Фес. 5.23).

Икона изначально мыслилась как сакральный текст. И, как всякий текст, она требует определенного навыка прочтения. Еще в ранней Церкви для лучшего усвоения Св. Писания предполагался принцип прочтения на нескольких уровнях. Об этом упоминает Бл. Августин, называя ступени в следующем порядке: буквальный, аллегорический, моральный, анагогический. В определенной мере этот принцип подходит и к прочтению иконы как текста. На первом уровне происходит знакомство с сюжетом (кто или что изображено, сюжет полностью соответствует тексту Библии или житию святого, литургической молитве и т. д.). На втором уровне происходит раскрытие смысла образа, символа, знака (здесь важно как изображено — цвет, свет, жест, пространство, время, детали и проч.). На третьем уровне — обнаруживается связь изображения с предстоящим (зачем, что говорит это лично тебе, уровень обратной связи). Четвертый уровень — анагогия (от греч. возведение, восхождение), уровень чистого созерцания, переход от видимого к невидимому, к непосредственному общению с Первообразом (на этой ступени открывается глубинный смысл — во имя чего существует икона).

Для современного человека, воспитанного вне христианских традиций, уже первая ступень оказывается труднопреодолимой. Вторая ступень соответствует уровню оглашенных в Церкви и требует некоторой подготовки, своего рода катехизиса. На этом уровне и сама икона является катехизисом, той самой «Библией для неграмотных», как ее называли св. отцы. Четвертый уровень соответствует обычной аскетической и молитвенной жизни христианина, в которой требуются не только интеллектуальные усилия, но прежде всего духовная работа, созидание внутреннего человека. На этой ступени уже не мы постигаем образ, но образ начинает действовать в нас. Здесь икона как текст становится не столько носителем информации, сколько возбудителем информации внутри созерцающего. Четвертый уровень открывается на высших ступенях молитвы. Св. Григорий Палама предполагал, что иные иконы нужны новоначальным, иные мирянам, иные монахам, а истинный исихаст созерцает Бога вне всякого видимого образа. Как видим, вновь выстраивается определенная лестница, взбираясь по которой мы вновь приходим к

Прообразу Непостижимому — Богу, дающему всему начало.

Итак, чтобы понять, что такое икона, сосредоточим внимание на первых двух ступенях — буквальном и аллегорическом.

Икона является своего рода окном в духовный мир. Отсюда ее особый язык, где каждый знак — символ, обозначающий нечто большее, чем он сам. При помощи знаковой системы икона передает информацию так же, как письменный или печатный текст передает информацию, используя алфавит, который тоже не что иное, как система условных знаков. Язык иконы постичь не намного труднее, чем любой из существующих языков, например, иностранный, но современному человеку он кажется более сложным в силу того, что на наше эстетическое восприятие сильное влияние оказали реализм (в нашей стране — соц. реализм) и кинематограф, с их тотальной иллюзорностью. Искусство иконы полностью противоположно этому — икона аскетична, сурова и совершенно антииллюзорна. Забвение языка иконы произошло также под влиянием западного искусства, в котором со времен Возрождения утвердился определенный эстетический идеал. Но через модернизм и авангард Запад вернулся к знаковой природе искусства, в том числе и церковного, а в нашей церковной эстетике продолжают господствовать сладкие натуралистичные изображения, не имеющие ни художественной, ни духовной ценности. Икона — это откровение о новой твари, о новом небе и новой земле, поэтому она всегда тяготела к принципиальной инаковости, к изображению иноприродности преображенного мира.

Знак, символ, притча — этот способ выражения Истины хорошо знаком по Библии. Язык религиозной символики способен передавать сложные и глубокие понятия духовной реальности. К языку притч охотно прибегал в Своих проповедях Иисус. Виноградная лоза, потерянная драхма, лепта вдовы, закваска, засохшая смоковница и проч. образы взяты Спасителем из реальной жизни, из окружавшей Его действительности. Близкие, доступные образы стали многозначными символами, через которые Господь учил Своих учеников видеть дальше и глубже бытовой реальности. Языком притч говорили и пророки: видение Божьей славы у Иезекииля, уголь Исайи, Иосиф, толкующий сны, и т. д. Библия — источник великой поэтической христианской традиции, в ней берет начало и символизм иконы.

Первые христиане, как известно, не имели своих храмов, не писали икон, у них не было никакого культового искусства. Они собирались в домах, в синагогах, на кладбищах, в катакомбах, нередко под угрозой гонений, они чувствовали себя странниками на земле. Первые учителя и апологеты христианства вели непримиримый спор с языческой культурой, отстаивая чистоту христианской веры от любого идолопоклонства.

«Дети, храните себя от идолов!»

— призывал апостол Иоанн (1 Ин. 5.21). Новой религии было важно не потеряться в языческом мире, наводненном идолами. Ведь отношение к античному наследию людей I-III вв. и наших современников весьма различно. Мы восторгаемся античным искусством, любим пропорциями статуй и гармонией храмов, а первые христиане смотрели на все это иными глазами: не с точки зрения эстетической, а с позиции духовной, «глазами веры». Для них языческий храм не был музеем, он был местом, где приносились жертвы, нередко кровавые и даже человеческие. И для христианина соприкосновение с этими культурами было прямой изменой Богу Живому. Языческий мир обожествлял все, даже красоту. Поэтому для сочинений ранних апологетов характерны антиэстетические тенденции. Языческий мир обожествлял также личность императора. Первые христиане отвергали всякое, даже формальное исполнение государственного культа, которое было зачастую не более чем проверкой на лояльность. Они предпочитали быть растерзанными львами, нежели хоть каким-то образом оказаться причастными идолопоклонству. Однако это не значит, что раннехристианский мир вовсе отвергал эстетику и отрицательно относился к культуре. Крайней позиции Тертуллиана, утверждавшего, что в языческом наследии нет ничего приемлемого для христианина, противостояло умеренное отношение большей части Церкви.

Например, Иустин Философ считал, что все лучшее в человеческой культуре принадлежит Церкви. Еще апостол Павел, осматривая достопримечательности Афин, высоко оценил памятник Неведомому Богу (Деян. 17.23), но он подчеркнул не эстетическую его ценность, но как свидетельство поиска истинной веры и поклонения афинянами. Таким образом, христианство несло в себе не отрицание культуры вообще, а иной тип культуры, направленный на приоритет смысла над красотой, что было полной противоположностью античному эстетизму, увлеченному, особенно на позднем этапе, внешней красотой при полном нравственном разложении. Однажды Иисус назвал книжников и фарисеев

«гробами повапленными»

(Мф. 23.27) — это был приговор всему древнему миру, который в период упадка уподобился выкрашенному гробу, за его внешней красотой и величием скрывалось нечто мертвое, пустое, безобразное. Увнешневление — вот чего боялась более всего нарождавшаяся христианская культура.

Первые христиане не знали икон в нашем понимании этого слова, но развитая образность Ветхого и Нового Завета уже несла в себе зачатки иконологии. Римские катакомбы сохранили рисунки на своих стенах, свидетельствующие, что библейский символизм находил выражение в живописном и графическом исполнении. Рыба, якорь, кораблик, птицы с оливковыми ветвями в клюве, виноградная лоза, монограмма Христа и т. д. — эти знаки несли в себе основные понятия христианства. Постепенно христианская культура осваивала язык античной культуры, по мере разложения последние христианские апологеты все меньше опасались ассимиляции христианства античным миром. Язык античной философии хорошо подошел для изложения догматов христианской веры, для богословия. Язык позднеантичного искусства на первых порах оказался приемлемым для христианского изобразительного искусства. Например, на саркофагах знатных людей появляется сюжет «Добрый Пастырь» — это аллегорическое изображение Христа является знаком принадлежности этих людей к новой вере. В III веке получают распространение рельефные изображения евангельских сюжетов, притч, аллегорий и т. д. Но до иконы еще было далеко. Христианская культура несколько веков искала адекватный способ выражения христианского откровения.

Первые иконы напоминают позднеимперский портрет, они написаны энергично, пастозно, в реалистической манере, чувственно. Самые ранние из них найдены были в монастыре св. Екатерины на Синае и относятся к V-VI вв. Как и было принято в античности, написаны они в технике энкаустики. Стилистически они близки фрескам Геркуланума и Помпеи, а также к фаюмскому портрету. Фаюмский портрет некоторые исследователи склонны считать своего рода протоиконой. Это небольшие дощечки с написанными на них лицами умерших людей, их клали на саркофаги при погребении, чтобы живущие сохраняли связь с ушедшими. Действительно, фаюмские портреты обладают удивительной силой — с них смотрят на нас выразительные лица с широко открытыми глазами. И на первый взгляд сходство с иконой значительно. Но значительно и различие. И оно касается не столько изобразительных средств — они менялись со временем, сколько внутренней сущности того и другого явления. Погребальный портрет написан с целью удержать в памяти живых портретные черты близкого человека, ушедшего в иной мир. И это всегда напоминание о смерти, ее неумолимой власти над человеком, чему сопротивляется человеческая память, хранящая облик умершего. Фаюмский портрет всегда трагичен. Икона же, напротив, всегда свидетельство о жизни, ее победе над смертью. Икона пишется с точки зрения вечности. Икона может сохранять некоторые портретные характеристики изображенного — возраст, пол, социальное положение и проч. Но лицо на иконе — это лик, повернутый к Богу, личность, преображенная в свете вечности. Суть иконы — пасхальная радость, не расставание, а встреча. И икона в своем развитии двигалась от портрета — к лику, от

реального и временного — к изображению идеального и вечного.

Лик в иконе — самое главное. В практике иконописания стадии работы так и разделяются на «личное» и «доличное».

Сначала пишется «доличное» — фон, пейзаж (лещадки), архитектура (палаты), одежды и проч. В больших работах эту стадию исполняет мастер второй руки, помощник. Главный мастер, знаменщик, пишет «личное», то есть то, что относится к личности. И соблюдение такого порядка работы было важно, потому что икона, как и все мироздание, иерархична. «Доличное» и «личное» — это разные ступени бытия, но в «личном» есть еще одна ступень — глаза. Они всегда выделены на лице, особенно в ранних иконах. «Глаза — зеркало души» — известное выражение, и родилось оно в системе христианского мировоззрения. В Нагорной проповеди Иисус говорит так:

«светильник для тела око, и если око твоё будет чисто, то все тело твоё будет светло; если же око твоё будет худо, то все тело твоё будет темно»

(Мф. 6.22). Вспомним выразительные глаза домонгольских русских икон «Спас Нерукотворный» (Новгород, XII в.), «Ангел Златые волосы» (Новгород, XII в.).

### **Архангел Гавриил (Ангел-Златые волосы) XII в.**

Начиная с рублевского времени глаза уже не пишут столь преувеличенно крупными, но тем не менее им всегда уделяется большое внимание. Вспомним глубокий, проникновенный взгляд Спаса Звенигородского (н. XV в.), бесконечно милующий и вместе с тем непреклонный. У Феофана Грека некоторые столпники изображаются с закрытыми глазами или вовсе без глаз. Этим художник подчеркивает значение взгляда, направленного не вовне, а внутрь, на созерцание божественного света. Таким образом, мы видим, какое значение имеют глаза в иконописном изображении. Глаза определяют лик.

Но «личное» — это не только лик и глаза. Но также и руки. Ибо о личности человека руки говорят многое. В православной литургии сохраняется обычай брать покровенными руками священные предметы, дабы не осквернить святыню. В некоторых восточных традициях издревле полагалось невесте закрывать руки при бракосочетании, дабы посторонние не определили ее возраст, не узнали о ее прошлой незамужней жизни. Так что во многих культурах известно, что руки несут информацию о человеке. Известно, что в некоторых странах широко распространен жестовый язык. По-своему осмысливается жест в иконе, он передает своего рода духовный импульс — благословляющий жест Спасителя, молитвенный жест Оранты с воздетыми к небу руками, жест прития благодати подвижников с раскрытыми на груди ладонями, жест архангела Гавриила, передающего Благою Весть, и т. д. Каждый жест несет определенную духовную информацию, каждой новой ситуации соответствует свой жест (аналогично этому в литургии — жесты священника и диакона). Также имеет большое значение предмет в руках изображенного святого как знак его служения или прославления. Так, апостол Павел обычно изображается с книгой в руках — это Евангелие, апостолом которого он является, и одновременно и его собственные послания, составляющие вторую после Евангелия значительную часть Нового Завета (в западной традиции принято изображать Павла с мечом, который символизирует Слово Божье, Евр. 4.12). У апостола Петра в руках обычно ключи — это ключи Царства Божия, которые вручил ему Спаситель (Мф. 16.19). Мученики изображаются с крестом в руках или пальмовой ветвью: крест — знак сораспятия со Христом, пальмовая ветвь — принадлежность Царству Небесному. Пророки обычно держат в руках свитки своих пророчеств, Ноя иногда изображают с ковчегом в руках, Исаяю с горящим углем, Давида с

Псалтирю и т. д.

Лик и руки (карнация) иконописец, как правило, выписывает очень тщательно, пользуясь приемами многослойной плавки, с санкирной подкладкой, подрумянкой, вохрением, светами и т. д. Фигуры же обычно пишутся менее плотно, немногослойно и даже облегченно, так, чтобы тело выглядело невесомым и бесплотным. Тела в иконах словно парят в пространстве, зависая над землей, не касаясь ногами поезда, в многофигурных композициях это особенно заметно, так как персонажи изображены словно наступающими друг другу на ноги. Эта легкость парения возвращает нас к евангельскому образу человека как хрупкого сосуда (2 Кор. 4.7). Христианство родилось на периферии античной культуры, в период господства совершенно иных представлений о человеке. Девиз античной классики «В здоровом теле — здоровый дух» наиболее ярко выражен в скульптуре, где энергичная телесность передается через пластику атлетической красоты. Все греческие боги — внешне красивы. Красота и здоровье — неперемненные атрибуты античного идеала. Напротив, Христос приходит в мир в образе уничиженном, рабском (

«Он, будучи образом Божиим, унижил себя, приняв образ раба»

, Фил. 2.6-7;

«муж скорбей, изведавший болезни»

, Ис. 53.3). Но эта невыигрышная внешность Христа только подчеркивает Его внутреннюю силу, силу Его Духа и Его Слова,

«ибо Он учил их как власть имеющий, а не как книжники и фарисеи»

(Мф. 7.29).

Это соединение внешней хрупкости и внутренней мощи стремится передать иконописное изображение (

«Сила Божья совершается в немощи»

, 2 Кор. 12.9).

Тела на иконах имеют удлиненные пропорции (обычное соотношение головы и тела 1:9, у Дионисия достигает 1:11), что является выражением одухотворенности человека, его преображенного состояния.

### **Дионисий. Распятие. 1500 г.**

Обычно христианству приписывают изречение «Тело — темница для души». Однако это не так. К такому заключению пришла позднеантичная мысль, когда античность клонилась уже к закату и изнемогший в самообожании человеческий дух почувствовал себя в теле как в клетке, стремясь вырваться наружу. Маятник культуры очередной раз качнулся в противоположную сторону с той же силой: культ тела сменился отрицанием тела, стремлением преодолеть человеческую телесность расторгением плоти и духа. Христианству такие колебания тоже знакомы, аскетическая традиция на Востоке знает сильные средства умерщвления плоти — пост, вериги, пустыня и проч. Тем не менее изначальная цель аскезы не избавление от тела, не самоистязание, а уничтожение греховных инстинктов человеческой падшей природы, в конечном счете — преображение, а не

истребление физического существа. Для христианства ценен цельный человек (целомудренный), в его единстве тела, души и духа (1 Фес. 5.23). Тело в иконе не подвергается уничтожению, но приобретает какое-то новое драгоценное качество. Апостол Павел неоднократно напоминал христианам:

«не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа»

(1 Кор. 6.19). Здесь подчеркивается не только важнейшая роль тела, но и высокое достоинство самого человека. В отличие от иных религий, особенно восточных, христианство не ищет развоплощения и чистого спиритуализма. Напротив, его цель — преображение человека, обо жение, в том числе и тела. Сам Бог, воплотившись, принял человеческую плоть, реабилитировал человеческую природу, пройдя через страдания, телесные муки, распятие и Воскресение. Явившись по Воскресении ученикам, Он сказал:

«Посмотрите на Мои ноги и Мои руки, это Я Сам; осяжите Меня и рассмотрите; ибо дух плоти и костей не имеет, как видите у Меня»

(Лк. 24.39). Но тело не самоценно, оно обретает свой смысл только какместилище духа, поэтому в Евангелии сказано:

«не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить»

(Мф. 10.28). Христос также говорил о храме Своего Тела, который будет разрушен и в три дня вновь воздвигнут (Ин. 2.19-21). Но человек не должен оставлять свой храм в небрежении, разрушение и созидание производит Сам Бог, поэтому апостол Павел предупреждает:

«Если кто разорит храм Божий, того покарает Бог, ибо храм Божий свят, а этот храм — вы»

(1 Кор. 3,17). По существу это новое откровение о человеке. Церковь также уподобляется телу — Телу Христову. Эти взаимопересекающиеся ассоциации тело-храм, церковь-тело дали христианской культуре богатый материал для формотворчества и в живописи, и в архитектуре. Отсюда становится понятным, почему в иконе человек изображается иначе, чем в реалистической живописи.

Икона являет нам образ нового человека, преображенного, целомудренного. «Душе грешно без тела, как телу без сорочки», — писал русский поэт Арсений Тарковский, творчество которого, несомненно, пропитано христианскими идеями. Но в целом искусство XX века уже не знает этой целомудренности человеческого существа, выраженного в иконе, открытого в тайне Воплощения Слова. Утратив здоровое эллинское начало, пройдя через аскетические крайности средневековья, возгордившись собой как венцом творения в Ренессансе, разложив себя под микроскопом рациональной философии Нового времени, человек на исходе второго тысячелетия нашей эры пришел в полную растерянность относительно собственного «я». Это хорошо выразил чуткий к вселенским духовным процессам Осип Мандельштам:

Дано мне тело, что мне делать с ним —  
Таким единым и таким моим?  
За радость тихую дышать и жить  
Кого, скажите, мне благодарить?

Живопись XX века представляет множество примеров, выражающих ту же растерянность и потерянную человека, полное незнание своей сущности. Образы К. Малевича, П. Пикассо, А. Матисса формально иногда близки иконе (локальный цвет, силуэтность, знаковый характер изображения), но бесконечно далеки по сути. Эти образы всего лишь аморфные деформированные пустые оболочки, зачастую без лиц или с масками вместо лица.

Человек христианской культуры призван хранить в себе образ Божий:

«прославляйте Бога в телах ваших и в душах ваших, которые суть Божи»

(1 Кор. 6.20). Апостол Павел также говорит:

«возвеличится в теле моем Христос»

(Флп. 1.20). Икона допускает искажение пропорций, иногда деформации человеческого тела, но эти «странности» только подчеркивают приоритет духовного над материальным, утрируя иноприродность преображенной реальности, напоминая, что тела наши суть храмы и сосуды.

Обычно святые в иконе представлены в одеяниях. Одеяния — это также определенный знак: различаются ризы святительские (обычно крестчатые, иногда цветные), священнические, диаконские, апостольские, царские, монашеские и т. д., то есть соответственные каждому чину. Реже тело представлено обнаженным.

Например, Иисуса Христа изображают обнаженным в страстных сценах («Бичевание», «Распятие» и др.), в композиции «Богоявление» «Крещение». Святых также изображают нагими в сценах мученичества (например, житийные иконы свв. Георгия, Параскевы). В данном случае обнаженность — это знак полной отданности Богу. Обнаженными и полуобнаженными нередко изображают аскетов, столпников, пустынников, юродивых, ибо они совлекли с себя ветхие одежды, предоставив

«тела в жертву живую благоугодную»

(Рим. 12.1). Но есть и противоположная группа персонажей — грешники, которых изображают нагими в композиции «Страшный Суд», их нагота — это нагота Адама, который, согрешив, устыдился своей наготы и попытался спрятаться от Бога (Быт. 3.10), но всевидящий Бог настигает его. Нагим человек приходит в мир, нагим уходит из него, незащищенным предстает он и в день судный.

Но в большинстве своем святые на иконах предстают в прекрасных одеяниях, ибо

«они омыли одежды свои и убелили одежды свои кровью Агнца»

(Откр. 7.14). О символике цвета одежд будет сказано ниже.

Собственно изображение человека занимает основное пространство иконы. Все остальное — палаты, горки-лещадки, деревья играют второстепенную роль, обозначают среду, и потому знаковая природа этих элементов доведена до концентрированной условности. Так, чтобы иконописцу показать, что действие происходит в интерьере, он поверх архитектурных конструкций, изображающих внешний вид зданий, перебрасывает декоративную ткань — велум. Велум — отголосок античных театральные декораций, так в античном театре изображали интерьерные сцены. Чем древнее икона, тем меньше в ней второстепенных элементов. Вернее, их ровно столько, сколько нужно для обозначения места действия. Начиная с XVI-XVII вв. значение детали возрастает, внимание иконописца, и



соответственно зрителя, перемещается с главного на второстепенное. К концу XVII века фон становится пышнодекоративным и человек в нем растворяется.

Фон классической иконы — золотой. Как всякое живописное произведение, икона имеет дело с цветом. Но роль цвета не ограничивается декоративными задачами, цвет в иконе прежде всего символичен. Когда-то, на рубеже столетий, открытие иконы произвело настоящую сенсацию именно благодаря удивительной яркости и праздничности ее красок. Иконы в России называли «черными досками», поскольку древние образы были покрыты потемневшей олифой, под которой глаз едва различал контуры и лики. И вдруг однажды из этой темноты хлынул поток цвета! Анри Матисс — один из гениальных колористов XX века признавал влияние русской иконы на свое творчество. Чистый цвет иконы был животворным источником и для художников русского авангарда. Но в иконе красоте всегда предшествует смысл, вернее, целостность христианского мировосприятия делает эту красоту осмысленной, давая не только радость глазам, но и пищу уму и сердцу.

В иерархии цвета первое место занимает золотой. Это одновременно цвет и свет. Золото обозначает сияние Божественной славы, в которой пребывают святые, это свет нетварный, не знающий дихотомии «свет — тьма». Золото — символ Небесного Иерусалима, о котором в книге Откровений Иоанна Богослова сказано, что его улицы

«чистое золото и прозрачное стекло»

(Откр. 21.21). Наиболее адекватно этот удивительный образ выражается через мозаику, которая передает единство несовместимых понятий — «чистое золото» и «прозрачное стекло», сияние драгоценного металла и прозрачность стекла. Поразительны мозаики Св. Софии и Кахрие-Джами в Константинополе, Св. Софии Киевской, монастырей Дафни, Хозиос-Лукас, св. Екатерины на Синае. Византия и домонгольское русское искусство использовали многообразие мозаики, сияющей золотом, играющей светом, переливающейся всеми цветами радуги. Цветная мозаика, так же как и золотая, восходит к образу Небесного Иерусалима, который построен из драгоценных камней (Откр. 21.18-21).

Золото в системе христианской символики занимает особое место. Золото принесли волхвы родившемуся Спасителю (Мф. 2.21). Ковчег Завета древнего Израиля был украшен золотом (Исх. 25). Спасение и преображение человеческой души также сравнивается с золотом, переплавленным и очищенным в горниле (Зах. 13.9). Золото как самый драгоценный материал на земле служит выражением наиболее ценного в мире духа. Золотой фон, золотые нимбы святых, золотое сияние вокруг фигуры Христа, золотые одежды Спасителя и золотой ассист на одеждах Богородицы и ангелов — все это служит выражением святости и принадлежности к миру вечных ценностей. С утратой глубинного понимания смысла иконы золото превращается в декоративный элемент и перестает восприниматься символически. Уже строгановские письма используют золотую орнаментику в иконописании, близкую к ювелирной технике. Мастера Оружейной палаты в XVII веке применяют золото в таком изобилии, что икона нередко становится в буквальном смысле драгоценным произведением. Но эта изукрашенность и позолота акцентируют внимание зрителя на внешней красоте, великолепии и богатстве, оставляя духовный смысл в забвении. Эстетика барокко, господствующая в русском искусстве начиная с конца XVII века, совершенно меняет понимание символической природы золота: из трансцендентного символа золото становится сугубо декоративным элементом. Церковные интерьеры, иконостасы, киоты, оклады изобилуют позолоченной резьбой, дерево имитирует металл, а в XIX веке применяют и фольгу. В конце концов, в церковной эстетике торжествует совершенно светское восприятие золота.

Золото было всегда дорогим материалом, поэтому в русской иконе золотой фон часто заменялся другими, семантически близкими цветами — красным, зеленым, желтым (охра). Красный цвет особенно любили на Севере и в Новгороде. Краснофонные иконы весьма

выразительны. Красный цвет символизирует огонь Духа, которым Господь крестит избранных Своих (Лк. 12.49; Мф. 3.11), в этом огне выплавляется золото святых душ. Кроме того, в русском языке слово «красный» означает «красивый», поэтому красный фон также ассоциировался с нетленной красотой Горнего Иерусалима.

### **Пророк Илья. Поздний XIV в. Новгородское письмо**

Зеленый цвет употреблялся в школах Средней Руси — Тверской и Ростово-Суздальской. Зеленый символизирует вечную жизнь, вечное цветение, это также цвет Святого Духа, цвет надежды. Охра, желтый фон — цвет, наиболее близкий по спектру к золотому, является подчас просто заменой золоту, как напоминание о нем. К сожалению, с течением времени фон на иконах становится все глуше, как глуше становится человеческая память об изначальных смыслах, данных нам через зримые образы для постижения Образа Незримого.

Наиболее близким по семантике к золоту стоит белый цвет. Он также выражает трансцендентность и также является цветом и светом одновременно. Но применяется белый цвет гораздо реже золотого. Белым цветом пишутся одежды Христа (например, в композиции «Преображение» —

«одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить»

, Мк. 9.3). В белые одежды облечены праведники в сцене «Страшный Суд» (

«они... убелили одежды свои кровию Агнца»

, Откр. 7.13-14).

### **Преображение. Феофан Грек (?) Нач. XV в.**

Золото в своем роде единственный цвет, как едино Божество. Все остальные цвета выстраиваются по принципу дихотомии — как противоположные (белый — черный) и как дополнительные (красный — синий). Икона исходит из целостности мира в Боге и не принимает деление мира на диалектические пары, вернее, преодолевает, так как через Христа все ранее разделенное и враждующее соединяется в антиномическом единстве (Еф. 2.15). Но единство мира не исключает, а предполагает многообразие. Выражением этого многообразия и является цвет. Причем цвет очищенный, явленный в своей изначальной сущности, без рефлексий. Цвет дается в иконе локально, его границы строго определены границами предмета, взаимодействие цветов осуществляется на семантическом уровне.

Белый цвет (он же — свет) — соединение всех цветов, символизирует чистоту, непорочность, причастность божественному миру. Ему противостоит черный как не имеющий цвета (света) и поглощающий все цвета. Черный цвет, так же как и белый, употребляется в иконописи редко. Он символизирует ад, максимальную удаленность от Бога, Источника света (Блаженный Августин в «Исповеди» так обозначает свою оторванность от Бога:

«И увидел Я себя далеко от Тебя, в месте неподобия»

). Ад в иконе изображается обычно в виде черной зияющей пропасти, бездны. Но этот ад всегда побежден (

«Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?»

, Ос. 13.14; 1 Кор. 15.55). Бездна разверзается под ногами Воскресшего Христа, стоящего на поломанных воротах адовых (композиция «Воскресение. Сошествие во ад»). Из ада Христос выводит Адама и Еву, прародителей, чей грех вверг человечество во власть смерти и рабство греху.

### **Воскресение (Сошествие во ад). Конец XIV- начало XV в.**

В композиции «Распятие» под Голгофским Крестом обнажается черная дыра, в которой видна голова Адама — первый человек, Адам, согрешил и умер, второй Адам — Христос,

«смертью смерть поправ»

, безгрешный, воскрес, открывая всем выход из

«тьмы в чудный свет»

(1 Петр. 2.9). Черным цветом рисуется пещера, из которой выползает змий, поражаемый св. Георгием («Чудо Георгия о змие»). В остальных случаях употребление черного цвета исключено. Например, контур фигур, на расстоянии кажущийся черным, на самом деле пишется обычно темно-красным, коричневым, но не черным. В преображенном мире нет места тьме, ибо

«Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы»

(1 Ин. 1.5).

### **Чудо Георгия о змие. XIV в.**

Красный и синий цвет составляют антиномическое единство. Как правило, они выступают вместе. Красный и синий символизируют милость и истину, красоту и добро, земное и небесное, то есть те начала, которые в падшем мире разделены и противостоят, а в Боге соединяются и взаимодействуют (Пс. 84.11). Красным и синим пишутся одежды Спасителя. Обычно это хитон красного (вишневого) цвета и синий гиматий. Через эти цвета выражена тайна Боговоплощения: красный символизирует земную, человеческую природу, кровь, жизнь, мученичество, страдание, но одновременно это и царский цвет (пурпур); синий цвет передает начало божественное, небесное, непостижимость тайны, глубину откровения. В Иисусе Христе эти противоположные миры соединяются, как соединены в Нем две природы, божественная и человеческая, ибо Он есть совершенный Бог и совершенный Человек.

Цвета одежд Богородицы те же — красный и синий, но расположены они в другом порядке: одеяние синего цвета, поверх которого красный (вишневый) плат, мафорий. Небесное и земное в ней соединены иначе. Если Христос — Предвечный Бог, ставший

человеком, то она — земная женщина, родившая Бога. Богочеловечество Христа как бы зеркально отражено в Богоматери. Тайна Боговоплощения и делает Марию Богородицей. Последняя ступень нисхождения Бога в мир есть первая ступень нашего восхождения к Нему, на этой ступени нас встречает Богородица. В сочетании красного и синего в образе Богородицы открывается еще одна тайна — соединение материнства и девства.

Сочетание красного и синего можно видеть в иконах, которые так или иначе касаются тайны Боговоплощения — «Спас в силах», «Неопалимая Купина», «Св. Троица» (подробно о семантике этих икон см. в других главах).

Красный и синий встречаются в изображении ангельских чинов. Например, нередко архангел Михаил изображается в таких одеждах, что передает символически его имя «Кто, как Бог». Красным цветом пылают образы серафимов («серафим» — значит огненный), синим пишутся херувимы.

Красный цвет встречается в одеждах мучеников как символ крови и огня, приобщение жертве Христовой, символ огненного крещения, через которое они получают нетленный венец Царства Небесного.

«Цвет в живописи, — по словам св. Иоанна Дамаскина, — влечет к созерцанию и, как луг, услаждая зрение, незаметно вливает в мою душу божественную славу».

Цвет в иконе неразрывно связан со светом. Икона пишется светом. Технология иконы предполагает определенные стадии работы, которые соответствуют наложению цветов от темного — к светлому: например, чтобы написать лик, сначала кладут санкирь (темный оливковый цвет), затем производят вохрение (накладывание охр от темной к светлой), затем идет подрумянка и в последнюю очередь пишут пробела, белильные движки. Постепенное высветление лика показывает действие божественного света, преображающего личность человека, выявляющего в нем свет. Обо жение и есть уподобление свету, ибо о Себе Христос сказал:

«Я свет миру»

(Ин. 8.12), и ученикам Он говорил то же:

«вы — свет мира»

(Мф. 5.14).

Икона не знает светотени, так как изображает мир абсолютного света (1 Ин. 1.5). Источник света находится не вовне, а внутри, ибо

«Царство Божье внутри вас есть»

(Лк. 17.21). Мир иконы — это мир Горнего Иерусалима, который не нуждается

«ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает»

его (Откр. 22.5).

Свет выражен в иконе прежде всего через золото фона, а также через светоносность ликов, через нимбы — сияние вокруг головы святого. Христос изображается не только с нимбом, но нередко и с сиянием вокруг всего тела (мандорла), что символизирует и Его святость как человека, и Его святость абсолютную как Бога. Свет в иконе пронизывает все — он падает лучиками на складки одежд, он отражается на горках, на палатах, на предметах.

Средоточением света является лик, а на лике — глаза (

«светильник для тела есть око»...

(Мф. 6.22). Свет может струиться из глаз, заливая светом весь лик святого, как это было принято в византийских и русских иконах XIV века, или скользить острыми лучиками-молниями, будто искры, вспыхивающие из глаз, как это любили изображать новгородские и псковские мастера, а может лавинообразно выливаться на лик, руки, одежды, любую поверхность, как это мы видим в образах Феофана Грека или Кир Эммануила Евгеника. Как бы то ни было — свет и есть «главный герой» иконы, пульсация света составляет жизнь иконы. Икона «умирает» тогда, когда исчезает понятие о внутреннем свете и он заменяется обычной живописной светотенью.

Свет и цвет определяют настроение иконы. Классическая икона всегда радостна. Икона — это праздник, торжество, свидетельство победы. Печальные лики поздних икон свидетельствуют об утрате Церковью пасхальной радости. Само слово «Евангелие» переводится с греческого, как Благая, то есть радостная, весть. И великие иконописцы подтверждали это. Возьмем, к примеру, икону Дионисия «Распятие» из Павло-Обнорского монастыря — самый драматический эпизод земной жизни Христа, но как изображает его художник — светло, радостно, ненадрывно. Смерть Христа на Кресте есть одновременно Его победа. За Крестом следует Воскресение, и радость Пасхи просвечивает через скорбь, делая ее светлой. «Крестом радость прииде всему миру» — поется в церковном песнопении. Этим пафосом движим Дионисий. Основное содержание иконы — свет и любовь: свет, который приходит в мир, и любовь — Сам Господь, который с Креста обнимает человечество.

Увлечение темноликими поздними иконами, интерес к мрачной эстетике потемневших образов, проскальзывающие иногда в нашей литературе, есть не что иное, как декаданс, свидетельство упадка современного православия, забвение евангельской и святоотеческой традиций, нецерковный романтизм.

Пространство и время иконы строятся по своим определенным законам, отличным от законов реалистического искусства и нашего обыденного сознания. Икона открывает нам новое бытие, она пишется с точки зрения вечности, поэтому в ней могут быть совмещены разновременные пласты. Прошлое, настоящее и будущее как бы сконцентрированы и существуют одновременно. Икону можно уподобить киноленте, разворачивающейся перед зрителем. Это — ассоциация современного человека, а в древности был найден другой образ, которому вторит икона, — небо, сворачивающееся в свиток (Откр. 6.14). Так, например, в композиции «Преображение» нередко кроме центрального эпизода на горе Фавор изображается, как Христос и апостолы восходят на гору и нисходят с нее. И все три момента сосуществуют перед нашим взором одновременно. Другой пример — икона «Рождество Христово» — здесь совмещены не только разновременные эпизоды: рождение младенца, благовестие пастухам, путешествие волхвов и т. д. Но также и происходящее в разных местах собрано вместе, сцены как бы перетекают друг в друга, образуя единую композицию.

### **Рождество Христово. Вторая половина XVI в.**

Икона являет нам целостный мир, мир преображенный, поэтому что-то в нем может противоречить обычной земной логике. Так, например, в иконе «Усекновение головы св. Иоанна Предтечи» нередко изображается дважды голова Крестителя: на его плечах и на блюде. Это не значит, что у пророка две головы, это значит только то, что голова существует как бы в различных временных и смысловых ипостасях: голова на блюде — символ жертвы Предтечи, прообраз жертвы Христа, голова на его плечах — символ его святости, целомудрия, правды в Боге (

«не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить»

, Мф. 10.28). Отдав себя в жертву, Иоанн Креститель остается неповрежденным.

Пространство и время иконы внеприродны, они не подчинены законам этого мира. Мир на иконе предстает как бы вывернутым, не мы смотрим на него, а он окружает нас, взгляд направлен не извне, а как бы изнутри. Так создается «обратная перспектива». Обратной она названа в противоположность прямой, хотя правильнее было бы назвать ее символической. Прямая перспектива (античность, Возрождение, реалистическая живопись XIX века) выстраивает все предметы по мере их удаления в пространстве от большого к малому, точка схода всех линий находится на плоскости картины. Существование этой точки значит не что иное, как конечность тварного мира. В иконе — напротив: по мере удаления от зрителя предметы не уменьшаются, а часто даже и увеличиваются; чем глубже мы входим в пространство иконы, тем шире становится диапазон видения. Мир иконы бесконечен, как бесконечно познание божественного мира. Точка схода всех линий находится не на плоскости иконы, а вне ее, перед иконой, в том месте, где находится созерцающий. А точнее — в сердце созерцающего. Оттуда линии (условные) расходятся, расширяя его видение. «Прямая» и «обратная» перспективы выражают противоположные представления о мире. Первая описывает мир природный, другая — мир Божественный. И если в первом случае целью является максимальная иллюзорность, то во втором — предельная условность.

Икона, как мы уже отмечали, строится по принципу текста — каждый элемент прочитывается как знак. Основные знаки иконописного языка нам известны — цвет, свет, жест, лик, пространство, время — но процесс прочтения иконы не складывается из этих знаков, как из кубиков. Важен контекст, внутри которого один и тот же элемент (знак, символ) может иметь довольно широкий диапазон толкования. Икона не криптограмма, поэтому процесс ее прочтения не может заключаться в нахождении одноразового ключа; здесь необходимо длительное созерцание, в котором принимают участие и ум, и сердце. Точка схода, о которой мы говорили выше, буквально находится на пересечении двух миров, на грани двух образов — человека и иконы. Процесс созерцания аналогичен перетеканию песка в песочных часах. Чем более целен (целомудрен) человек, созерцающий икону, тем больше он открывает в ней, и наоборот: чем больше человеку открывается в иконе, тем глубже изменения в нем самом. Опасно игнорирование контекста, выдергивание знака из живого организма, где он взаимодействует с другими знаками и символами. Семантический ряд любого знака может включать различные уровни толкования, вплоть до противоположных. Так, например, образ льва может толковаться как аллегория Христа (

«лев от колена Иудина»

, Откр. 5.5) и одновременно как символ евангелиста Марка (Иез. 1), как олицетворение царской власти (Прит. 19.12), но также как символ дьявола (

«дьявол ходит, как рыкающий лев, ища кого поглотить»

, 1 Петр. 5.8). Понять, в каком из значений употреблен знак или символ, поможет контекст. В то же время контекст выстраивается из взаимодействия отдельных знаков.

В свою очередь, икона также включена в определенный контекст, т. е. в литургию, в храмовое пространство. Вне этой среды икона не вполне понятна. О том, как икона существует внутри храмово-литургического пространства, следующая глава.

## **Икона в Литургическом Пространстве.**

*И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали и моря уже нет.*

*И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего.*

*Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель — храм Его, и Агнец.*

**Откр. 21.1-2, 22**

Литургия по-гречески значит «общее дело». Икона рождается из литургии, она литургична по сути и вне контекста литургии не понятна. Икона отражает соборное сознание (личное откровение, равно как и талант иконописца, не исключается, а включается в это сознание), она является не произведением единичного автора, но произведением Церкви, которое исполнено конкретным художником. Вот почему иконописцы никогда не подписывали своих произведений (сведения об авторстве обычно черпают из косвенных источников), тем не менее иконописцы всегда высоко чтились Церковью.

Икона — произведение более молитвенное, нежели художественное. Она создается молитвой и ради молитвы. Ее естественная среда — храм и богослужение. Икона в музее — это нонсенс, здесь она не живет, а только существует как засушенный цветок в гербарии или как бабочка на булавке в коробке коллекционера. Вырванная искусственно из своей среды икона безгласна.

О. Павел Флоренский назвал православное богослужение синтезом искусств; здесь все — архитектура, живопись, пение, проповедь, театральность действия, — работает на создание единого образа иного мира, преображенного, в котором царствует Бог. Храм — это образ Горнего Иерусалима и своего рода модель мира.

Основой литургии является Слово Божье. В православном богослужении мы видим как бы различные «ипостаси» Слова: Слово звучащее (чтение Евангелия и Апостола, молитвы, проповеди, пение), Слово зримо явленное (фрески, мозаики, иконы), наконец, Слово, Бог Живой, присутствующий среди народа, собранного во имя Его, и через Причастие соделываемого Его Телом, Телом Христовым.

Храм в православном сознании мыслится как образ мира. Мир также св. отцы часто сравнивали с храмом, который создан Богом, как величайшим Художником и Архитектором (космос, «украшенный, устроенный»). В то же время и человек в Новом Завете назван храмом (1 Кор. 6.19). Таким образом, христианская картина мира условно напоминает систему матрешек, вложенные друг в друга космос-храм, церковь-храм, храм-человек.

У первых христиан не было специальных храмов, они совершали свои богослужения — агапы — по домам или на могилах мучеников, в катакомбах. После объявленного императором Константином Миланского эдикта (313 г.), легализовавшего христианство, христиане стали строить храмы для совершения литургии. Но в конце времен, когда небо и земля прейдут, необходимость в храме также отпадет, как и написано в Откровении Иоанна Богослова:

«Господь Бог Вседержитель — храм его, и Агнец»

(Откр. 21.22). Но пока Церковь находится в плавании к берегам Небесного Иерусалима, храм христианам необходим. Необходим не только как место собраний (синагога, «собрание, еkklesia — собрание»), но и как образ Горнего Иерусалима, Царства Небесного, к которому мы стремимся.

Образ Царства Божия сохранялся в христианском богослужении даже тогда, когда храма, как такового, не было, но собранные во имя Христа ощущали себя Его Телом, участниками Царства, которое в нас и среди нас есть (Лк. 17.21).

Этот принцип «царства внутри» остался и тогда, когда христиане научились строить храмы, ибо любой христианский храм, как бы не был он красив снаружи, самое главное содержит внутри, все его богатство и великолепие внутри. Этим христианский храм отличается от храмов языческих. Например, храмы древней Греции строились с абсолютной ориентацией на фасад. Любой греческий храм — Парфенон, Эрехтейон, храм Зевса и т. д. представляет собой алтарь, перед которым на площади совершаются богослужения, мистерии, жертвоприношения, праздники, шествия. Портик с величественной колоннадой являлся прекрасными кулисами для религиозных и гражданских действий. Внутри же храма, как правило, не было ничего, кроме статуи божества. Храм служил своего рода ларцом для этой одинокой статуи, которую видит только жрец.

Когда у христиан возникла потребность в строительстве храмов, они не стали ориентироваться на языческие формы храмов, а взяли за основу принцип гражданского здания — базилики. Во-первых, сами языческие культы были по духу настолько неприемлемыми для христиан, что они не захотели ничего общего иметь с ними даже в смысле архитектурных традиций. А принцип базилики (от слова «царский», государственный) — здания для гражданских собраний, вполне подошел к собраниям христианским. В основном это были продолговатые здания с плоскими перекрытиями. Со временем христиане дополнили базилику куполом, что позволило расширить ее пространство и осмыслить верхнюю часть как небесный свод. Купольные базилики стали основой христианской культовой архитектуры как на Западе, так и на Востоке. Только западное христианство развивало базиликальную систему, храмы получили форму вытянутого латинского креста, а башни и шпили сообщили им энергичный вертикальный взлет. На Востоке же, напротив, базилика стремилась к более спокойным формам греческого равноконечного креста в плане, а развитие идеи купола сообщило храму ощущение космичности. Так родилась крестовокупольная архитектура, пришедшая из Византии на Русь.

Рукотворный храм является отражением храма нерукотворного, то есть космоса, мироздания. Антропоморфность храма также можно проследить в его формах, особенно в ранних русских храмах: у храма есть голова (глава) и шея (барабан), плечи (своды), есть даже «бровки» — арочки над окнами и т. д. Христианская культура родилась на стыке культур античной и ветхозаветной, поэтому на представления о мире на христиан повлияли и Ветхий Завет и античная философия. Западная модель храма ближе к библейским представлениям о мире, как пути к Богу, Исходе, отсюда динамика архитектурных форм, увлекающая находящегося в храме мощным потоком к алтарю. Античное представление о мире, как космосе, более статичное и созерцательное, сформировало образ храма на христианском Востоке — от Византии до Армении.

Но та и другая модели храмов отражают в определенной мере строение Иерусалимского храма, который делился на три части: двор, храм и святая святых. Эти три части сохраняются и в структуре христианского храма: притвор, храм (наос, неф) и алтарь.

Храм часто уподобляли Ноеву Ковчегу, в котором верные спасаются среди бурных вод мира сего, или Лодке Петра, в которой собраны ученики Христовы, плывущие вместе со Спасителем к новой гавани — к Небесному Иерусалиму. Образ корабля издавна был символом Церкви. Не случайно и основное пространство храма называется «неф» или «наос», что по-гречески и означает «корабль».

Все христианские храмы, как правило, ориентированы на восток. В восточной части храма располагается алтарь. Обращенный лицом к алтарю человек смотрит в ту сторону, откуда восходит солнце, что символизирует обращенность к Богу, ибо Христос — Солнце Правды. В утреннем богослужении священник возглашает: «Слава Показавшему нам свет!».

Восточной части противоположна западная. В алтаре находятся священнослужители. Раньше, когда в Церкви активно действовал институт катехуменов, в западной части, в притворе, стояли оглашенные. При возгласе «двери, двери», «оглашенные изыдите», двери храма закрывались, оставляя внутри только верных. Для верных предназначена средняя



часть храма — наос.

По вертикали храм делится на две зоны — горнюю и дольную. Верхнее, подкупольное пространство — это небесная сфера (в деревянных северных храмах эта часть так и называется «небо»), четверик — это земной мир. Соответственно этому делению располагаются и росписи.

Храмовая декорация (фрески, мозаики) складывалась постепенно, но уже к X веку богословы ее осмыслили как весьма стройную систему. Одним из интересных интерпретаторов монументальных росписей был Патриарх Константинопольский Фотий. В принципе каждый храм имеет свою систему росписей, разработанную богословскую программу, но есть и некоторая общая схема, которой придерживались при росписи храмов в странах византийской ориентации, в том числе и на Руси.

Храмовая декорация начинает развиваться сверху, от купола. В древних храмах в куполе помещали композицию «Вознесение», что свидетельствует о том, что купольное пространство воспринимали как реальное небо, куда удалился Христос во время Вознесения Своего и откуда Он придет в день Второго Пришествия. Реже в куполе располагалась сцена «Крещение». Постепенно каноном закрепилось изображение Христа-Пантократора. Обычно это поясная композиция, в одной руке Христос держит Книгу, другой благословляет мир. Такой образ мы можем видеть в Софии Киевской, Софии Новгородской и в других храмах, вплоть до нашего времени. Пантократор (ἁγίος ἁπάντων, по-гречески значит Вседержитель, этот образ показывает нам Бога Творящего и Спасяющего, держащего мир в Своей руке.

### **Спас-вседержитель. Конец-XI**

Вокруг Христа — сияние славы. В круге славы — силы небесные: Архангелы, херувимы, серафимы и т. д., они предстоят пред Небесным Престолом, «поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще: свят, свят, свят Господь Бог Саваоф».

Далее, в барабане изображаются пророки. Это ветхозаветные избранники, слышавшие голос Божий и сообщавшие избранному народу волю Божию.

Купол соединяется с четвериком при помощи парусов — конструктивных элементов полусферической формы, которые заполняют углы, образуемые на стыке кубического тела храма и цилиндрического барабана. Паруса осмысливаются также символически, как соединение небесной и земной сфер, на них обычно располагают изображения евангелистов, которые также соединяли небо и землю, распространяя по миру Благоую весть.

Арки — как мосты между мирами, на них изображают обычно апостолов, которых послал Господь в мир проповедовать Евангелие всей твари (Мк. 16.15).

Арки и своды опираются на столбы. На них изображаются святые подвижники — мученики и воины, которых называют «столпами» Церкви. Своим подвигом они держат Церковь, как столбы держат своды храма.

На сводах и стенах располагаются сцены из Нового и Ветхого Завета, жития Богородицы и святых, из истории Церкви. Состав сцен зависит от богословской программы храма. Так, скажем, в храме, посвященном Богородице, будут преобладать сцены из жизни Девы Марии, тема Акафиста (например, роспись собора Рождества Богородицы в Ферапонтове). Никольский храм будет содержать сцены из жития Николы, Сергиевский — из жития преподобного Сергия и т. д.

Росписи располагаются ярусами, что свидетельствует об иерархичности мира. Верхние регистры отведены главным событиям — жизни Христа и Богородицы, чуть ниже — Ветхий Завет, житийные сцены, еще ниже — вселенские соборы, как отражение жизни Церкви.

Нижний ярус нередко выстроен из одиночных фигур — это либо святые отцы —

богословский, интеллектуальный «фундамент» Церкви, либо святые князья, иноки, столпники, воины — те, кто в духовной брани стоят на страже Церкви. В Архангельском соборе Московского Кремля, служившем усыпальницей московского княжеского дома, в нижнем ряду изображены московские князья — причем не только святые. Таким образом, реальная история государства включалась в Священную историю и историю Церкви.

Внизу, по периметру храма, опоясывающей лентой располагаются декоративные «полотенца» — это символическое напоминание, что храм, как бы он ни был обширен и великолепен, прообразом своим имеет иерусалимскую горницу, где Христос вместе с учениками совершил Тайную вечерю.

Росписи восточной части отличаются от росписей западной. Восточная посвящена Христу и Богородице. Сферическая форма апсиды символично осмысливается как вифлеемская пещера, в которой родился Спаситель, и в то же время — гроб, из которого вышел Воскресший Христос. Апсида напоминает также катакомбы первых христиан, где христиане служили литургию нередко на могилах мучеников, отсюда сохранился обычай зашивать в антиминс, который полагается на престол, частичку мощей. В ранних храмах, когда алтарная преграда была невысокой, в конце апсиды располагался главный храмовый образ — Христос-Пантократор, нередко на троне, в образе Царя Царей, или Богоматерь, в виде Оранты или восседающая с Младенцем на троне как Царица Небесная. Достаточно вспомнить образ «Богоматерь Нерушимая стена» из Софии Киевской. Позже, когда иконостас совершенно закрыл пространство апсиды от глаз молящихся и внутренность алтаря можно было созерцать только когда открываются Царские врата, место алтарного образа заняла композиция «Воскресение Христово».

В алтаре совершается Евхаристия, поэтому на восточной стене естественно возникает композиция «Причащение апостолов» или «Тайная вечеря». Это по существу один и тот же сюжет, только в первом варианте дается его литургическое толкование, во втором — историческое. В некоторых храмах в алтарной части помещается композиция «Литургия св. отцов». Когда появился иконостас, сцена Евхаристии была перенесена на его фасад и располагается над Царскими вратами.

Нижний ярус нередко занимали фигуры св. отцов, творцов литургии, гимнографов, богословов; они словно окружают престол, совершая литургию вместе со священником.

На восточной стене, на ее плоской части, как правило, изображают Благовещение: справа архангел Гавриил, слева — Богородица (например, Св. София в Киеве XI в., Марфо-Мариинская обитель в Москве, XX в.).

Восточной стене в смысловом плане противостоит западная. Если на восточной части сосредоточены темы, касающиеся Воплощения и Спасения, то в западной — начало и конец мира. Часто здесь изображаются композиции на тему Шестоднева. Но наиболее важной темой западной стены оказывается композиция «Страшный Суд». Значение ее в том, что человек, уходя из храма, должен помнить о смертном часе и о своей ответственности перед Богом. Однако в исторической перспективе прослеживается некоторая интересная закономерность: чем древнее храм, тем более светло трактуется тема западной стены, и наоборот — в более поздних храмах тема наказаний грешников становится все нагляднее. Вспомним, например, трактовку западной части Успенского собора во Владимире Андреем Рублевым. Его «Страшный Суд» написан как светлое радостное ожидание грядущего Спасителя. В церкви Троицы в Никитниках западная стена и вовсе решена оригинально: здесь написаны евангельские притчи, в которых раскрывается какой? смысл Суда Христова. Напротив, яровские и костромские росписи XVII в. изображают мучения грешников весьма изощренно.

Итак, храмовые росписи представляют собой образ мира, который включает историю (Священную историю, историю Церкви и страны), метаисторию (Сотворение мира и его конец), символически передает устройство и иерархию мира, несет благовествование, отражает историю спасения Словом. Роспись является книгой, из которой человек узнает важные вещи, получает пищу для ума и для сердца. Мы сейчас специально не

останавливаемся на художественных достоинствах тех или иных монументальных ансамблей, ибо в данном случае важна не столько эстетика, сколько богословие. Хотя, справедливости ради, стоит сказать, что находятся они в прямой зависимости.

В Византии, где сложилась система храмовой декорации, распространенной в восточно-христианском мире, фреска и мозаика играли исключительную роль. Икон в собственном смысле слова (хотя с богословской точки зрения образ в монументальном искусстве есть та же икона) в храмах было немного. Они располагались по стенам и на невысокой алтарной преграде. В ранних, домонгольских русских храмах было так же. Но со временем роль собственно икон на Руси возрастает. Это связано с несколькими причинами. Во-первых, икона проще по технологии, доступнее, дешевле. Во-вторых, икона ближе молящемуся, с ней возможен более тесный контакт, нежели с фресковым или мозаичным монументальным образом. В-третьих, и это, пожалуй, главное — икона как богословский текст выполняла свои функции не только как моленный образ, но и как наставление и научение в вере. В Византии книжные знания имели приоритет, а на Руси вере научала, икона.

В русских храмах огромную роль играет иконостас. Высокий иконостас формировался постепенно. В домонгольское время были распространены одноярусные невысокие алтарные преграды, по типу византийских темплов. К рубежу XIV-XV вв. иконостас имел уже три ряда. В XVI в. добавляется четвертый, в XVII в. — пятый. В конце XVII в. были предприняты попытки увеличить число ярусов — до 6-7<sup>2</sup>, но это были единичные случаи, не приведшие к системе. Таким образом, классический русский высокий иконостас насчитывает пять рядов — чинов, каждый из которых несет определенную богословскую информацию.

Иконостас — типично русское явление и многие исследователи считают его большим достижением древнерусской культуры и важным элементом церковной традиции. Действительно, благодаря иконостасу мы имеем первоклассные произведения Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия, Симона Ушакова и многих других замечательных иконописцев. Но, с другой стороны, иконостас оказал сильное влияние на русскую литургическую традицию, причем не всегда положительное. Превратившись в непроницаемую стену (а в результате этого изменилась и конструкция храмов, которые стали строить со сплошной восточной стеной, к которой прилепляется небольшая апсида), иконостас изолировал алтарь от основного пространства храма, окончательно разделив единый церковный народ на «клир» и «мир». Литургия становится статичной, народ более пассивным (в византийском богослужении было гораздо больше активных элементов: выход священнослужителей на середину храма, Великий вход шествовал через все пространство храма и т. д.). О. Павел Флоренский, а вслед за ним и многие исследователи, напр. Л. Успенский, много сил положили, чтобы доказать духовную пользу иконостаса. В частности, Флоренский пишет: «иконостас не прячет что-то от верующих... а напротив, указывает им, полуслепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственной косностью, кричит им в глухие уши о Царстве Небесном». С этим в определенной степени можно согласиться, потому что семантика иконостаса действительно стройна и последовательна, и главная цель всего этого сооружения — проповедь Царства Божия. Тем не менее историческая ретроспекция показывает, что рост алтарной преграды находится в прямой зависимости от оскудения веры в народе Божьем и наглухо закрытый алтарь никак не способствует пробуждению этой веры. И наоборот, в начале нашего столетия, когда в Церкви наметились первые тенденции духовного пробуждения, появилась тяга к низким иконостасам, открывающим взору предстоящей и молящейся паствы то, что совершает священник в алтаре. Вспомним лучшие образцы церковной архитектуры этого времени: Владимирский собор в Киеве, Марфо-Мариинская обитель в Москве, церковь Воскресения Христова в Сокольниках в Москве. Сегодня Церковь

также ощущает настоятельную потребность взаимной открытости алтаря и наоса, что обнаруживает литургическую связь всех молящихся в храме, как единого живого организма Церкви.

На определенном историческом этапе иконостас все же играл огромную положительную роль, выполняя важнейшую вероучительную функцию. В определенном смысле иконостас, дублирует храмовые росписи, но раскрывает образ мира иначе, в более концентрированном виде, акцентируя внимание предстоящих на грядущем Пришествии Господа Иисуса Христа.

Рассмотрим подробно значение каждого ряда иконостаса.

Иконостас строится ярусами, что так же как и регистровость в традиционных храмовых росписях, символизирует иерархичность мира. В древнерусской терминологии ряд называется «чином».

Первый, самый нижний, чин — местный, здесь обычно располагаются местночтимые иконы, состав которых зависит от традиций каждого храма. Однако часть икон местного ряда закреплена общей традицией и встречается в любом храме.

В центре местного чина располагаются Царские врата. Царскими они называются потому, что символизируют вход в Царство Божье. Царство Божье открыто нам через Благоую весть, поэтому на Царских вратах дважды изображается благовещенская тема: сцена Благовещения с Девой Марией и Архангелом Гавриилом, а также четыре евангелиста, благовествующие миру. Когда-то на литургический возглас «Двери, двери!» служители закрывали наружные двери храма, и они носили название Царских, ибо все верующие суть царственное священство, теперь же закрываются двери алтаря. Закрываются Царские врата и во время Евхаристической молитвы, так что благодарящие Господа за Его искупительную жертву находятся как бы по разные стороны алтарной преграды. Но для того, чтобы связать тех, кто стоит вне алтаря, и то, что происходит в алтаре, над Царскими вратами помещают икону «Тайная вечеря» (или «Причащение апостолов»).

Иногда на створках Царских врат помещают изображения творцов литургии свв. Василия Великого и Иоанна Златоуста.

### **Царские врата. Школа Дионисия. Первая четверть XVI в.**

Справа от Царских врат расположена икона Спасителя, где Он изображен с Книгой и благословляющим жестом. Слева — икона Богородицы (как правило, с Младенцем Иисусом на руках). Христос и Богородица встречают нас во вратах Царства Небесного и ведут к спасению через всю нашу жизнь. Господь сказал о Себе:

«Я есть путь, истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня»

(Ин. 14.6);

«Я — дверь овцам»

(Ин. 10.7). Богородицу называют Одигитрией, что значит «путеводительница» (обычно здесь и помещают иконографический вариант Богоматери Одигитрии).

### **Икона Божией Матери Одигитрия**

Икона, следующая после образа Спасителя (справа по отношению к предстоящим), изображает святого или праздник, в честь которого данный храм назван. Если вы вошли в незнакомый храм, достаточно посмотреть на вторую икону справа от Царских врат, чтобы определить, в каком храме вы находитесь — в Никольском храме на этом месте будет образ св. Николая Мирликийского, в Троицком — икона св.Троицы, в Успенском — Успение Пресвятой Богородицы, в храме Космы и Дамиана — образ свв. бессребреников и т. д.

Кроме Царских врат, в нижнем ряду расположены также дьяконские двери. Как правило, они гораздо меньшего размера и ведут в боковые части алтаря — жертвенник, где совершается Проскомидия, и дьяконник или ризницу, где священник облачается перед литургией и где хранятся облачение и утварь. На дьяконских дверях обычно изображают либо архангелов, символизирующих ангельское служение священнослужителей, либо первомучеников архидьяконов Стефана и Лаврентия, показавших истинный пример служения Господу.

Второй чин — праздничный.<sup>3</sup> Здесь представлена земная жизнь Христа и Богоматери. Как правило, ядро ряда составляют двенадцатые праздники, обычно и располагаются иконы в этом ряду в порядке их следования в церковном году. Реже встречается расположение икон по хронологическому принципу. Для лучшего запоминания перечислим «праздники» в порядке хронологии. Чин начинается с образа «Рождества Пресвятой Богородицы» (с этого праздника, как известно, начинается и церковный год), далее следуют: «Введение Богородицы во Храм», «Благовещение», «Рождество Христово», «Крещение/Богоявление», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Воскресение Христово/Сошествие во ад», «Вознесение Господа Иисуса Христа», «Пятидесятница/Сошествие Св. Духа на апостолов» (иногда вместо этой иконы помещают образ св. Троицы), «Успение Пресвятой Богородицы» (этой иконой заканчивается праздничный чин, как и заканчивается праздником Успения церковный год). Часто в праздничный ряд включают «Крестовоздвижение», «Покров Пресвятой Богородицы» и другие праздники.

Если в храме несколько престолов, перед каждым выстраивают свою алтарную преграду и появляется несколько иконостасов, чаще всего порядок праздников не повторяют, а стараются варьировать. Например, в церкви Троицы в Никитниках кроме большого иконостаса главного алтаря имеется малый иконостас Никитского придела, где в праздничном ряду расположены иконы, посвященные событиям, память которых совершается в послепасхальное время (т. н. «Цветная триодь»): «Жены-мироносицы у гроба Господня», «Исцеление расслабленного», «Беседа с самарянкой у колодца Иаковлева» и т. д.

Третий ряд занимает Деисусный чин (от греч. Слова &#948;&#949;&#953;&#963;&#953;&#962;, деисис — моление). Это главная тема иконостаса, и расположенная в центре икона «Спас в силах» является своего рода «замковым камнем» всего этого грандиозного символического сооружения. «Спас в силах» являет нам образ Господа Иисуса Христа во время Его второго Пришествия в силе и славе. Он восседает на троне, как Судия, как Спаситель мира, как Царь Царей и Господь Господствующих. Справа и слева Ему предстоят святые и силы небесные, а также все приходящие на суд. Ближе всех ко Христу — Богоматерь, Она — одесную (то есть по правую руку) от Сына, Она ходатайствует перед Ним за весь человеческий род. Напротив Нее — Пророк и Предтеча Иоанн Креститель, проповедовавший скорое пришествие Царства и покаяние перед первым пришествием Христа на землю. Богоматерь — как первый человек Нового Завета, Иоанн Креститель — последний пророк Ветхого Завета. Иногда три фигуры — Христос, Богоматерь и Иоанн Предтеча, пишутся на одной иконе, как единая композиция, получившая название «Деисус». Ветхий и Новый Завет, символизируемый в образах Крестителя и Богородицы — во Христе обретает полноту, единство, исполнение и воплощение, равно как и соединение милости (Богородица) и истины (Иоанн Предтеча).

## Деисус. Вторая половина XIV в.

Далее деисусный чин развивается следующим образом: напротив Богородицы — архангел Гавриил (вновь повторяется схема Благовещения, но поскольку она «проходит» через центральный образ Христа, она обретает особую символическую напряженность); напротив Предтечи — архангел Михаил (оба эти образа олицетворяют духовную брань — архистратиг Михаил, как предводитель небесного воинства, Предтеча, как покровитель подвижников и аскетов). Вслед за архангелами изображаются апостолы Петр и Павел, первоверховные апостолы, основоположники Церкви, которая есть Тело Христово. Далее следуют — св. отцы, созидатели Церкви, — Василий Великий и Иоанн Златоуст, следом — представители поместной церкви, например в московских храмах это место почти всегда занимают святители Петр и Алексей. Затем могут быть изображены святые, подвижники, преподобные и т. д., в зависимости от местного заказа, от размеров храма и т. д.

В XVII веке, во времена патриарха Никона, деисусный чин заменялся иногда апостольским, то есть помимо Христа, Богородицы и Иоанна Предтечи изображались двенадцать апостолов, сидящих на престолах (Мф. 19.28), что значительно упрощает семантику Деисуса, его изначальное вселенское значение, в котором сливается образ Церкви земной и небесной. В конце же XVII века образ «Спас в силах» стали нередко заменять иконами «Спас на престоле» или «Христос — великий архиерей», что также ограничивает семантический ряд центрального образа. Выше Деисуса расположен четвертый ярус, который называется пророческим чином, так как в него включены пророки Ветхого Завета, писания которых содержали указания на Пришествие Мессии. Обычно их изображают со свитками их пророчеств. Здесь помещают пророков Исайю, Иезекииля, Даниила, царей Давида и Соломона и др. В центре пророческого чина располагается икона Богородицы как символ исполнения всех пророчеств, не случайно апостол Павел называет Ветхий Завет «детоводителем ко Христу» (Гал. 3.24). Центральная икона Богородицы обычно представлена в иконографическом варианте «Знамение» (другое название «Воплощение»), где наглядно показано, как во чреве Марии, которое в Акафисте воспевается как «ширшее небес», зачат Св. Духом Тот, Кто избавляет вселенную. Позднее Образ Богородицы Знамение заменяется иконой «Богородица на троне», где Дева Мария представлена как Царица Небесная, и это несколько упрощает символическое и семантическое прочтение всего ряда.

Пятый ряд, сформировавшийся позднее всех предыдущих, представляет праотеческий чин, где представлены ветхозаветные праотцы, отцы веры — Авраам, Исаак, Иаков, Ной, Мелхиседек и т. д., то есть те, кто жил до Моисея, через которого Бог даровал избранному народу Закон. В центре этого ряда должен быть образ, соответствующий ветхозаветным представлениям о Боге, что является практически невыполнимым требованием. Поскольку этот чин появился в XVII веке, в период упадка веры и оскудения богословской мысли, то это место заняли изображения совсем неканонического характера: «Бог Саваоф», «Отечество», «Троица Новозаветная» и проч. Против такого рода изображений восставал еще в XVI веке дьяк Иван Михайлович Висковатый, но тогда Церковь не была в состоянии услышать этот трезвый и разумный голос. Несмотря на то, что Стоглавый собор (1551 г.) отверг как не соответствующие христианскому откровению изображения Бога Отца (то же решение вынес и Большой Московский собор в 1666 г.), но мы и по сей день встречаем эти изображения в наших храмах. Л. Успенский считает, что более соответствует для праотеческого чина образ Ветхозаветной Троицы (в рублевском варианте), как единственно возможное изображение Божества до воплощения.

Завершает иконостас образ Голгофы — Крест с распятым на нем Спасителем и предстоящие Богородица и Иоанн Богослов. Распятие — вершина мира, завершение земной жизни Христа, Голгофа — это «гора недосягаемая», о которой пел псалмопевец (Пс. 60.3). К

подножию Голгофского Креста мы приходим, собираясь на литургию, ибо в тот момент, когда уста Распятого произнесли «Свершилось!», совершилось наше спасение. С этого Креста были произнесены также слова «Се Мать твою», «Се сын твой» (Ин. 19.26-27), тем самым зародилось братство следующих за Господом. Это завершение иконостаса Крестом тем более важно, что соединяет всех и вся, и сплавляет все образы иконостаса в единую икону Церкви Торжествующей.

Присутствие в храме образа не ограничивается фресками (мозаиками) и иконостасом, а также единичными иконами, расставленными в киотах или развешанными на стенах.<sup>4</sup> Образ присутствует в храме всюду. Например, на престольное Евангелие и крест, помимо того, что сами являются образами, украшаются изображениями Христа, евангелистов и святых. Богослужебные книги, как правило, всегда иллюстрировались, так что образы в них по значимости близки к иконе, как моленному образу.

### **Сретение. Миниатюра сборника бесед на двенадцатые праздники**

Литургическая утварь — сосуды, покровцы, облачения, плащаницы, воздухи и т. д. — также украшаются по канону лицевыми изображениями, напоминая о Первообразе. В древней Руси искусство лицевого шитья достигло удивительных вершин (например, знаменитый саккос митрополита Фотия или митра первого Московского Патриарха Иова — на них золотом и жемчугом вышиты целые иконостасы).

Гораздо реже, чем иконы, встречаются в православных храмах скульптурные изображения. В северной Руси, где издавна деревянная резьба была местным промыслом, традиция деревянной скульптуры получила распространение и в церковной культуре. Вспомним знаменитые пермские скульптуры, изображающие Страдающего Христа. В средней Руси нередко любили изображать в дереве св. Николу Можайского и Параскеву Пятницу, св. Георгия Победоносца. При этом образный язык церковной скульптуры был ориентирован на иконописные каноны, фигуры делались плоскими, с минимальным объемом, статичные, больше похожие на плоский невысокий рельеф, чем на круглую скульптуру. Когда в церковном искусстве восторжествовал стиль барокко, круглая скульптура заняла место в иконостасе, отчасти оттеснив икону на второй план. Но и пышная барочная резьба и круглая скульптура с ее излишней динамикой, равно как и сухая ордерная система классицизма, пришедшая затем на смену барокко, противоречит мирозерцанию православного христианина и воспринимается в храмах как удручающий диссонанс. С определенного времени разрушился и образ церковного пения, который просто заменили концерты в духе итальянского бельканто, далекого от созерцательного медитативного пения ранней Церкви. Таким образом, та образная цельность, которая предполагалась первоначально в космосе храма, сегодня большая редкость, с трудом восстанавливаемая в отдельных храмах.

Итак, в православной традиции храм является «иконой мира», а икона в нем как организующее начало создает духовное пространство для литургии, в которую каждый верующий вливается как образ Божий. И все это служит одному — настроить душу прихожанина на созерцание красоты будущего мира, помочь «всякое житейское отложить попечение» и обратить сердца наши горе.

### **Торжество Православия. Иконоборчество и иконопочитание**

*Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, суущий в недре Отчем, Он явил.*

**Ин. 1.18**

Э поха иконоборческих споров, сотрясавших христианский мир в VIII-IX веках, оставила неизгладимый след в истории Церкви. Отголоски этого спора слышны в Церкви и по сей день. Это была жесточайшая борьба с жертвами с обеих сторон, и с величайшим трудом одержанная иконопочитателями победа вошла в церковный календарь как праздник Торжества Православия.

В чем же суть этих споров? Только ли за эстетические идеалы боролись друг с другом христиане, «не щадя живота своего», впрочем, как и чужого. В этой борьбе мучительно выкристаллизовывалось православное понимание мира, человека и человеческого творчества, вершиной которого, по мнению апологетов иконопочитания, и стала икона.

Иконоборчество родилось не где-то за пределами христианства, среди язычников, стремящихся к разрушению Церкви, а внутри самой Церкви, в среде православного монашества — духовной и интеллектуальной элиты своего времени. Споры об иконе начались с праведного гнева истинных ревнителей чистоты веры, тонких богословов, для которых проявления грубого магизма и суеверия не могли не оказаться соблазном. И действительно, было чем возмутиться. В Церкви получили распространение весьма странные формы почитания священных изображений, явно граничащие с идолопоклонством. Так, например, некоторые «благочестивые» священники соскабливали краску с икон и подмешивали ее в причастие, полагая тем самым, что причащаются тому, кто изображен на иконе. Бывали также случаи, когда, не чувствуя дистанции, отделяющей образ от Первообраза, верующие начинали относиться к иконам, как к живым, брали их в поручители при крещении, при пострижении в монашество, ответчиками и свидетелями на суде и т. д. Таких примеров множество, и все они свидетельствуют о потере правильной духовной ориентации, о размывании четких евангельских критериев отношения к жизни, которыми некогда была сильна первая Церковь.

Причины подобных явлений, серьезно встревоживших защитников ортодоксии, следует искать в том новом состоянии Церкви, которое она обрела в постконстантиновскую эпоху. После Миланского эдикта (313 г.), даровавшего христианам свободу, Церковь стремительно развивалась вширь. В нее хлынул поток язычников, которые, воцерковляясь, меняли только внешний свой статус, но в сущности оставались по-прежнему язычниками. Немало способствовал этому получивший распространение обычай крещения детей, а также кардинальное изменение отношений Церкви и государства. Теперь вхождение в Церковь не было связано с риском и жертвами, как во времена первых христиан. Нередко поводом для принятия христианства становились причины политические или социальные, а отнюдь не глубокое внутреннее обращение, как некогда в апостольское время. То, что еще вчера казалось чуждым и неприемлемым, сегодня становилось привычным и терпимым: первые христиане умирали за свободу от диктата государства и отказ поклоняться императору, христиане Византии стали воздавать императору честь, едва ли не равную Богу, оправдывая принцип симфонии идеей сакрализации государства. Границы Церкви и империи в сознании простых людей стали сливаться. Все члены ранних христианских общин назывались верными, царственным священством (1 Петр. 2.9), а те, кто вне Церкви — мирянами. Со временем термин «миряне» стал обозначать церковный народ, в отличие от священнослужителей, поскольку в Византийской империи некрещеных практически не было. Это размывание границ Церкви и возрастание перегородок внутри нее сильно отзовется в последующие времена христианской истории. Таким образом, мир стремительно входил в Церковь, взрывая ее изнутри, и Церковь не всегда справлялась с этим разрушительным потоком. Мощное движение монашества, зародившегося в IV веке, было в определенной степени ответом на это обмирщение Церкви, ибо наиболее духовно чуткие люди воспринимали внешний триумф Церкви как духовную катастрофу, провидя за пышным фасадом ее внутреннее ослабление. Распространилось даже мнение, что в миру спастись



невозможно, что необходимо бежать из мира. Раннее монашество и пустынножителство было своего рода духовным диссидентством и разбросанные по пустыне монашеские поселения ощущали себя как бы «Церковью внутри Церкви».

На этом этапе, сложном и переломном для всей Церкви, нужны были новые средства катехизации, которые были бы понятны тысячам обычных людей, не искушенных в тонкостях богословия, а просто нуждающихся в наставлении, в вере. Наиболее эффективным средством была икона; сильное эмоциональное воздействие, знаковая структура, несущая информацию на невербальном уровне, — эти свойства иконы способствовали ее широкому распространению, и заложенная в ней духовная основа становилась достоянием самых простых новообращенных душ. Вот почему именно на икону так уповали св. отцы, называя ее «Библией для неграмотных». Действительно, через икону вчерашние язычники лучше постигали тайну воплощенного Слова, нежели через книжные знания.

Нередко вчерашние язычники, обращаясь ко Христу, становились святыми, как это было, скажем, в случае с Блаженным Августином. Но чаще бывало другое — языческая стихия оказывалась сильнее христианского семени, и тернии заглушали ростки духа: в неофитском сознании неизбежно происходила фольклоризация веры, привносящая в традицию Церкви чуждые элементы, иноприродные обычаи. В конце концов проникновение магического отношения в культ вытесняло изначальную свободу духа, дарованную Самим Христом. Еще апостолам и ранним апологетам приходилось сталкиваться с проблемой очищения веры от примесей. Таких примеров много в посланиях Павла общинам Коринфа, Фессалоник, Галаты. К IV веку появилась необходимость систематизировать канон Ветхозаветных и Новозаветных книг, дать ответ на распространившиеся ереси, сформулировать основные догматы веры. В этом процессе, особенно на ранних этапах, с IV по VI век церковное искусство исполняло важную вероучительную функцию. Например, св. Григорий Нисский в похвальном слове великомученику Феодору говорит так: «живописец, изобразив на иконе доблестные подвиги (...) мученика (...), начертание человеческого образа подвигоположника Христа, все это искусно начертав красками, как бы в какой объяснительной книге, ясно рассказал нам подвиги мученика (...). Ибо и живопись молча умеет говорить на стенах и доставлять величайшую пользу». <sup>5</sup> Другой святой подвижник — Нил Синайский, ученик Иоанна Златоуста, дает следующий совет некоему префекту Олимпиодору, вознамерившемуся построить церковь и украсить ее фресками и мозаиками. «Пусть рука превосходнейшего живописца наполнит храм с обеих сторон изображениями Ветхого и Нового Завета, дабы те, кто не знает грамоты и не может читать Божественных писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренне послуживших Христу Богу и возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочтя невидимое видимому». <sup>6</sup>

Однако широкое распространение иконописных изображений в народе было не только школой веры, но и той почвой, на которой неокрепшее в вере сознание невольно провоцировалось своим языческим прошлым. Не умея понять глубину различия образа и Пробраза, неофит отождествлял их и его почитание икон превращалось в идолопоклонство, а молитва перерастала в магическое действие. Отсюда и возникали те весьма опасные отклонения, столь возмущавшие строгих ортодоксов, о чем говорилось выше.

Наряду с этим византийская знать, которая в отличие от простолюдинов была образованна и изощрена в богословских вопросах, впадала в другие крайности. Так, например, при императорском дворе в моду вошли наряды, украшенные изображением святых, ангелов и даже Христа и Богородицы. Светская мода явно стремилась подражать стилю священнических одежд, восхищавших современников великолепием и пышностью. Но если употребление сакральных образов в церковных облачениях объяснимо их

символической функцией, то использование священных изображений в светской одежде противоречило не только здравому смыслу, но и являлось явной профанацией святынь. И это также не могло не возмущать истинных ревнителей Православия. Некоторые из них даже приходили к выводу, что лучше вовсе не иметь икон, нежели поощрять возврат к язычеству. Этот неожиданный поворот ортодоксии вполне объясним, ибо когда маятник сильно оттягивают в одну сторону, то он неизбежно отклонится с той же силой в прямо противоположную сторону.

Надо помнить также, что в предиконоборческую эпоху процесс формирования художественного языка церковного искусства еще не завершился. Восприняв на определенном этапе традиции позднеантичной живописи, в иконописи (а также фреске и мозаике) происходил отбор собственных художественных принципов. Со временем икона сформировалась как сложнейшая и гармоничная знаковая структура. Таким образом, ее язык от первоначального чувственного реализма постепенно переходил к формам все более символическим и аскетическим. И на ранних этапах соединение античной (а в сознании людей того времени — просто языческой) традиции с христианским откровением вызывало по меньшей мере недоумение. В какой-то мере опасения об излишней чувственной природе античного искусства, обольщающего глаз и уводящего душу от чистого созерцания, были не лишены основания. Постоянно раздавались голоса: «Как даже осмеливаться посредством низкого эллинского искусства изображать Преславную Матерь Божию, в Которой вместилась вся полнота Божества, высшую небес и святейшую херувим?» Или: «Как не стыдятся посредством языческого искусства изображать имеющих царствовать со Христом, соделавшихся сопрестольными Ему, которым предстоит судить вселенную, уподобившихся образу славы Его, когда, как говорят слова Священного Писания, их не был достоин весь мир?»

Блаженный Августин в своем трактате «О Троице» также возмущается творчеством некоторых художников, которые позволяют изображать Христа слишком вольно, как им заблагорассудится, что немало смущает церковный народ и рождает в нем нежелательные эмоции.

В VI-VII вв. на границах Византийской империи появляется и активизируется ислам. Почитая Единого Бога, Бога Авраама, Исаака и Иакова, так же как иудеи, мусульмане отрицательно относились к священным изображениям, памятуя о заповеди Моисея. Влияние мусульманского ригоризма не могло не сказаться на христианском мире, православные «суперортодоксы» в восточных христианских провинциях во многом были согласны с правоверными последователями пророка Мухаммада. Первые серьезные конфликты по поводу икон и первые гонения на иконопочитателей начались на границе двух миров: христианского и исламского. В 723 г. халиф Иезид издал указ, обязывающий убрать иконы из христианских храмов на подвластных ему территориях. В 726 г. такой же указ издал византийский император Лев Исавр. Его поддержали епископы Малой Азии, известные своим строго аскетическим отношением к вере. С этого момента иконоборчество становится не просто интеллектуальным движением, но агрессивной силой, перешедшей в наступление.

Таким образом, православие встало перед проблемой защиты икон с двух прямо противоположных сторон: с одной стороны — от грубого магизма полуязыческой народной веры, с другой — от полного отрицания и уничтожения «ревнителями чистой духовности». Обе тенденции образовывали своего рода молот и наковальню, между которыми выковывалась в своей кристальной ясности богословская мысль, защищавшая иконопочитание как важнейший элемент православия.

Иконоборческая эпоха делится на два периода: с 726 по 787 г. (от указа Льва Исавра до VII Вселенского собора, созванного при императрице Ирине) и с 813 по 843 г. (с воцарения императора Льва V Армянина до созыва Константинопольского собора, установившего праздник Торжества Православия). Более ста лет продолжавшаяся борьба породила новых мучеников, кровь которых теперь была на руках и совести христиан.

Основной фронт борьбы был сосредоточен в Восточной части Церкви, хотя споры об

иконе всколыхнули Церковь по всей ойкумене. На Западе иконоборческие тенденции проявлялись значительно меньше, в силу варварского состояния западных народов. Тем не менее Рим реагировал на события быстро и остро: уже в 727 г. папа Григорий II собрал Собор, который дал ответ на указ Льва Исавра и подтвердил ортодоксальность иконопочитания. Папа отправил Патриарху Константинопольскому послание, которое затем было зачитано на VII Вселенском Соборе и сыграло важную роль. Его преемник — папа Григорий III на Римском Соборе 731 года постановил лишать причастия и отлучать от Церкви тех, кто будет осквернять или оскорблять святые иконы.

Для западной ситуации иконоборческих времен показателен случай с марсельским епископом Серениусом, который приказал убрать иконы из храма под тем предлогом, что народ воздаст им неправильное поклонение. На что папа Григорий I, хваля его за ревность в борьбе с язычеством, но предостерегая от осквернения святынь, писал, что иконы «выставляются в храмах, дабы неграмотные, смотря на стены, могли читать то, чего не могут читать в книгах».

Но в целом христианский Запад не испытывал тех крайностей иконоборчества, с которыми пришлось столкнуться христианскому Востоку. Это имело свои положительные стороны — в самый разгар борьбы иконопочитателей и иконоборцев, когда государственная власть силой своего давления перетягивала чашу весов в пользу отрицающих иконы, нередко именно голос римского епископа звучал как единственный трезвый голос в Церкви, поданный в защиту ортодоксии. С другой стороны, иконоборчество на Востоке, как это ни странно, способствовало развитию богословия иконы, заставляя в этой борьбе оттачивать мысль, искать более веские аргументы, отчего само православие обретало все большую глубину. На Западе же не было столь серьезной необходимости защиты иконопочитания, поэтому и богословская мысль не спешила развиваться в этом направлении. Запад не выработал иммунитета против иконоборчества, а потому оказался беззащитным перед иконоборческими тенденциями протестантизма в Новое время. И вся средневековая история церковного искусства на Западе, в противоположность Востоку, воспринимаемая как движение от иконы к религиозной картине, есть не что иное, как размывание и в конечном итоге — утрата иконного (богословско-символического) начала. В XX веке Запад мучительно возвращается к иконе.

Но вернемся к иконоборческим спорам VIII-IX вв. Первым актом иконоборчества было уничтожение по приказу императора иконы Спаса, висевшей в Константинополе над воротами в императорский дворец. Видя эту кощунственную акцию, возмущенный народ растерзал чиновника, исполнявшего приказ. На это император ответил репрессиями. Борьба из сферы теоретической перешла в открытую войну.

Не прекратились и богословские баталии, ибо каждая сторона искала свои аргументы в этом споре. Иконоборческий собор, созванный в 754 г., декларирует в своих постановлениях: «Нечестивое учреждение лжеименных икон не имеет для себя оснований ни в Христовом, ни в отеческом апостольском учении, нет также специальной молитвы, освящающей их, чтобы из обыкновенных предметов сделать их святыми; но они (т. е. иконы) постоянно остаются вещами обыкновенными, не имеющими никакого особенного значения, кроме того, какое сообщил им иконописец».<sup>7</sup> Иконоборцы не отрицали искусство как таковое, не отрицали даже церковное искусство (отстаивая в основном декоративные принципы украшения храмов), но восставали против иконопочитания как молитвенного акта и против иконы как сакрального изображения. Правда, в среде иконоборцев были различные мнения по поводу того, что и как следует изображать на иконах и фресках, но в целом их аргументы сводились к тому, что в Писании сказано

«Бога не видел никто никогда»

(Ин. 1.18), а потому, по их мнению, единственной иконой Бога может быть только Евхаристия — Тело и кровь Христовы. Эту точку зрения весьма пространно излагает император Константин Копроним в своем богословском трактате.

Аргументация иконопочитателей также опирается на евангельское откровение:

«Бога не видел никто никогда..»

(Ин. 1.18), но вторая половина этого стиха, которую так упорно не замечали противники икон, для сторонников иконопочитания становится объяснением не только возможности изображать Бога (Христа), но и проясняет отношения образа и Прообраза, архетипа, изображения и изображаемого. В законченном виде это место из Евангелия звучит так:

«Бога не видел никто никогда, Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил»

(Ин. 1.18). Таким образом, в тайне Воплощения Слова — Невидимый, Неизреченный, Непостижимый Бог становится близким и понятным, и это дает основания для изображения Христа. «Если ты узрел, что Бестелесный стал человеком ради тебя, тогда, конечно, ты можешь воспроизвести Его человеческий образ. Если Невидимый, воплотившись, стал видимым, ты можешь изобразить подобие Того, Которого видели. Если пребывающий в Образе Божьем принял образ раба, низвел себя к количеству и качеству и облекся человеческим естеством, запечатлевай на дереве и предлагай Того, Кто стал видимым» (св. Иоанн Дамаскин).

Иконоборцы исходили изначально из неправильного определения термина «икона», считая, что здесь непременно подразумевается тождество образа и Прообраза, их единосущность. Но иконопочитатели настаивали на принципиальном различии их, поскольку различны уровни их бытия. «Иное есть изображение, иное то, что изображается» (св. Иоанн Дамаскин). «Икона сходна с архетипом благодаря совершенству искусства подражания, сущностью же она от Первообраза отлична. И если бы ни в чем не отличалась от Первообраза, то это была бы не икона, а не что иное, как сам архетип» (патриарх Никифор). На этом основании Евхаристию невозможно считать иконой, ибо здесь наличествует то самое тождество. «Сие есть Тело Мое, сия есть Кровь Моя» — сказал Господь Иисус Христос. Он не сказал: «это будет образом Тела и Крови», но «сие есть Тело, сия есть Кровь». Следовательно, мы и причащаемся Его естества. В молитвенном же созерцании иконы мы имеем общение с Первообразом, не смешивая цель и средство; видимое постигаем через невидимое, земное через небесное. «Никто не будь столь безумен, чтобы истину и тень ее, архетип и изображение его, причину и следствие мыслить по существу тождественными» (св. Федор Студит).

Выступая против грубых форм почитания икон, граничащих с идолопоклонством, и одновременно отмечая аргументы обвиняющих православных в магии и материализации духовности, св. Иоанн Дамаскин писал: «Я не поклоняюсь веществу, но Творцу вещества, соделавшемуся веществом ради меня, соблаговолителю вселиться в вещество и через посредство вещества соделавшемуся моим спасением». Св. Федор Студит прибавляет к этому следующее: «Оно (Божество) присутствует также в изображении Креста и других божественных предметов не по единству природы, т. к. эти предметы не плоть Божественная, но по относительному их Божественному причастию, т. к. они участвуют в благодати и чести». Другие богословы отмечали, что как мы чтим Библию, не поклоняясь «естеству кож и чернил», но Слову Божьему, заключенному в ней, так мы почитаем в иконе не краски и доски, а Того, чей образ написан этими красками на этой доске. Честь, воздаваемая иконе, относится к Первообразу.

В 787 году в Никее был созван Собор в защиту иконопочитания, который вошел в историю под названием VII Вселенского. В постановлениях собора даны четкие определения православной позиции относительно икон и иконопочитания. Суть соборных решений следующая: «Мы неприкосновенно сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно и неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные изображения, т. к. это согласно с историей Евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Христос истинно, а не призрачно вочеловечился, и служит на пользу нам. На таком основании определяем, чтобы святые и честны е иконы, точно также как и изображения честного животворящего креста, будут ли они сделаны из красок или мозаики или какого-нибудь другого вещества, только бы сделаны приличным образом, будут ли они находиться в церквах Божиих, на священных сосудах, или на стенах и на дощечках, или на домах, или на дорогах, а равно будут ли это иконы Господа и Спасителя нашего Иисуса Христа или непорочной Владычицы нашей Богородицы или честных ангелов и всех святых и праведных мужей... Чем чаще при помощи икон они являются предметом нашего созерцания, тем больше взирающие на них возбуждаются к воспоминанию о самих первообразах; приобретают более любви к ним и получают побуждение воздавать им лобзание, почитание и поклонение, но никак не служение (&#955;&#945;&#964;&#961;&#949;&#953;&#945;), которое по вере нашей приличествует только Божественному естеству...»<sup>8</sup> Отцы Собора подчеркивали также: «Не изобретение живописцев производят иконы, а ненарушимый закон и предание Православной церкви; не живописец, а свв. отцы изобретают и предписывают: им принадлежит сочинение, живописцу же — только исполнение».

Любопытно, что в ответ на нападки иконоборцев, утверждавших, что иконы не должны почитаться в церквах именно потому, что нет специальной молитвы, освящающей иконы, отцы Собора пишут так: «Над многими такими предметами, которые мы называем святыми, не читается священной молитвы, потому что они по самому имени полны святости и благодати». Практика освящения икон укоренилась в Церкви, видимо, довольно поздно.

Деяния VII Вселенского Собора были подписаны представителями всех поместных церквей, в том числе и Римского Престола.

VII Вселенский Собор состоялся в 787 году, но понадобилось еще более полувека, чтобы позиции иконопочитателей были закреплены. Окончательное подтверждение их на Константинопольском соборе 843 года поставило точку в долгой борьбе. Установленный на этом соборе праздник Торжества Православия был не просто признанием победы одной партии над другой, но свидетельством силы самого принципа ортодоксии. Иконопочитание явилось своего рода итогом догматического творчества Церкви, ибо богословие иконы вытекает непосредственно из христологии. Современный западный богослов Хр. фон Шеборн прослеживает ступени раскрытия тайны Боговоплощения в православной догматике. «Христологические споры длились много веков. В течение всего этого времени Церковь непрестанно исповедовала тайну, открытую ей и запечатленную в святом лике Иисуса Христа, единосущного Образа Отчего (Первый Никейский Собор), Слова, ставшего плотью без изменения (Ефесский Собор), истинного Бога и истинного Человека (Халкидонский Собор), единого во Святой Троице, пришедшего пострадать за нас (Второй Константинопольский Собор), Слово Божье, человеческие воля и действия Которого, в полном согласии с предначертанием Божиим, согласились на страдания до смерти (Третий Константинопольский Собор). Рассмотрев эти бурные века, эту страшную и мучительную борьбу вокруг истинного исповедания Христа, взгляд задерживается и останавливается на молчаливом и спокойном образе — иконе Христовой».<sup>9</sup> Таким образом, икона есть зримое завершение определенного этапа постижения Евангельского откровения.

## Иконография Иисуса Христа.

*Я увидел человеческое лицо Бога, и душа моя была спасена.*  
**Св. Иоанн Дамаскин**

**И** коноборческие споры и последовавшая за ними борьба со священными изображениями касались прежде всего возможности написания Иисуса Христа. Отвергая иконы Христа, иконоборцы ссылались на ветхозаветную заповедь, запрещающую изображать Бога. Иконопочитатели же, не отвергая библейских ограничений, утверждали право изображать Христа как второе лицо св. Троицы, как Бога, пришедшего во плоти. Тайна Боговоплощения, настаивали апологеты иконопочитания, дает человеку возможность лицезреть Божий Лик, а следовательно — и изображать Его человеческими (художественными) средствами.

«Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины, и мы видели славу Его, славу как Единородного от Отца»

(Ин. 1.14). Более того, иконопочитатели подчеркивали, что икона изображает всего лишь человеческую природу Христа, тогда как Его Божественная природа по-прежнему остается неизобразимой в силу своей иноприродности человеку, трансцендентности миру. «Христос, будучи изображенным, остается непостижимым» (св. Федор Студит).

Решение этого вопроса в ходе иконоборческих споров оказалось делом принципиальной важности, так как от этого зависела не только концепция церковного искусства. Всякая икона — христоцентрична по определению, ибо в свою меру отражает единственный образ Бога — Воплощенное Слово. Поэтому от того, как воспринимается центральный образ, зависит построение всей лестницы образов как внутренней структуры мироздания.

Во времена первых христиан этот вопрос не стоял так остро в силу того, что в изобразительном искусстве преобладали знаково-символические изображения, не претендующие на реализм и достоверность. Их сакральный смысл, понятный посвященным, становился недоступным для людей внешних, находящихся вне пределов христианской общины, завуалированный эзотерическим языком. Но за внешне простыми рисунками стояла глубочайшая реальность. Например, Христос нередко изображался в виде рыбки, так как греческое слово «ἰχθύς» первые христиане воспринимали как аббревиатуру:

«ΙΧΘΥΣ» — «Ἰησοῦς Χριστός υἱοῦ Θεοῦ Σωτήρ», что можно перевести как «Иисус Христос Сын Божий Спаситель». Символом Христа являлось также изображение пеликана, поскольку считалось, что эта птица кормит своих детей своей плотью, разрывая себе грудь. Позже появляются изображения Христа в образе Доброго Пастыря. В виде юноши с овечкой на плечах изображения «Доброго Пастыря» часто встречается на рельефах саркофагов, в которых хоронили знатных людей, чаще всего анонимно исповедующих христианство. Мозаика «Христос — Добрый Пастырь» с овечками возле ног украшает мавзолей Галы Плацидии в Риме (V в.).

Образы Христа, которые можно назвать иконой в собственном смысле слова, появляются, видимо, не ранее V-VI вв. Одной из первых таких икон можно считать синайский образ Христа Пантократора, написанный в позднеантичной живописной технике энкаустики, виртуозно, в сочной манере, весьма реалистично. Несмотря на непривычный (с точки зрения классической иконы) реализм живописи и даже некоторую чувственность образа, иконографический тип выглядит вполне сложившимся и найденные здесь физиогномические черты будут затем устойчивы на протяжении многих веков, вплоть до XX века. К ранним изображениям Иисуса Христа следует отнести образ Спасителя в композиции

Образы Христа, которые можно назвать иконой в собственном смысле слова, появляются, видимо, не ранее V-VI вв. Одной из первых таких икон можно считать синайский образ Христа Пантократора, написанный в позднеантичной живописной технике энкаустики, виртуозно, в сочной манере, весьма реалистично. Несмотря на непривычный (с точки зрения классической иконы) реализм живописи и даже некоторую чувственность образа, иконографический тип выглядит вполне сложившимся и найденные здесь физиогномические черты будут затем устойчивы на протяжении многих веков, вплоть до XX века. К ранним изображениям Иисуса Христа следует отнести образ Спасителя в композиции

«Преображение» из монастыря св. Екатерины на Синае (VI в.), образ Христа Грядущего на облаках из ц. свв. Космы и Дамиана в Риме (VI-VII вв.), поясное изображение Пантократора из ц. Санта Мария в Капельсеприо (VII-VIII вв.). Все они достаточно близки между собой и свидетельствуют, что в предиконоборческую эпоху образ Иисуса Христа в церковном искусстве был полностью сформирован, оставалось сформулировать богословское обоснование, что и было сделано в ходе иконоборческих споров.

Иконография Иисуса Христа на сегодняшний день весьма обширна, и для того, чтобы вычленив из этого моря основные типы иконографических изображений, начнем с главного — с образа Спаса Нерукотворного, иконы икон. В самом его названии уже заложена концепция любой иконы, в которой всегда важное место отводится тому, что лежит за пределами человеческого творчества. В предании сохранились две версии происхождения нерукотворного образа: одна из них была распространена на Западе, другая — на Востоке.

В первой повествуется о праведной женщине Веронике, которая из чувства сострадания отерла Лик Спасителя своим платком, когда Он нес на Голгофу Крест. И чудесным образом Лик Христа запечатлелся на ткани. Западная иконография, а с XVII века и русская, изобилует изображениями праведной Вероники, держащей в руках плат с запечатленным Ликом.

Вторая история приводит нас в восточный город Эдессу, где царем был Авгарь. Заболев проказой, царь долго и тщетно ищет того, кто бы мог его вылечить. Услышав о Христе, он посылает к Нему своего слугу с приглашением посетить Эдессу. Христос отказывается идти, но не отказывается исцелить царя. Попросив принести Ему чистый холст, Спаситель прикладывает Свой Лик к ткани и Его образ нерукотворно запечатлевается на нем. Когда слуга доставляет чудесный кусок ткани в Эдессу, царь, приложившись к нему, тут же получает исцеление от своей страшной болезни. Авгарь хранит чудотворный лик как величайшую святыню. Когда однажды город осаждают враги и исход битвы неясен, Авгарь приказывает замуровать святыню в стену над воротами, дабы она не досталась врагу и не была осквернена. Но в самый разгар боя нерукотворный образ являет еще одно чудо — изображение проходит как бы сквозь толщу стены и отпечатывается на фасаде. Видя это непонятное явление, враги поворачивают в страхе от стен города, отказавшись от осады. Таким образом, чудотворный Лик спасает и царя, и целый город. В иконографии, особенно русской, были распространены два типа Нерукотворного образа — «Спас на убрусе», то есть на куске ткани (обычно плат завязан в углах узлами, подчеркнуты складки, обозначена кайма и т. д.), и «Спас на черепице», то есть на черепице или камне, когда фоном для Лика становится стена или нейтральный фон.

Но во всех вариантах главное — это Нерукотворный Лик Иисуса Христа. Все версии так или иначе восходят к единому источнику — к Туринской Плащанице, ткани, на которой действительно нерукотворным образом отпечатался не только Лик, но и Тело Господа нашего Иисуса Христа. История плащаницы темна и непонятна; когда-то она была в Иерусалиме, у ближайших учеников Господа, затем, видимо, попадает в Константинополь (есть версии, что ее путь следовал как раз через Эдессу), но во время разгрома Константинополя крестоносцами она исчезает. Вскоре она вновь появляется в Италии, у родственников казненного магистра ордена тамплиеров. Сейчас Плащаница хранится в Турине, где ее исследуют суперсовременными приборами, но ответ, насколько вероятна подлинность этого удивительного куска ткани с уникальным изображением, пока не получен. Но для нас в данном случае важно одно — Плащаница из Турина — прототип или аналог иконографической схемы (и идеи) Нерукотворного Спаса.

Наиболее классической из русских икон данного типа является, без сомнения, «Спас Нерукотворный» XII века, из Новгорода. На светлом фоне изображен Лик в обрамлении крестчатого нимба. Лаконичность и выразительность образа помогает выявить для нас основные элементы этой иконографии: Лик, глаза (преувеличенные, с характерным взглядом), крест на нимбе состоит из девяти линеечек, означающих 9 ангельских чинов,

славу Божию, тут же греческие буквы **Ϟϙϛ**; **Ϟϙϛ**; **Ϟϙϛ**; — Сущий.<sup>10</sup> На фоне — буквы славянские, означающие сокращение имени Иисус Христос. Этот набор элементов будет практически всегда сохраняться как ядро иконографии, на это ядро будут наслаиваться другие элементы — плат, надпись молитвы, ангелы, держащие плат, образ св. Вероники и т. д.

### **Спас-нерукотворный. 30-90-е гг. XII в.**

Вторым наиболее распространенным иконографическим типом является изображение Христа-Пантократора, в русском переводе получившее наименование «Вседержитель», или в более камерном варианте — «Спаситель», а нередко и просто «Спас». Различаются несколько вариантов композиций — изображение фигуры в рост, поясное изображение и сидящий на престоле. Все три варианта представляют собой различные подходы к образу Христа, различные его интерпретации. Наибольшее распространение этот иконографический тип получил в монументальной живописи. В наиболее ранних памятниках мы встречаем в куполе изображение композиции «Вознесение», например, в ц. св. Софии в Салониках в IX в., где Христос, поддерживаемый ангелами, удаляется в небо, вокруг стоят апостолы и Богоматерь. Еще более ранний вариант — вокруг креста в куполе изображены ангелы и символы евангелистов — такая композиция украшает свод Архиепископской капеллы в Равенне VI в. Обе композиции трактуют свод храма как небо, куда удался по Вознесении Христос и откуда Он должен сойти в последний день. Храм есть место ожидания Второго пришествия Господа, а ощущение ранней Церкви было весьма эсхатологичным и время второго пришествия Христа мыслилось не за горами. Таким образом, композиция в куполе оказывалась проекцией реального переживания скорой встречи со Спасителем. Постепенно из двух вариантов «Вознесения» выкристаллизовался один — Христос-Пантократор в окружении небесных сил. Трактуются эта композиция стала в более спокойном космическом плане — Христос-Пантократор, творящий вселенную, держащий ее в Своей руке. Таков образ Христа-Пантократора в ц. св. Софии в Киеве (XI в.) и в Новгороде (XIII в.), в монастыре Дафни в Греции (XI в.), в монастырях Константинополя — Кахрие Джамии и Фитие Джамии (XIV в.) и во многих других памятниках. В базиликальных храмах этот образ перемещался в конху апсиды, как это можно наблюдать в соборах Чефалу и Мон-Реаля (XII в.), Италия.

Изображение Христа-Пантократора на престоле имеет другую трактовку — здесь Он воспринимается как Царь Небесный и как Судия. Такие композиции также весьма широко распространены в монументальной живописи. Особенно любили такие изображения в Византии, где рядом со Спасителем изображали императоров и императриц, выражая тем самым идею сакральности императорской власти. Византия часто рассматривала небесную и земную иерархии, как зеркальные по отношению друг к другу. Подобные композиции мы находим в главном храме Константинополя в соборе св. Софии: например, Христос между Константином IX Мономахом и императрицей Зоей (южная галерея, XI в.). Но чаще всего Христу на троне предстоят ангелы, как мы можем видеть в соборе Торчелло (Италия, XII в.). Могут встречаться варианты смешанного типа, например, Христос на троне с коленопреклоненным у Его ног императором Львом VI, справа и слева в медальонах помещены изображения Богоматери и архангела Гавриила (как бы повторяя схему Благовещения), такая мозаика расположена над входом в собор св. Софии Константинопольской (IX в.).

Все эти иконографические варианты находят свое соединение в иконографии образа Христа, именуемом «Спас в силах». Эта икона является замковым камнем сложнейшей



конструкции иконостаса. В ней сливаются различные аспекты трактовки образа Христа: эсхатологический аспект (второе пришествие Спасителя и Страшный Суд), апокалиптический (образ Царя царей, Небесного Владыки и Агнца) и софийный (Пантократор — Логос, Бог Творящий). В наименовании композиции «Спас в силах» отражена богословская концепция — явление Иисуса Христа в силе и славе в конце времен, как исполнение Божественного Промысла о мире: «Дабы все земное и небесное соединить под главой Христа». Этот образ, следуя терминологии Тейяра де Шардена можно было бы назвать точкой Омега (

«Я есть Альфа и Омега, Первый и Последний»

. Откр. 1.10).

Разберем эту иконографическую схему подробнее. В основу ее положено явление Господа Вседержителя пророку Иезекиилю:

«И я видел, и вот бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него. А из середины его как бы свет пламени из середины огня; а из середины его видно подобие четырех животных, — и таков был их вид: облик их был как у человека; и у каждого — четыре лица, и у каждого четыре крыла... подобие лиц их — лице человека и лице льва с правой стороны у всех четырех; а с левой стороны — лице тельца у всех четырех и лице орла у всех четырех... и у каждого два крыла соприкасались одно к другому... и вид этих животных был как вид горящих углей, как вид лампад; огонь ходил между животными, и сияние от огня и молния исходила от огня... И смотрел я на животных — и вот, на земле подле этих животных по одному колесу перед четырьмя лицами их. Вид колес и устройство их как вид топаза, и подобие у всех четырех одно; и по устройению их казалось, будто колесо находилось в колесе... у всех четырех вокруг полны были глаз. Над головами животных было подобие свода, как бы вид изумительного кристалла, простертого сверху над головами их... А над сводом, который над головами их, было подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как бы подобие человека наверху на нем. И видел я как бы пылающий металл, как бы вид огня внутри него вокруг; от вида чресл его и выше, и от вида чресл его и ниже я видел как бы некий огонь, и сияние было вокруг Него. В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом»

(Иез. 1.4-6, 10, 13, 15-16, 18, 22, 26, 28). Явление Божьей славы передается на иконе в виде символических фигур — геометрических и изоморфных, они обозначают различные силы небесные, земные и небесные уровни, которые названы Дионисием Ареопагитом в его «Небесной иерархии».

Итак, Христос, восседающий на престоле, изображен на фоне красного квадрата, на который последовательно наложены синий круг (овал, мандорла) и красный ромб. Собственно, на сочетании двух основных цветов, красного и синего, и строится вся композиция. Это символизирует соединение во Христе антиномических начал — милости и истины, огня Духа и воды Живой, божественной и человеческой Его природы, непознаваемости и воплощения и т. д. Красный нижний квадрат означает землю — четырехугольник всегда прочитывается как земная фигура (четыре стороны света, четыре стихии и т. п.). В четыре конца земли проповедуется Евангелие Царства и в четырех уголках квадрата изображаются символы евангелистов. Символы распределяются следующим образом: ангел символизирует евангелиста Матфея, телец — Луку, лев — Марку, орел —

Иоанна.<sup>11</sup> Следующая фигура — синий круг означает небесную сферу, мир бесплотных сил или ангельских чинов, как их именует Ареопагит. Нередко этот небесный свод изображается как бы «затканным» ангельскими головками. Собственно, все, что изображено вокруг фигуры Христа, и есть изображения небесной иерархии — подножие престола с колесами и даже сам престол тоже не что иное, как изображение различных небесных сил. Один из чинов ангельской иерархии так и называется «престолы», другие, впрочем, также носят весьма показательные названия: «силы», «власти», «начала» и т. д. И всех их заключает в себе данная иконографическая схема.

И, наконец, фигура Самого Христа, окруженного изображением красного ромба. В отличие от «нижнего» квадрата, также красного, этот «верхний» ромб обозначает огонь, сходящий с небес, огненную природу божества (

«Ибо Господь, Бог твой, есть огонь посядающий»

. Втор. 4.24), неопалимую купину (Исх. 3.2). Бог говорит к нам из среды огня. Обычно Спаситель облачен в одежды двух цветов — красный хитон и синий гиматий, что символизирует соединение двух природ, божественной и человеческой, иногда — в одеждах золотого цвета, что обозначает сияние Его славы. Правой рукой Христос благословляет, левой придерживает раскрытую Книгу. Символика Книги в христианской культуре глубока и обширна. Христианство само является религией Книги. Семантический ряд рассматриваемой нами иконографии также весьма разнообразен: образ Книги раскрывается здесь и как Книги Жизни, в которой вписаны имена спасенных (Исх. 32.32; Откр. 3.5), и Книги Откровения, написанной внутри и извне, запечатанная семью печатями, открыть и прочесть которую никто не может, кроме Агнца (Откр. 5.1-7), это и Книга Завета и Закона (Втор. 30.10) — Библия и собственно Евангелие — Благая Весть, которую в мир принес Спаситель, и то Его сокровенное учение, которое

«горько во чреве и сладко в устах»

(Откр. 10.9). И, наконец, символ Самого Господа Иисуса Христа, Который есть Слово Божье, пришедшее в мир. В ранних памятниках христианского искусства так и изображали Христа в виде символической композиции «Этимасия» — Книги, лежащей на престоле (например, ц. Успения в Никее, VII в.).

Образ Христа в силе и славе, как образ второго и славного Его пришествия, напрямую связан с темой Страшного Суда, ибо Господь является как Судия живых и мертвых (Деян. 10.42; 2 Тим. 4.8), и суд Его праведен (Ин. 5,30), и никто не избежит Суда Христова (Рим. 14,10).

Тема Страшного Суда получила широкое распространение в средневековом искусстве — и в живописи, и в литературе. Эсхатологические настроения охватывали целые народы и формировали эпохи, увлекая человеческое воображение в необыкновенные сферы, порой весьма далекие от библейского откровения. Строгое богословие иконы стремится исключить нежелательные эмоции и направить мысль созерцающего в направлении прочтения Евангелия. Вспомним, что говорит Сам Господь Иисус Христос о суде:

«На суд пришел Я в мир, чтобы невидящие видели, а видящие стали слепы»

(Ин. 9.39) или

«Я пришел не судить мир, но спасти мир. Отвергающий Меня и не принимающий слов Моих имеет судьбу в себе: слово, которое Я говорил, оно будет

судить его в последний день»

(Ин. 12.47-48). Апостол Иоанн, любимый ученик Иисуса, передает это так:

«Суд состоит в том, что свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет, потому что дела их были злы»

(Ин. 3.16).

Итак, Бог судит мир через слово и свет, — и человек с трепетом ожидает «доброто ответа на страшном судище Христово», как провозглашается в ектинье на каждой литургии. Рассмотрим тексты, которые обычно избираются для написания на открытых страницах Книги. Чаще всего это слова из Евангелия от Матфея:

«Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас»

(Мф. 11.28). Образ Божественного Судии и образ Страшного Суда приобретают в этом контексте особое звучание, выраженное в Новом Завете словами апостола Иакова:

«милость превозносится над судом»

(Иак. 2.13). Иногда на раскрытом Евангелии можно прочесть следующие варианты текстов:

«Я — свет миру»

(Ин. 8.12),

«Не судите по наружности, но судите судом праведным»

(Ин. 7.24) и т. д. Все эти варианты имеют одну цель — открыть перед человеком возможность встать лицом к лицу с Богом, в Его Свете и Слове, которое есть

«меч обоюдоострый, который проникает до разделения души и духа, составов и мозгов» и «судит помышления и намерения сердечные»

(Евр. 4.12).

Образ «Спас в силах» вызывает множество разных библейских реминисценций и богословских ассоциаций, что делает его одним из наиболее глубоких и семантически насыщенных иконописных изображений. Без преувеличения можно сказать, что «Спас в силах» — это целый богословский трактат, исполненный посредством живописи и символического языка. Благодаря этому в русских храмах образ «Спас в силах» становится центром не только иконостаса, но и всего храма, отчасти повторяя изображение Христа-Пантократора в куполе. Можно сказать, что «Спас в силах» несет в себе образ храма — Христос, как уже говорилось, изображается на фоне символических фигур: красного квадрата и синего круга, которые символизируют землю и небо, что одновременно повторяет и символическую схему храма: земной куб, перекрытый сферой неба; и это не случайное совпадение, ибо, как мы уже говорили, храм является моделью космоса.

«Спас в силах» — своего рода точка отсчета в храме, как от камня, брошенного в воду расходятся круги, так и образы святых, предстоящих Христу, образуют деисусный чин, являются образом Церкви небесной, так и мы, стоящие в храме, все вместе, обращенные ко Христу «единомыслием исповемы», образуем Церковь земную.

## **Деисусный чин. Спас в силах. Конец XV - начало XVI в.**

Нередко «Спас в силах» является центром отдельных икон, также носящих название Деисус или «Предста Царица» (по Пс. 44.10) (иногда состав святых сокращен до Богородицы и Иоанна Предтечи). В таком случае иконографическая композиция «Спаса в силах» упрощается, изображение Его славы дается в сокращенном варианте.

Также весьма распространенным иконографическим типом является поясное изображение Иисуса Христа с Евангелием, также называемое «Пантократор» или «Вседержитель», в русских вариантах — «Спаситель» или «Спас». Простая иконографическая схема служит сосредоточению внимания молящегося на лице и благословляющем жесте. Примером такого рода иконы является рублевский Спас из Звенигорода, центр деисусного чина.

Но чаще такой образ помещали в местном ряду, возле Царских врат. Местоположение выбрано не случайно: Христос вводит молящегося в Царство Божье. (

«Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется»

. Ин. 10.9). Обычно на этой иконе Спаситель изображен с закрытым Евангелием, так как, подходя к вратам, мы только приближаемся к той тайне, которая откроется во всей полноте в последний день, в день Суда, когда «все тайное станет явным», с Книги Жизни будут сняты печати и Слово будет судить мир. Но иногда этот принцип нарушается, и образ Спасителя в местном ряду предстает перед нами с открытым Евангелием. Так стали писать начиная с XVII в.

Иконографический тип «Вседержителя» распространен и в моленных иконах, небольших, имеющих хождение в быту: это личные и келейные иконы, дорожные образки, нагрудные медальоны. Здесь в равной степени представлены образы с закрытым и открытым Евангелием. Трактовка образа Иисуса Христа в некоторых иконах достигает удивительной глубины, лучшие образы византийской и русской живописи являются настоящими шедеврами иконописи, начиная с синайского образа V в., вплоть до наших дней. Здесь и известный образ Пантократора, написанный в Константинополе в конце XIV века, под явным влиянием мистики св. Григория Паламы, и образ Спаса Тверской школы XV в., и икона Спасителя кисти Тихона Филатьева, 1703 г., и многие другие.

### **Спас XV в. Тверская школа.**

В ранних русских иконах встречается иконографический вариант Вседержителя еще более сокращенный — это т. н. «Спас Оплечный». Две великолепные иконы такого рода находятся в Успенском соборе Московского Кремля — «Спас Оплечный» и «Спас Ярое Око», обе написаны в самом начале XIV века.

### **Спас Ярое Око. Середина XIV в.**

В более поздний период получил распространение тип иконографии Христа, именуемый «Царь царей» или «Христос Великий Архиерей». На иконах этого типа

Спаситель представлен в царской или священнической одежде, изукрашенной золотом и в венце в виде то ли короны, то ли тиары. Этот иконографический тип имеет западное происхождение и вошел в русскую иконографию только в конце XVII века. «Этот образ имеет апокалиптическую трактовку, здесь художники пытались запечатлеть явление Господа Иисуса Христа так, как оно написано в книге Откровения Иоанна Богослова:

«и сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует. Очи у Него, как пламень огненный, и на голове Его много диадем... из уст же Его исходит меч, чтобы им поражать народы. (...) На одежде и на бедре Его написано имя: Царь царей и Господь господствующих»

(Откр. 19.11-12, 15-16). Любовь к прямолинейным символам и аллегориям в XVII веке сказалась в несколько нарочитом выделении некоторых деталей — меч, исходящий из уст Христа, имя, написанное на бедре, и т. д. Одна из наиболее известных икон подобного типа принадлежит кисти иконописца А. И. Казанцева, написана им в 1690 г.

Иконография Господских и Богородичных праздников, в которую составным элементом непременно входит и образ Христа, основывается на общепринятой схеме — Спаситель изображается средовеком в одеждах красно-синего цвета. Исключение составляют такие композиции, как «Успение» и «Сошествие в ад», где Христос изображается в одеждах золотого цвета, «Преображение», где Спаситель в белых одеждах. В сценах Страстей Господних принято изображать Христа обнаженным в одной набедренной повязке; точно так же Его рисуют в композиции «Крещение/ Богоявление», здесь может отсутствовать даже повязка на чреслах.

Традиционный тип иконографии Иисуса Христа вошел и в композицию «Новозаветная Троица», но об этом иконографическом изводе речь будет в следующей главе.

Кроме традиционного, так называемого исторического типа Христа, существуют иконографии, в которых Спаситель представлен в виде младенца или отрока, такой тип именуется «Спас Эммануил». Имя Эммануил появляется в Библии, в словах пророчества Исайи (Ис. 7.14) и означает «с нами Бог». Это имя относится прежде всего к изображению Предвечного Младенца, зачатого в чреве Пресвятой Девы — как, например, мы видим в иконографии «Богоматерь Знамение» (или Воплощение). Яркий пример тому икона «Ярославская Оранта» или «Курская Коренная». Благословляющий жест Иисуса, изображенного в обрамлении концентрических кругов, означающих лоно Богородицы, вместившее невместимого Бога. В момент зачатия Слово Божье все равно больше мира, Оно внутри и вне его.

### **Знамение (Курская-Коренная) икона Божией Матери XIX в.**

Тот же младенческо-отроческий тип Христа вошел во все богородичные иконы. О них пойдет речь в соответствующей главе. Здесь необходимо добавить только то, что часто Младенец изображается со свитком в руке, символизирующим Его учение, которое Он приносит в мир, Благоую весть. Он еще как человек, но Его учение в Нем и с Ним, ибо Он — Бог и Спаситель. Одежды Младенца в богородичных иконах могут быть самыми различными — золотыми (Богоматерь Владимирская), красно-синими (Богоматерь Страстная), с цветной рубашечкой (Богоматерь Яхромская), с цветной и золотой каймой (Одигитрия Дионисия) и т. д. Ножки младенца либо босые, либо обуты в тонкие золотые сандалики (Богоматерь Донская), что символизирует Благоую весть (Еф. 6.15).

Тип Христа Эммануила появился в иконографии довольно рано. Такие изображения можно видеть в мозаиках Равенны, в частности в Сан-Витале, VI в. — здесь он имеет вполне самостоятельное значение, не являясь «дополнением» к образу Богородицы, как это нередко

трактуют особенно поздние богородичные иконы. Такое же самостоятельное значение приобретает этот иконографический тип в ранних домонгольских, оглавных, так называемых «ангельских деисусах», где Спас Эммануил изображен с предстоящими ангелами. Видимо, подобные композиции использовали для низких алтарных преград, когда высоких иконостасов на Руси еще не было. Такой деисус конца XII в. можно видеть в экспозиции Третьяковской галереи.

Тема Предвечного Младенца, Эммануила, «рожденного, не сотворенного» «прежде всех век», развивается в иконографии XIV века в византийском и балканском искусстве, тогда появляются композиции типа «Недреманное око». В основе иконографической схемы стихи 120 Псалма —

«Не дремлет и не спит Хранящий Израиля»

(Пс. 120. 4) . Подобные композиции помещали над входом в храм. На Руси также была известна эта иконография, например, Соловецкая икона сер. XVI века. На вершине горы, на ложе возлежит Спас Эммануил, над ним парит ангел с опахалом. Одесную Христа — Богородица (по отношению к зрителю Богородица расположена в левой части иконы), напротив нее архангел, держащий крест. Можно предположить, что здесь изображен архангел Гавриил, поскольку в паре с Богородицей обе фигуры повторяют схему Благовещения, открывшего миру тайну Воплощения и спасения.

Появление иконографий такого рода, с характерной иллюстративной наглядностью, свидетельствует об определенных тенденциях, которые прослеживаются в русском иконописании начиная с XVI века. Прежде всего, это не углубление богословского прочтения иконы, а развитие иконографии вширь, появление новых сюжетов, новых образов, которые нередко заимствованы из других культур, в частности из западноевропейской. И заимствования эти не всегда бывают удачными, осмысленными и оправданными. Против таких тенденций в свое время выступил московский дьяк Иван Михайлович Висковатый. Подробнее о сути его возражений мы поговорим в следующей главе. Здесь же нам важно отметить, что эти новшества коснулись и типологии образов Иисуса Христа. В частности, в многочастной иконе из Пскова (ныне в Успенском соборе Московского Кремля) Висковатый увидел странные, не находящие объяснения в православном духовном опыте образы. В частности, изображения крылатого Распятого. Совершенно очевидно происхождение этого образа — он пришел из францисканской мистики, таким образом изображается у Джотто огненный серафим, явившийся св.Франциску Ассизскому в момент стигматизации. Естественно, на Руси в XVI веке этот образ не мог быть адекватно воспринят, ибо то, что органично в одной системе, может быть диссонансом в другой. Подобных случаев особенно много в XVII веке и в более поздней иконографии, но об этом речь впереди.

Завершая краткий обзор иконографии Иисуса Христа, вернемся вновь к основе основ иконы — тайне Воплощения Слова Божия. Образ, явленный нам однажды в лице Иисуса Христа, освещает всю нашу жизнь, открывает возможность в нас становления и восстановления образа Божия, а также преображения всего мира. Христоцентризм нашего спасения делает христоцентричной любую икону и иконопочитание в целом.

«Ибо нет другого имени под небом, данного человекам, которым надлежало бы нам спастись»

(Деян. 4.12). Особенно это касается образов Спасителя и Господа нашего Иисуса Христа, каждая икона Которого есть ступенечка к Нему Самому, маленькая ниточка, связывающая образ и Первообраз. Предстоя иконе, мы предстоим Самому Богу, но не потому, что Бог в иконе, а потому, что икона есть знак Его присутствия и призыва к нам. Как пишет Л. Успенский, «икона не изображает Божество, она указывает на причастность

человека к Божественной жизни». <sup>12</sup> Икона не есть гарантия нашего спасения, но помощь на пути к нему, в этом смысле особенно неоценимое значение имеют образы Спасителя, «истинно, а не призрачно воплощенного Бога Слова». Православная аскетическая практика уделяет иконе особое место, чтобы человека вела от видимого к невидимому не собственная фантазия и пустые мечтания, а Слово Божье, «ради слабости понимания нашего» (св. Иоанн Дамаскин), облеченного в образы.

О практически-аскетическом аспекте иконопочитания митрополит Филарет Московский писал так: «Чтобы в поисках присутствия Божия ум не впадал в химерические представления, чтобы мысли сосредотачивались и ограждались от рассеянности, святой образ Бога, являвшегося во плоти, представляется одновременно взору чувственному и созерцанию духовному и собирает мысли и чувства, внешние и внутренние, в едином созерцании Божественного». <sup>13</sup>

В осмыслении образа Иисуса Христа иконография имела огромное значение. Во-первых, через икону сложнейший догмат Никейского и Халкидонского соборов становится ближе, понятнее и доступнее для простого верующего, отнюдь не обладающего богословскими познаниями. Во-вторых, развитие иконографии способствовало тому, что в сознании верующих облик Иисуса Христа приобрел устойчивые черты. Динамика становления образа на протяжении веков дает представление о большом диапазоне колебаний — от ранних средневековых образов, основанных на утверждении о некрасивости внешности Спасителя (Ис. 53.2-3), в противовес внешней чувственной красоте античных богов и героев, вплоть до сладостной красоты «живоподобных» ушаковских икон и сусальных софринских образков. Однако между этими крайними точками мы находим тип, выработанный в Византии (классический тип — образы св. Софии Константинопольской XII-XIV вв., русские иконы XV в.), в котором мужество и милосердие, аскетизм и классическая правильность черт соединены весьма гармонично. Достаточно вспомнить рублевский образ Спаса из Звенигородского чина — это не только художественная вершина, но прежде всего откровение богословское и мистическое, потому что образ Христа в этой иконе раскрыт в удивительной полноте и гармонии, соединяющей ум и сердце.

«Мы же все, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа»

(2 Кор.3.18).

**Спас. Андрей Рублев. 1420-е гг**

### **Иконография Святой Троицы.**

*Храни исповедание веры в Отца и Сына и Святого Духа... единое Божество и единую силу, которая обретает в Трех единично, и объемлет Трех отдельно, без различия в сущностях и естествах, не возрастает и не уменьшается, через прибавления и убавления, повсюду равна, повсюду та же, как единая красота и единое величие неба.*

**Св. Григорий Богослов**

## Можно ли изображать Бога Отца?

Тринитарный догмат, так же как и христологический, составляет основу христианской веры. Оба они теснейшим образом связаны через тайну Боговоплощения. Но по образному выражению Бл. Августина постичь тайну Св. Троицы труднее, нежели вычерпать море ложечкой. История Церкви свидетельствует, как трудно входило это Откровение в сознание христиан — вплоть до XX века христианский мир искушается различного рода антитринитарными теориями, — тайными и явными (унитарии, стригольники, софиологи и проч.). Предвидя подобные трудности, св. отцы старались разъяснять тайну «неслиянности и нераздельности» Божественного Троиинства через образы и символы. Так одни говорили о воле, разуме и действии, другие приводили аналогии с солнечным сиянием, где одновременно едины и различимы солнце, луч и свет. Третьи размышляли о тайне и гармонии любви, где лица-ипостаси взаимоотносятся как Любящий, Любимый и Любовь. И при этом все сходились на том, что Св. Троица — это не количество, а качество Бога, непостижимое для человека, но данное ему в Откровении. Св. Василий Великий так пишет: «Господь, передавая нам об Отце и Сыне и Святом Духе, не счетом переименовал их; ибо не сказал: в первое, второе и третье, или — в одно, два и три; но в святых Именах даровал нам познание веры, приводящее ко спасению... Мы счисляем не через сложение, от одного делаю наращение до множества, и говоря: одно, два, три, или: первое, второе, третье». И выразить это иное, отличное от человеческого, качество бытия, крайне сложно и практически невозможно, потому и Бл. Августин говорит: «Когда речь заходит о Боге, мысль оказывается более точной, чем способы ее выражения, а реальность — более точной, чем мысль».

Христианское искусство также сталкивалось с трудностями в выражении Откровения о Троице, хотя желание поведать об этой неизреченной тайне через изобразительный язык рождается уже среди первых христиан.

Довольно рано в иконографии появляется сюжет «Явление трех ангелов Аврааму» (иначе «Гостеприимство Авраама»). Мы находим его в живописи катакомб, например, на Виа Латина (IV в.), а также в ранних мозаиках, например, в ц. Санта Мария Маджоре в Риме (V в.) и в ц. Сан-Витале в Равенне (VI в.). Уже в этих памятниках иконографическая схема носит вполне догматически осмысленный характер. Не все богословы ранней Церкви видели в этом сюжете явление Бога в Трех Лицах, но со временем именно этот сюжет станет основой для выражения образа Троицы в иконописи.<sup>14</sup>

В период иконоборчества многие богословы высказывают сомнения в правомочности изображения Св. Троицы человеческими средствами. В этот период вообще старались избегать сюжетных изображений, заменяя их символическими. Самое известное из них — композиция «Престол уготованный» (по греч. «Πρόθρονος ἕτοιμος») из ц. Успения в Никее (VII в.)<sup>15</sup>. Престол обозначает Царство Бога Отца. На нем изображена книга — символ Слова Божьего, Второго Лица Св. Троицы, Бога Сына. На Книгу опускается голубь — символ Св. Духа, Третьей Ипостаси. Исповедание Св. Троицы передается через символы, что заставляет вспомнить традиции апофатического богословия.

Апофатическое богословие в православной Церкви всегда было как бы обратной стороной богословия катафатического. Апофатический способ познания Бога и, как следствие его, апофатический способ выражения мысли в отличие от катафатического строится на принципе отрицания. Мысль как бы отталкивается от противоположного, от того, чем Бог не является, ибо в действительности нет ничего, с чем можно было бы Бога сравнить. Примером апофатического способа постижения Бога может служить стихотворение



известного немецкого мистика Ангелуса Силезиуса, жившего в XVII в.

Постой! Что значит Бог?  
не дух, не плоть, не свет,  
не вера, не любовь,  
не призрак, не предмет,  
не зло и не добро,  
не в малом Он, не в многом,  
Он даже и не то, что называют Богом.  
Не чувство Он, не мысль,  
не звук, а только то,  
о чем из нас из всех не ведает никто.

(перевод Л. Гинзбурга)

Апофатическое богословие всегда было более свойственно христианской мысли Востока, но в данном случае голос западного мистика говорит в пользу общности духовного опыта обеих традиций.

В иконе апофатический и катафатический способ выражения соединяются, так как видимое и условное является в иконописи изображением невидимого и безусловного. Знаковый символический характер иконописного языка не претендует на полную достоверность, и уж тем более тождество образов Первообразу. Но удержаться на грани соединения апофатического и катафатического трудно. В различные эпохи иконописцы впадали то в одну, то в другую крайности — от иконоборчества (чистого апофатизма) переходили в грубый иллюзорный реализм (плоский катафатизм). Но всегда икона как феномен богословской мысли искала золотую середину, и интуиция иконописцев стремилась к адекватному способу изображения.

В византийском искусстве сюжет «Гостеприимство Авраама» в постиконоборческую эпоху вновь получает широкое распространение. Особенно интересные памятники были созданы в Комниновский и Палеологовский период. Кроме фигур Ангелов в иконографическую схему включали изображение Авраама и Сарры, а также слуги, закалывающего тельца и приготавливающего трапезу. Различаются варианты иконографических схем — праотцы (Авраам и Сарра) расположены впереди, сбоку, между Ангелами или выглядывают из окошек палат на заднем плане. Фон, как правило, заполнен символическим изображением палат Авраама, Дуба Мамврийского и горок. Назовем некоторые наиболее известные памятники монументального искусства, где встречается сцена «Гостеприимство Авраама»: собор в Монреале (Италия, XII в., мозаика), фреска в капелле Богородицы монастыря св. Иоанна Богослова на Патмосе (Греция, XIII в.), церковь 40 мучеников в Тырново (Болгария, XV в.), ц. св. Софии в Охриде (Сербия, XV в.). В миниатюрах этот сюжет также встречается весьма часто, вот лишь несколько примеров: «Слова Иакова Коккиновакского» из библиотеки Ватикана (XII в.), Псалтирь XI в. из собрания Британского музея, Псалтирь Гамильтон XIII в. и т. д. В прикладном искусстве также подобных композиций великое множество.

На Русь иконография «Гостеприимство Авраама» пришла очень рано. Уже в Софии Киевской мы находим фреску на этот сюжет (XI в.), затем — на южных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале (XIII в.) и, наконец, знаменитая фреска Феофана Грека в ц. Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде (XIV в.). Многочисленные иконы свидетельствуют о широком распространении данной композиции в русском искусстве.

Если для ранних (V-VII вв.) памятников характерна была композиция с равновеликим изображением Ангелов во фронтальном развороте, то в XII-XVI вв. изокефалия вытесняется треугольной схемой. Видимо, на раннем этапе важно было утверждение единства ипостасей в Св. Троице, в более позднее время акцентировалась иерархическая идея.

Поворотным пунктом осмысления этой иконографии становится рублевская икона Св. Троицы. Собственно, только этот вариант может называться «Св. Троица» в отличие от «Гостеприимства Авраама». Здесь мы сталкиваемся в первом случае с догматическим аспектом образа, во втором — с историческим. Рублев, исключая из изображения фигуры Авраама и Сарры, сосредотачивает наше внимание на явлении ангелов, в котором созерцающий вдруг начинает прозревать образ Троицы. Если следовать известной августиновской схеме, Рублев минует уровень буквального прочтения и начинает восхождение к Образу непосредственно с символического.

Известно, что иконографический вариант Троицы без праотцев существовал и до Рублева в византийском искусстве. Стоит вспомнить миниатюру с двойным портретом императора Иоанна Кантакузина (XIV в.) или многочисленные предметы прикладного искусства. На Руси, например, такое изображение мы встречаем на западных вратах Суздальского Рождественского собора (XIII в.). Но все эти композиции не носят самостоятельного характера. Андрей Рублев не только придает изображению цельный и самостоятельный характер, но делает его законченным богословским текстом. Вспомним, что создавалась рублевская Троица по заказу игумена Троицкого монастыря Никона «в похвалу Сергию чудотворцу», который сделал созерцание Св. Троицы центром своей духовной жизни.

Вслед за Рублевым этой схемы стали придерживаться многие иконописцы. Подобный вариант мы видим в Зырянской Троице, автором которой, возможно, был св. Стефан Пермский, друг и сподвижник преподобного Сергия Радонежского. Иконы этого типа писали в мастерской Троице-Сергиевой Лавры, начиная с непосредственных учеников Рублева вплоть до XVII в. Но, увы, каждое следующее поколение иконописцев теряло что-то из кристально чистого образа письма Рублева, хотя буквально все брали его за эталон. Царский изограф и первый мастер Оружейной палаты, Симон Ушаков также неоднократно писал этот образ. Его «Троица» отличается импозантностью, обилием деталей, «живоподобным» письмом ликов и пышно декорированным фоном, где палаты Авраама превращены в классический античный портик, а дуб и гора напоминают идиллический пейзаж.

### **Троица Ветхозаветная. Симон Ушаков (1626-1686)**

Икона Ушакова является как бы крайней точкой в эволюции рублевского варианта. И хотя искусство иконописания не прекратило свое существование, двигаться в этом направлении было уже некуда. Образ, созданный Ушаковым, свидетельствует о том, что ясность богословской мысли, присущая некогда Рублеву, была утрачена. Если выстроить в ряд все промежуточные иконы между этими двумя образами — рублевским и ушаковским — то «эволюция» станет очевидной. Об упадке свидетельствует возрастающее количество второстепенных деталей, уплотнение колорита, замутнение первоначальной рублевской чистоты, смешение понятий, выразившееся в смещении акцентов. Для того чтобы уяснить, о чем идет речь, вернемся вновь к иконе Андрея Рублева как к классическому образцу.

### **Троица Ветхозаветная. Андрей Рублев. 1422-1427.**

На светлом (изначально золотом) фоне изображены три ангела, сидящие вокруг стола, на котором стоит чаша. Средний ангел возвышается над остальными, за его спиной изображено древо, за правым ангелом — гора, за левым — палаты. Головы ангелов склонены в молчаливой беседе. Их лики похожи — будто изображен один и тот же лик в трех вариантах. Вся композиция вписана в систему концентрических кругов, которые можно

провести по нимбам, по абрисам крыльев, по движению ангельских рук, и все эти круги сходятся в эпицентр иконы, где изображена чаша, а в чаше — голова тельца, знак жертвы. Перед нами не просто трапеза, но евхаристическая трапеза, в которой совершается искупительная жертва. Средний ангел благословляет чашу, сидящий одесную его принимает ее, ангел, расположенный по левую руку от среднего, словно подвигает эту чашу тому, кто напротив него. Основной смысл образа прозрачен — в недрах св. Троицы идет совет об искуплении человечества. Совершенно естественно задать вопрос: кто есть кто на этой иконе. Самым распространенным толкованием и ответом на возникающий вопрос является вариант, который подсказывает одеяние среднего ангела, который облачен в одежды Христа — вишневым хитон и голубой гиматий. Таким образом, мы имеем здесь изображение Христа, Второго Лица св. Троицы в центре, следовательно, Отец, Тот, кто изображен слева от зрителя, и напротив Него — Дух Святой. Такую версию можно встретить в литературе об иконописи, так порой толковали и сами иконописцы, обозначая у среднего ангела крестчатый нимб и даже подписывая инициалы Христа. Однако Стоглавый собор строго запретил изображать в Троице крестчатые нимбы и надписи IC XC, объясняя это прежде всего тем, что образ Троицы не есть ипостасный образ Отца и Сына и Св. Духа, а образ троичности Божества и троичности бытия. В равной степени каждый из ангелов нам может показаться той или иной ипостасью, ибо, по словам св. Василия Великого, «Сын есть Образ Отца, а Дух — образ Сына».

И тем не менее человеческая мысль пытается проникнуть в эту непостижимую тайну, стараясь хотя бы отчасти различить в нераздельности неслиянность. Этому способствуют и символические знаки иконы. Попробуем прочесть богословский текст иконы, сопоставляя все знаки и символы, включенные Рублевым в ее контекст. Итак, средний ангел изображен выше двух других, естественно предположить, что он символизирует Отца, как источник бытия, на что указывает и древо, расположенное за спиной среднего ангела. Это и дуб Мамврийский, под которым Авраам приготовил трапезу путникам (Быт. 18.1), и древо жизни, которое насадил Бог посреди рая (Быт. 2.9). Но средний ангел в одеждах красно-синего цвета, т. е. в одеянии Христа, что и наводит всех исследователей на мысль, что в среднем ангеле следует видеть Бога-Слово, вторую ипостась Св. Троицы. Обратимся к тексту Библии:

«Бога не видел никто никогда; едиnorodный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил»

(Ин. 1.18). Увидеть Бога Отца невозможно,

«потому что человек не может увидеть Меня и остаться в живых»

(Исх. 33.20). Эта возможность открывается только через Сына:

«никто не приходит к Отцу, как только через Меня»

(Ин. 14.6).

Христос также говорит:

«Я и Отец одно»

(Ин. 10.15),

«видевший Меня, видел Отца»

(Ин. 14.9). Таким образом, здесь мы имеем изображение совсем не однозначное — если

можно так сказать, мы на Отца смотрим через Сына. Но все-таки благословляющий «отеческий» жест среднего ангела заставляет нас думать, что акцент поставлен на образе Отца («Сын есть Образ Отца»).

Одесную Бога Отца сидит Сын. Об этом в Библии говорится неоднократно: например,

«сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня»

(Пс. 109.1), или:

«вы узрите Сына Человеческого, сидящего одесную силы»

(Мк. 14.62), или:

«Христос умер и воскрес: Он и одесную Бога, Он и ходатайствует за нас»

(Рим. 8.34) и т. д. Одежды второго ангела подтверждают такое толкование: телесного цвета гиматий прикрывает небесного цвета хитон, так как плотью человеческой Христос, сошед на землю, прикрыл свое Божество. Его жест означает приятие той чаши, которую благословляет Отец, это жест полного послушания воле Отца (

«быв послушен, даже до смерти, и смерти крестной»

. Фил. 2.8). За его спиной возвышаются палаты — это символическое изображение жилища Авраама, но также, и в большей степени, это символ божественного домостроительства. Христос — краеугольный камень (Пс. 117.22; Мф. 21.42). Он созидает свою Церковь, которая есть Его Тело (Еф. 1.23).

Напротив второго ангела сидит третий, который облачен в одежды синего и зеленого цвета. Это третье лицо св. Троицы — Святой Дух. Зеленый цвет в иконописной символике означает вечную жизнь, это цвет надежды, цветения, духовного пробуждения. Линия его склоненной головы повторяет линию склоненной головы среднего ангела. Дух вторит Отцу, ибо Он от Отца исходит, согласно Никео-Цареградскому символу веры. Жест его руки словно способствует скорейшему принятию решения, Дух вдохновляет, освящает и утешает. Дух Святой в Писании назван Утешителем (греч.  $\pi\rho\upsilon\tau\omicron\sigma$  и он приходит и свидетельствует о Нем (Ин. 14.26; 16.7). За спиной третьего ангела изображена гора — это не просто элемент иконописного пейзажа, а гора духовного восхождения (Пс. 120.1), о которой Давид в Псалмах восклицает:

«возведи меня на гору, для меня недосягаемую»

(Пс. 60.3).

Как мы уже говорили, композиция рублевской иконы строится на принципе круга, и мысль созерцающего этот образ также движется по кругу, вернее, не в силах выйти за пределы круга. И мы вновь приходим от постижения неслиянности — к нераздельности Ипостасей Св. Троицы, к тайне их единосущности. Вот как об этом пишет св. Григорий Богослов: «Оно (исповедание Троицы – *И. Я.* ) есть Трех Бесконечных бесконечная соестественность, где и каждый умосозерцаемый сам по себе есть Бог, как Отец и Сын, Сын и Дух Святой, с сохранением в каждом личного свойства, и Три, умоопределяемые вместе, — также Бог; первое по причине единосущия, последнее по причине единачалия. Не успею помыслить об Едином, как озаряюсь Тремя. Не успею разделить Трех, как

возношусь к Единому. Когда представляется мне Единое из Трех, почитаю сие целым. Оно наполняет мое зрение, а большее убегает от взора, не могу объяснить его величия, чтобы к оставшемуся придать большее. Когда совокупаю в умозерцании Трех, вижу единое светило, не умея разделить или измерить соединенного света».

Таким образом,

«сквозь тусклое стекло»

(1 Кор. 13,12) пробивается к нам свет Троицы «единосущней и нераздельней». Конечно, иконописный язык условен и содержание образа нельзя передать на словах. Предложенный вариант прочтения всего лишь одна версия из многих возможных. И только молитвенное предстояние может приблизить нас к той бесконечной и непроницаемой в глубине своей тайне, которая есть откровение о Божественной Троице.

Подножия престолов, на которых покоятся ноги ангелов, обутые

«в готовность благовествовать мир»

(Еф. 6.15), образуют линии, точка схода которых расположена вне пределов плоскости иконы, перед ней, там, где расположен зритель. Точнее — в его сердце, ибо сердце, а не разум источник созерцания Бога, инструмент Его познания и главный орган общения с Ним. Именно этому учит любая икона, а тем более рублевская Троица. Образ св.Троицы есть прежде всего образ единства — образ, данный для нас, чтобы нас исцелять («исцелять» — от слова «цельный»). Спаситель молился накануне Своих страстей:

«да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и я в Тебе, так и они, да будут в нас едино, да уверует мир, что Ты послал Меня»

(Ин. 17.21). Не случайно образ св. Троицы преподобный Сергий созерцал всю жизнь, и этот образ дан для России на все времена для ее преображения и духовного возрождения, уча: «воззрением на святую Троицу побеждать ненавистную рознь мира сего».

Иконографический тип «Троица Ветхозаветная», как он стал называться позже по аналогии с «Новозаветной», является наиболее целомудренным образом св. Троицы, так как в нем, как уже было сказано, не акцентированы ипостаси, а главный смысл его — свидетельствовать об откровении. Желание же заглянуть за завесу привело к появлению другого рода изображений, которые можно объединить под общим названием «Троица Новозаветная». Обычно в таких композициях представлены две фигуры — старца и средовека, над которыми витает голубь. По мысли авторов это изображение должно символизировать три ипостаси св. Троицы: седобородый старец («Ветхий денми») — Бога Отца, средовек — Бога Сына, Христа, и голубь — Св. Духа. Вариантов «Новозаветной Троицы» в русской иконографии несколько, в зависимости от расположения двух главных фигур (старца и средовека), эти иконографические варианты имеют и соответствующие толкования и наименования. Например, композиция «Сопрестолние» содержит фронтальное изображение двух фигур, у старца в руке сфера, у средовека — Книга или крест. Иконографический вариант с изображением склоненных друг к другу фигур получил название «Предвечный совет». В композиции «Отослание Христа на землю» старец благословляет средовека и так далее. Примеры всех этих вариантов можно видеть на фасадах Успенского собора Московского Кремля. Встречаются они также в интерьерах многих русских храмов XVII-XX века, а также на отдельных иконах.

Наиболее древним, но не ранее нач. XV в. считается вариант «Новозаветной Троицы», получивший название «Отечество», где изображены сидящий на престоле старец и у него на коленях (в лоне) — отрок, держащий медальон или сферу с вылетающим из нее голубем.

Здесь мы видим иное соотношение возрастных характеристик и иерархическую композицию, однако общий смысл этого иконографического извода тот же.

Откуда на Русь пришли эти странные образы, с точностью сказать трудно, скорее всего с Запада. В романском искусстве Западной Европы были известны подобные изображения — один из ранних примеров мы находим в Утрехтской Псалтири X в. Встречались они и в Византии, хотя довольно редко, в основном в прикладном искусстве или в рукописях. Например, миниатюра из Нового Завета XII в, хранящаяся в Венской национальной библиотеке.

Однако появление таких изображений на Руси очень скоро стало вызывать у некоторых богословски образованных людей недоумение. Так, уже Стоглавый Собор, созванный в Москве в 1551 году, давая предписание иконописцам, определил в своем 43м правиле принципиальную неизобразимость Божества. Отцы Собора ссылались на св. Иоанна Дамаскина, учившего, что Бог изображается по плоти только в лице Иисуса Христа, родившегося от Приснодевы Марии. Только в этом случае «неописуемое Божество описуется по человечеству». Во всех остальных случаях художники поступают по «самомышлению». Отцы Собора также предлагали иконописцам следовать канону Андрея Рублева, изобразившего Св. Троицу, не выделяя никого из ангелов ни крестчатым нимбом, ни надписями, создавая тем самым неипостасный образ Св. Троицы.

Некоторым современным исследователям решения Стоглава кажутся нечеткими и не вполне определенными. Таковыми, видимо, они воспринимались и современниками, поскольку постановления Собора никак не повлияли на иконописную практику и изображения «Новозаветной Троицы», «Отечества», а также использование надписей ИС ХС и крестчатых нимбов в образе «Ветхозаветной Троицы» из употребления не вышли.

Кстати сказать, именно Стоглавый Собор ввел в обязательное обращение для иконописцев лицевые подлинники, дабы художники могли точно следовать образцам и как можно меньше измышлять от себя. Собор постановил также образы, писанные Андреем Рублевым, в качестве эталона.

Всего через два года после Стоглава возникло дело, вошедшее в историю как «Розыск или список о богохульных строках и сумнении святых честных икон дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 1553». Что же богохульного измыслил думный дьяк Иван Михайлович Висковатый, человек дотоле весьма уважаемый на Москве? Неплохо богословски образованный для своего времени, Висковатый, будучи к тому же ума пытливого и характера дотошного, позволил себе усомниться в православности некоторых сюжетов в иконах, появившихся в то время в Москве. Как известно, после пожара 1547 года, опустошившего столицу, государь Иван Васильевич Грозный отдал приказ свозить отовсюду различные иконы для пополнения Кремлевских соборов. Привезли несколько икон также и из Пскова. На одной из них, «Четырех-частной», и усмотрел дьяк Висковатый смутившие его сюжеты. В частности, было там и изображение Бога Отца в виде старца, именуемого Саваоф. Дьяк спросил о том митрополита Макария, того самого, что председательствовал на Стоглавом Соборе, а также автора знаменитых «Четий Минеи». Но митрополит ничего вразумительного не ответил, а только осудил Висковатого за дерзость и мудрствование, смущающие народ. «Дерзкий» дьяк, не удовлетворившись, подал прошение на собор, который в это время заседал в Москве, расследуя ересь Матфея Башкина. Собор также увидел в словах Висковатого соблазн и недозволенную дерзость. На специальном заседании собора в январе 1554 г., посвященном «богохульным строкам» Висковатого, мнение Ивана Михайловича было признано еретическим, а его писания «развратными и хульными», а сам он силой склонен от него отречься, смирившись перед авторитетом Церкви.

Но вопрос, поставленный в XVI в., доселе не закрыт, потому что вопиющий разрыв между практикой и теорией иконописания, достигший в этом споре своего апогея, актуален до сих пор. Дьяк не был услышан в свое время, хотя все свои аргументы против двусмысленных образов он черпал из богословских позиций иконопочитателей, в частности св. Иоанна Дамаскина. В то время, как Макарий смог противопоставить Висковатому только

практику Церкви и церковную дисциплину: «не ведено нам о Божестве и Божиих делах испытывати, но токмо веровати и со страхом святым иконам поклоняться», на этом Макарий считал дискуссию завершённой. Многие и после него, пытаясь если не оправдать находящиеся в противоречии с библейским мировоззрением и христианской духовностью образы, то, по крайней мере, объяснить их, ссылались на практику Церкви. К этому прибегал даже такой тонкий и глубокий богослов, как отец Сергей Булгаков. И тем не менее «еретик» Висковатый оказывается более православным, чем все его оппоненты, утверждая, что «не подобает почитать образ выше истины».

Это же подтвердил Большой Московский Собор, собравшийся в 1666-1667 гг. В 43 главе деяний этого Собора, которая так и называется «О иконописцах и Саваофе», было дано вполне четкое постановление: «отныне Господа Саваофа образ не писать в нелепых к неприличных видениях, ибо никто Саваофа не видел во плоти, а только по воплощении. Только Христос виден был во плоти, как и живописуется, то есть изображается по плоти, а не по Божеству, подобно и Пресвятая Богородица и прочие святые Божи...» Даже конкретно по отношению к композиции «Отечество» Собор высказывался с большой категоричностью: «Господа Саваофа (сиречь Отца) брадою седа и едиnorodного Сына во чреве Его писать на иконах и голубь между Ними, зело нелепо и неприлично есть, ибо кто видел Отца по Божеству... и Св. Дух не есть существом голубь, но существом Бог есть, а Бога никогда никто не видел, как и свидетельствует Иоанн Богослов Евангелист, только на Иордане при святом крещении Христова явился Св. Дух в виде голубя, и того ради на том месте и следует изображать Св. Духа в виде голубя. А на ином месте, имея разум, не изображать Св. Духа в виде голубя...» Все эти аргументы касаются не только композиции «Новозаветная Троица», но и всех остальных случаев, когда в тех или иных сюжетах («Символ веры», «Страшный Суд», «Шестоднев» и проч.) изображают Саваофа в виде старца и подразумевают под этим изображением Первое Лицо Троицы — Бога Отца. Собор, также ссылаясь на св. отцов, подчеркивал, что имя «Саваоф», что значит «Бог сил» или «Бог воинств», относится ко всей Троице, а не к одному какому-то лицу (ипостаси). Так же и все пророческие видения, на которые ссылаются защитники изображений Бога Отца, св. отцами толкуются как видения Бога без различия лиц, ибо ипостасное различие в Боге возможно только после воплощения. Например, св. Кирилл Александрийский так пишет об этом: «Что значит «достиг Ветхого денми» — пространственно ли? Это было бы невежество, потому что Божество не в пространстве, а все исполняет. Что же значит «достиг Ветхого денми»? Это значит, что Сын достиг славы Отца» (Дан. 7.13).

Итак, антропоморфный образ Бога Отца св. отцами всегда отвергался и изображать подобные образы они почитали за невежество. Более того, икона выполняет вероучительные функции, поэтому ложно понятый образ опасен, ибо несет в себе искаженную информацию и становится еретическим. Вот почему так волновался думный дьяк Иван Михайлович Висковатый и отцы Большого Московского Собора, давшие недвусмысленное предписание убрать из храмов и молелен не соответствующие православному учению образы. Но Собор пришелся на страшное время, когда Церковь в России сотрясали страсти раскола. Не за горами было упразднение патриаршества и окончательное пленение Церкви государством. До образов ли было? Но икона — это не только образ Бога, это еще и образ нашей веры. Она то самое мутное стекло, сквозь которое мы созерцаем реальность (1 Кор. 13.12). И если когда-то икона, ее ясные лики и прозрачное богословие были свидетельством торжества Православия, то теперь она стала свидетельством упадка веры — «ортодоксии без ортопраксии».

Надо сказать, что на протяжении всей истории, с момента появления подобных «Новозаветной Троице» или «Отечеству» изображений, в Церкви раздавались голоса протестующие. Кроме названного уже дьяка Висковатого, противником еретических изображений был Максим Грек. Это известно из письма толмача Димитрия Герасимова псковскому дьяку Михаилу Григорьевичу Мисюрю-Мунехину: в 1518 г. или 1519 г. образ типа «Новозаветной Троицы» был представлен Максиму Греку и тот отверг его, ибо ничего

подобного «ни в коей земле» не видел и считает, что иконописцы этот образ «от себя составили». Толмач ссылается в этом письме также на архиепископа Новгородского Геннадия, с которым также был разговор об этом образе. По всей видимости, позиция Геннадия, который всю жизнь свою боролся с различными ересями, также была непреклонной по отношению к неправославным изображениям. Архиепископ Геннадий, как никто другой, должен был противодействовать распространению антропоморфного образа Бога Отца, т. к. Новгородский владыка был инициатором полного перевода Библии и горячо ратовал за духовное просвещение народа.

Так же неодобрительно отзывался об иконе «Богоотцы» (то есть «Бог Саваоф») и Зиновий Отенский. Он называет такое изображение ни много ни мало как «хулою юже на Божию славу воспущаему».

По всей видимости таких случаев было немало, но все же они были немногочисленны по сравнению с общей массой церковного народа, настроенного индифферентно. Церковное сознание и по сей день таково, что не в силах различить плевелы от чистой пшеницы, и мы видим, как рядом с православием соседствуют чуждые христианству примеси в виде суеверий, народных обрядов, ложных образов.

Из всего сказанного выше вовсе не следует призыв к новому иконоборчеству. Целью экскурса было скорее всего подвигнуть читателя, а возможно и иконописца и богослова, поразмыслить над этой проблемой. Например, в Греческой Православной Церкви этот узел был разрублен еще 200 лет назад: Святейший Синод во время правления Константинопольского Патриарха Софония, в 1776 г., вынес следующее решение: «Соборно постановлено, что эта якобы икона Святой Троицы является новшеством, чуждым и не принятым Апостольской, Кафолической, Православной Церковью. Она проникла в Православную Церковь от латинян».

Некоторые шаги к устранению еретических изображений были сделаны и в Русской Православной Церкви. Так, например, постановлением Святейшего Синода от 1792 года было запрещено на антиминсах изображать Бога Отца, как это было прежде. Его заменило еврейское написание имени Божьего, что больше соответствует раскрытию смысла таинства Евхаристии. Причащаясь, мы соединяемся с Тем, Кто будучи бестелесным, принял плоть ради нашего спасения.

«Я открыл имя Твое человекам»

(Ин. 17.6), молится Христос Отцу в Своей последней земной молитве. И это также свидетельство о тайне Св.Троицы.

Св.Василий Великий учил: «Бог не имеет очертаний, Он прост. Не фантазируй насчет Его строения (...) Не замыкай Бога в свои телесные представления, не ограничивай Его мерой ума своего». И это предостережение особенно важно для иконографии. Не случайно на заре христианского искусства были строго осуждены Церковью попытки изобразить Св. Троицу в виде фигуры с тремя головами, как кошунственные. Св. Григорий Нисский предупреждает: «Люди не должны Бога смешивать с чем бы то ни было из того, что они постигли. Именно против этого предостерегает их Божественный Глагол. Через это предостережение мы познаем, что любое понятие, созданное нашим умом для того, чтобы попытаться постичь и определить Божественную природу, приводит лишь к тому, что человек превращает Бога в идола, но не постигает Его».

Однако невозможность постичь тайну Божественной Троицы вовсе не означает отказа от созерцания этой тайны, в чем немалую помощь оказывают иконы. И может быть, иконописный образ в данном случае больше говорит сердцу, чем слова («мысль изреченная есть ложь». Ф. И. Тютчев). Мысль современного протестантского богослова Карла Барта, кажется, выражает именно иконографическую идею: «Троичность Бога есть тайна Божественной красоты. Тот, кто отрицает Троичность Бога, очень быстро приходит к



представлению о Боге, лишенном всякого сияния и радости, Боге, лишенном красоты».

## Образ Богородицы в Русской Иконографии.

*Величит душа Моя Господа, и возрадовался дух Мой о Боге, Спасителе Моем, что призрел Он на смирение рабы Своей; ибо отныне будут ублажать меня все роды, что сотворил Мне величие Сильный и свято имя Его.*

**Лк. 1.46-49**

Образ Богородицы в русском искусстве занимает совершенно особое место. С самых первых веков принятия христианства на Руси любовь и почитание Богоматери глубоко вошли в душу народа. Одна из первых церквей в Киеве — Десятинная, построенная еще при князе Владимире, была посвящена Богородице. В XII веке князь Андрей Боголюбский ввел в русский церковный календарь новый праздник — Покров Пресвятой Богородицы, ознаменовав тем самым идею покровительства Божьей Матери русской земле. Затем в XIV веке миссию града Богородицы возьмет на себя Москва и Успенский собор в Кремле будут именовать Домом Богородицы. Фактически с этого времени Русь осознает себя посвященной Деве Марии <sup>16</sup>.

Сколько молитв было вознесено на этой земле Пресвятой Деве, сколько икон посвящено Ей. Многие из этих икон прославились как чудотворные, многие были свидетелями и участниками русской истории. Яркий тому пример — Владимирская икона Божьей Матери, которая сопровождала Россию на всех этапах ее истории. Она была привезена на Русь в начале XII века из Константинополя в дар от патриарха Луки Хризотера. Этот дар символизировал глубокое преемство двух культур — византийской и русской и теснейшую духовную связь двух миров — греческого и славянского. Из Киева икону перенес в новую столицу — Владимир — князь Андрей Боголюбский. С возвышением Москвы в конце XIV века святыня перемещается в новый духовный и политический центр. Московский Успенский собор с тех пор называют Домом Богородицы, но за самой иконой закрепляется наименование «Владимирской». Торжественная встреча иконы описана в летописях, в память о ней введен праздник Сретения Владимирской иконы Божьей Матери, на месте, где москвичи во главе с митрополитом Киприаном встречали чудотворную икону, основан Сретенский монастырь, а улица, по которой двигалась процессия со святыней, получила название Сретенка. В 1395 г. вся Москва молилась перед Владимирской иконой о спасении Москвы от страшного нашествия Тамерлана и Божья Матерь отвела беду <sup>17</sup>. В 1480 г. Заступница поворачивает войска хана Ахмата от границ Руси. Река Угра, где стояли войска Ахмата, получила в народе название Пояса Богородицы, именно здесь, по преданию, явилась хану Сияющая Дева и повелела покинуть русские пределы. В 1591 г. вновь россияне прибегают к заступничеству Пречистой, в этот год приступает к Москве Казы-Гирей. Тогда москвичи молились перед иконами Владимирской и Донской. И вновь Бог даровал победу. В дни смуты и интервенции начала XVII века войска народного ополчения борются не просто за Москву и Кремль, но за свою национальную святыню — «яко уно есть нам умерети, нежели предати на поругание пречистыя Богородицы образ Владимирския» <sup>18</sup>. В ранних летописных источниках победа над интервентами приписывается Владимирской, а не Казанской иконе Божьей Матери.

---

16

17

18

## **Богоматерь Владимирская. Начало XII в.**

В XVII веке царский иконописец Симон Ушаков пишет икону «Богоматерь — древо Государства Российского». В центре иконы образ Владимирской как прекрасный цветок на древе, которое поливают митрополит Петр и князь Иван Калита, заложившие основы московской государственности. На ветвях этого чудесного дерева, подобно плодам, изображены святые подвижники. Внизу, за кремлевской стеной, возле Успенского собора, из которого и вырастает древо, стоят тогда здравствовавшие государь Алексей Михайлович и царица Ирина «со чады». Таким образом, Симон Ушаков увековечил и прославил палладиум русской земли — Владимирскую икону Богоматери. Ни одна другая икона такой чести не удостаивалась.

### **Владимирская икона Божией Матери. (Древо государства Российского) XVII в. Симон Ушаков**

Владимирская икона — самая чтимая и самая известная из богородичных икон на Руси. Но за десять веков христианской культуры в России создано великое множество икон Богоматери. Специалисты насчитывают до семисот иконографий. Нашим основным компасом здесь будет все то же исходное понятие «ейкон», которое лежит в основе христианского взгляда на мир, поскольку любая икона христоцентрична. Богородичные иконы христоцентричны по определению, так как через рождение Христа Мария становится Богородицей, Богоматерью. Исходя из догматики развивается иконография, внутри которой можно выделить несколько основных направлений, формирующих основные иконографические схемы (богословские программы).

Богородичная догматика основана на тайне Боговоплощения, и через образ Богородицы раскрывается нам глубина богочеловеческих отношений. Мария, давшая жизнь Богу в Его человеческой природе, становится матерью Бога (Богородицей): тварь вмещает Творца. И поскольку это материнство надприродно, то в нем таинственным образом сохраняется и Ее Девство. Тайна Богоматери в том и состоит, что через Девство и Материнство Она является новой тварью. И почитание Ее связано именно с этим. Св. Григорий Палама так пишет: «Девственная Мать и есть граница между тварной и нетварной природой, и Ее, как вместилище Невместимого, будут знать те, кто знает Бога, и воспевать Ее будут после Бога те, кто воспевают Бога. Она есть основание тех, кто до Нее, и предстательница тех, кто после Нее, и Заступница вечная. Она предмет прорицания пророков, начало апостолов, утверждение мучеников, основание учителей. Она слава земных, веселие небесных, украшение всякой твари. Она начало, источник, корень нашего упования на небе, достичь которого да будет нам дано Ее молитвами о нас, во славу прежде всего от Отца рожденного и в последние времена от Нее воплотившегося Иисуса Христа, Господа нашего, которому подобает всякая слава, честь и поклонение, ныне, всегда и во веки веков» («Слово на Благовещение»).

Из богородичной догматики, как на дрожжах, выросла вся восточно-христианская гимнография: Роман Сладкопевец и Иоанн Дамаскин, Ефрем Сирийский и Игнатий Никейский и многие другие замечательные поэты и богословы оставили нам удивительные по своей красоте произведения, посвященные Богородице. На Руси в тонкости богословия не слишком вдавались, но почитание Богоматери носило не менее высокий и поэтический характер. Образ Приснодевы Марии и Матери Господа нашего Иисуса Христа обрел черты Заступницы и Ходатаицы, Покровительницы и Утешительницы. Эта чисто народная стихия любви к Богоматери иногда выплескивалась через край, за рамки христианского миропонимания: образ Богородицы то размывался фольклорной стихией, сближающей его в непросвещенном

народном сознании со сказочной Матерью-Сырой-Землей, то в утонченном высокомудрии русских софиологов начала века этот образ обретал туманные очертания Вечной женственности. Девы Софии, Мировой души и проч. Но несмотря на эти крайности в основе своем родник почитания Богоматери на Руси был чист и светел, и таковым останется.

Евангелие дает немного сведений о жизни Богородицы, хотя мы видим Ее в самых важнейших событиях, связанных с земным путем Христа и историей нашего спасения: Благовещение, Посещение Марией Елизаветы, Рождество Христово, Сретение, Обретение Отрока во Храме, брак в Кане Галилейской и т. д., вплоть до Распятия и Воскресения. Тема Марии в Евангелии звучит всегда рядом с темой Христа, причем то ярко, то словно отходя на второй план. Ее тихое присутствие окрашивает повествование в нежные тона, помогая воспринимать все события в их какой-то особой глубине:

«и слагала все слова сии в сердце своем»

(Лк. 2.51).

Те события, которые лежат за пределами описанных в Евангелии, вошли в иконописную традицию из апокрифических источников — Рождество и Детство Марии из Протоевангелия Иакова, Успение из Евангелия от Никодима и другие источники. Историчность этих текстов не безупречна, но Церковь всегда видела в них большой назидательный смысл, и потому они сохранились в Предании. На основе Писания и Предания сформировались богородичные праздники, вошедшие в церковный литургический год, а также выкристаллизовалась иконография этих праздников.

На сложение богородичной иконографии оказал влияние и Ветхий Завет, вернее, та богословская традиция, которая видела в Ветхом Завете прообразы Нового Завета. Так, например, образ Богоматери зеркален образу Евы в Библии: как через женщину вошел грех, а с ним смерть, так и через женщину входит в мир спасение, рождается Спаситель. Точно так же и Христос называется Новым Адамом. Непослушание одной искупается послушанием другой. Многие образы Ветхого Завета, начиная с Неопалимой Купины, из которой вещал Бог Моисею, вплоть до видений пророков, в той или иной степени богословская традиция относит к образу Богородицы (на этих библейских реминисценциях построена поэтика Акафиста Богоматери).

Со времен Бл. Августина образ Богоматери ассоциировался также и с образом Церкви: как через Ее тело воплотился Бог для того, чтобы стать одним из нас, так и мистическое Тело Христово связывается с Богородицей. Экклезиологический аспект образа Богоматери тесно связан с Софией.

«Премудрость созда себе дом»

(Пртч. 9.1) — тема Премудрости из книг Соломоновых Притч разнообразно преломляется в иконографии, но именно христоцентризм иконы не позволил перейти рубеж: в иконографии София не смешивалась с Богородицей, София в иконе тождественна Логосу (Христу).

Жития святых, писания св. отцов также были материалом для создания иконографии Богородицы.

Сюжеты, включавшие в себя изображение Богородицы, в христианском искусстве появляются довольно рано: уже в живописи катакомб мы находим сцены Благовещения (катакомбы Прискилы II в.) и сцены Рождества Христова (катакомбы св. Себастьяна III-IV вв.). Часто встречается сцена Поклонения волхвов. В немногочисленных, дошедших до нас предметах прикладного искусства мы также находим сюжетные сцены, включающие фигуру Богоматери. Причем уже в иконоборческую эпоху мы видим вполне сложившуюся

иконографию. Примером тому могут служить т. н. Ампулы Монцы из Боббио — серебряные сосуды небольшого размера для благовоний, которые были подарены около 600 г. королеве лангобардов Теоделинде. Ампулы эти украшены сюжетными композициями, в которых мы узнаем иконографические схемы, хорошо известные до сих пор. Сцены Благовещения, Крещения, Встречи Марии и Елизаветы, Жены у гроба Господня, Вознесение, Рождество и др. вполне каноничны.

Первые иконы Богоматери в собственном смысле слова появляются, по всей видимости, после Эфесского собора 431 года. Этот собор осудил Нестория, который до конца не признавал соединения в Личности Христа двух природ — божественной и человеческой, а потому отрицал Богоматеринство Девы Марии, называя Ее «Христородицей», а никак не Богородицей. Собор догматически утвердил за Марией право называться Богородицей, т. к. через рождение Иисуса от Св. Духа Мария участвует в тайне Боговоплощения. Несколько из ранних икон Богоматери были привезены с Синая в прошлом веке епископом и ученым Порфирием Успенским. На одной из них представлена Дева Мария с Младенцем Христом на коленях, сидящая на троне в окружении ангелов и свв. Федора и Георгия. Икона написана пастозно, в стиле позднеантичной живописи, но в ней уже есть и новые черты, не известные античности — особое внимание к лику, фронтальный разворот и жест руки Марии, указывающей на Младенца Христа.

В ранних мозаиках также встречается изображение Богоматери — церкви Санта Мария Маджоре в Риме (V в.), Сант Аполинаре Нуово в Равенне (VI в.), Панагия Ангелоктиста на Кипре (VII в.), Успения в Никее (VIII в.), Св. Софии в Салониках (IX в.) и т. д. Среди ранних фресок следует указать церковь Санта Мария Кастельсеприо в Италии (VII-VIII вв.).

В эпоху расцвета христианского искусства — на вершине средневековья образ Богоматери был самым излюбленным во всех уголках христианского мира — от Испании до Армении, от Сирии до Германии. Но самые, пожалуй, тонкие и гармоничные образы Богородицы созданы в Константинополе. В мозаиках Св. Софии мы встречаем разнообразные иконографические типы, начиная от образа Богоматери с Младенцем Христом на престоле, изображенного в апсиде (876 г.), вплоть до Богородицы из деисусной композиции на южной галерее (XII в.). Византийское искусство знает немало и замечательных богородичных образов, запечатленных в иконах. Одна из них, получившая впоследствии наименование «Владимирской», прибыла на Русь и здесь стала эталоном иконописания.

Одним из ранних и наиболее распространенных в восточнохристианском искусстве был иконографический тип Богоматери на троне — Царицы Небесной. В таком виде Богоматерь представлена на Синайской иконе VI в. из монастыря св. Екатерины. Рядом стоят свв. Георгий и Федор. Сзади трона — архангелы. Подобный тип можно видеть и в мозаиках Св. Софии в Константинополе. Этот тип преобладал и в итало-греческой иконографической традиции. На Руси же он получил менее широкое распространение. Иногда встречается в монументальной живописи (например, ферапонтовские фрески). Среди ранних русских икон такого типа наиболее известна Богоматерь Толгская XIII в.<sup>19</sup>

### **Толгская икона Божией Матери**

На Руси вследствие многих причин, которые до конца еще не исследованы, гораздо большее распространение получили поясные иконы Богоматери, хотя написание фигуры в рост или сидящей на троне также не исчезало из иконографии, но было по большей части использовано в монументальных композициях — во фресках и в иконостасе. Икона на Руси выполняла совершенно особую функцию — она была и моленным образом, и книгой, с

помощью которой обучаются, и спутником жизни, и святыней, и главным богатством, которое передавали в наследство из поколения в поколение. Обилие икон в русских церквях и домах верующих по сей день удивляет иностранцев (даже православного исповедания). Иконы Богородицы тем более были любимы, что Ее образ близок народной душе, доступен, ему открывалось сердце, может быть, даже больше, чем Христу. Это происходит порой оттого, что в народном сознании господствуют атавистические представления о Боге — Грозном Судии и Богоматери — вечной Заступнице, способной смягчить гнев Божий. Безусловно, это имеет под собой основание: в Евангелии первое чудо Христос совершает именно по просьбе Матери, как бы уступая Ей в Ее ходатайстве за простых людей. Однако в народной фантазии пределы такого ходатайства могли принимать несоразмерные масштабы, искажающие образ Христа. Тем не менее, зная любовь народа к Богородице, Ее близость человеческому сердцу, порой наивному в своей детской вере, Церковь учила народ Божий через богородичные иконы. И при всей доступности этого образа лучшие иконы содержат глубочайший богословский смысл. Образ Богородицы сам по себе столь глубок, что богородичные иконы оказываются одинаково близки и простой неграмотной женщине, в любви своей к Матери Божьей принимающей каждую богородичную икону за самостоятельную личность, и интеллектуалу-богослову, усматривающему даже в самых простых каноничных образах сложный подтекст.

Условно все многообразие типов икон Богоматери с Младенцем можно разделить на четыре группы, каждая из которых представляет собой раскрытие одной из граней образа Божьей Матери. Иконографическая схема является выражением богословской идеи. Первая группа — тип иконографии «Знамение» (сокращенный и усеченный вариант — Оранта). Это наиболее богословски насыщенный иконографический тип и связан он с темой Воплощения. В основе иконографической схемы лежат два текста: из Ветхого Завета — пророчество Исая:

«Итак сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут Ему имя: Эммануил»

(Ис. 7.14) и из Нового Завета — слова Ангела в Благовещении:

«Дух Святой найдет на Тебя и сила Всевышнего осенит Тебя, посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим»

(Лк. 1.35). В этих словах открывается нам тайна Боговоплощения, рождения Спасителя от Девы, рождения Сына Божия от земной женщины. Это находит свое выражение в иконографической схеме: Мария представлена в позе Оранты, то есть молящейся, с воздетыми к небу руками; на уровне Ее груди расположен медальон (или сфера) с изображением Спаса Эммануила, находящегося в лоне Матери. Богородица может быть представлена в рост, как на иконе «Ярославская Оранта, Великая Панагия», или по пояс, как в «Курской Коренной» или в новгородской «Знамение», это не так существенно. Важнее другое — соединение фигур Богоматери и (полуфигуры) Христа, что передает одно из глубочайших откровений: рождение Бога во плоти, Мария становится Богородицей через воплощение Логоса. В момент созерцания иконы молящемуся как бы открывается святая святых, внутренняя Марии, в недрах которой Духом Святым зачинается Богочеловек. «Чрево Твое пространнее» — так величается Богородица в Акафисте. Мы Ее видим в момент предстояния Богу:

«Се раба Господня, да будет Мне по слову Твоему»

(Лк. 1.38). Ее руки подняты в молитвенном порыве (этот жест описан в Книге Исход. 17.11). В ярославской «Оранте» этот жест повторен и в фигуре Младенца, только Ее ладони раскрыты, а положение пальцев Эммануила иное — они сложены в благословение. В других

вариантах Знамения Младенец в одной руке держит свиток — символ учения, другой благословляет. Одежды Богоматери традиционные — красный мафорий и синее нижнее одеяние. Таковы одежды Богоматери на всех иконах (за редким исключением), и, напомним, их цвета символизируют соединение в Ней Девства и Материнства, Ее земной природы и небесного Ее призвания. В ярославской «Оранте» одежды Богородицы заливают золотой свет (изображенный в виде крупного ассиста), что является выражением потоков благодати Святого Духа, излившегося на Пресвятую Деву в момент зачатия. По обе стороны от Марии изображаются силы небесные — либо архангелы с зеркалами в руках (ярославская «Оранта»), либо синий херувим и огненно-красный серафим. Присутствие в композиции ангельских и небесных сил означает то, что Богоматерь своим смиренным согласием участия в акте Боговоплощения поднимает человечество на ступень выше ангелов и архангелов, ибо и Бог, по словам св. отцов, не воспринял ангельский образ, но облекся в человеческую плоть. В песнопении, прославляющем Богородицу, так и поется: «Честнейшая херувим и славнейшая без сравнения серафим».

Иконографическая схема «Знамения» может быть очень простой, как в новгородском варианте, а может быть развитой и усложненной, как в случае ярославской «Оранты». В композицию последней, например, включена не часто встречающаяся деталь, которая раскрывает литургический аспект этого образа. Это орлец — коврик под ногами Марии, такие используют в архиерейском богослужении. В данном случае орлец символизирует космичность служения Богородицы, которая предстает Богу за весь род человеческий. Богоматерь стоит на орлеце как на облаке среди золотого сияния Божьей славы — Богоматерь есть новая тварь, преображенное творение, новый человек. Схема иконы Курской Коренной дополнена изображением пророков, соединенных между собой подобием процветшей лозы. У пророков в руках свитки их пророчеств. Все это символизирует то, что Богоматерь и Божий Сын, от Нее родившийся, есть исполнение всех ветхозаветных пророчеств и чаяний. Так, в разных иконографических вариантах при наличии общего иконографического ядра раскрывается одна и та же тема Боговоплощения, поэтому иконографический тип «Знамение» иногда именуют «Воплощение».

### **Богоматерь Знамение. Новгородская школа. Вторая половина XII в**

Одним из вариантов иконографии «Знамение» является «Оранта». В данном случае Богоматерь представлена без Младенца в той же позе, с воздетыми руками. Примером такого варианта может служить образ «Богоматерь — Нерушимая стена» из Св. Софии Киевской (мозаика, X в.). Здесь Богоматерь представлена как символ Церкви. Впервые Августин увидел в Богоматери — Церковь. Эта ассоциация получила в истории богословской мысли широкий диапазон толкований.

### **Богоматерь Оранта XI в Фреска Софийского собора в Киеве**

Второй иконографический тип получил наименование «Одигитрия», что по-гречески значит «Путеводительница». В этом названии заложена концепция богородичных икон в целом, ибо Матерь Божья ведет нас ко Христу. Жизнь христианина представляет собой путь из тьмы — в чудный Божий свет, от греха — к спасению, от смерти — в жизнь. И на этом нелегком пути у нас есть помощница — Пресвятая Богородица. Она явилась мостом для прихода в мир Спасителя, теперь Она — мост для нас на пути к Нему.

## Богоматерь Одигитрия

Итак, иконографическая схема Одигитрии строится следующим образом: фигура Богоматери представлена фронтально (иногда с небольшим наклоном головы), на одной Ее руке, как на престоле, восседает Младенец Христос, другой рукой Богоматерь указывает на Него, тем самым направляя внимание престоющих и молящихся. Младенец Христос одной рукой благословляет Мать, а в Ее лице и нас (нередко жест благословения направлен непосредственно на зрителя), в другой руке Он держит свернутый свиток (есть варианты, когда в руках у Младенца скипетр и держава, книга, развернутый свиток).

В жесте Богородицы, указующем на Христа <sup>20</sup> ключ к этому образу — Матерь Божья ориентирует нас духовно, направляя нас ко Христу, ибо Он есть Путь, Истина и Жизнь. Она несет наши молитвы к Нему, Она ходатайствует за нас перед Ним, она сохраняет нас на пути к Нему. Ставшая Матерью Того, Кто усыновил нас Небесному Отцу, Богородица становится матерью каждого из нас. Этот тип богородичных икон получил необычайно широкое распространение во всем христианском мире, а особенно в Византии и в России. Многие чтимые иконы этого типа не случайно приписывали кисти апостола Луки.

К наиболее известным вариантам Одигитрии относятся: «Смоленская», «Иверская» (Вратарница), «Тихвинская», «Грузинская», «Иерусалимская», «Троеручица», «Страстная», «Ченстоховская», «Кипрская», «Абалацкая», «Споручница грешных» и многие другие.

Небольшие иконографические различия в деталях связаны с подробностями истории происхождения каждого конкретного образа. Так третья рука у иконы «Троеручица» добавлена св. Иоанном Дамаскиным, когда по его молитве Богородица восстановила отрубленную его руку.

## Богоматерь «Троеручица»

Кровоточащая ранка на щеке «Иверской» возвращает нас во времена иконоборчества, когда этот образ был подвергнут нападению отвергающих иконы: от удара копья из иконы истекла кровь, что повергло свидетелей в неописуемый ужас. На иконе Богоматери «Страстная» обычно изображают двух ангелов, летящих к Младенцу с орудиями страстей, тем самым предвозвещая Его страдания за нас. В результате этого сюжетного поворота несколько изменена поза Младенца Христа — Он изображен в полоборот, смотрящим на ангелов, Его руки держатся за руку Марии. Каждая из таких деталей достойна внимательного рассмотрения, но за неимением в данном случае такой возможности оставим это для уединенного созерцания.

Как правило, в «Одигитрии» Богоматерь представлена в поясном изображении, но встречаются и оплечные композиции богородичных икон; к таким относятся «Казанская», «Петровская», «Игоревская». Здесь разрабатывается та же тема, но в некотором сокращенном варианте.

Третий тип богородичных икон на Руси получил наименование «Умиление», что является не совсем точным переводом греческого слова «Елеуса» (&#949;&#955;&#949;&#959;&#965;&#963;&#945;), т. е. «Милостивая». Этим эпитетом в Византии величали саму Богородицу и многие из Ее икон, но со временем, в русской иконографии, наименование «Умиление» <sup>21</sup> стали связывать с определенной иконографической схемой. В греческом варианте этот тип икон назывался «Гликофилуса»

---

20

21

(«Сладкое лобзание»). Это наиболее лиричный из всех типов иконографий, открывающий интимную сторону общения Матери Божьей со Своим Сыном. Иконографическая схема включает две фигуры — Богородицы и Младенца Христа, прильнувшие друг ко другу ликами. Голова Марии склонена к Сыну, а Он обнимает рукой Мать за шею. В этой трогательной композиции заключена глубокая богословская идея: здесь Богородица явлена нам не только как Мать, ласкающая Сына, но и как символ души, находящейся в близком общении с Богом. Взаимоотношение души с Богом — мистическая тема многих писаний св. отцов. Богоматерь Умиление — один из наиболее мистических типов богородичных икон.

Этот тип также был широко распространен в России. К иконам типа «Умиление» относятся: «Владимирская», «Волоколамская», «Донская», «Федоровская», «Жировицкая», «Гребневская», «Ахренская», «Ярославская», «Взыскание погибших», «Почаевская» и т. д. Во всех этих иконах Богоматерь представлена в поясной композиции, в редких случаях встречается оплечная композиция, как, например, в иконе «Корсунская».

### **Богоматерь Умиление. XII в**

Разновидностью иконографического типа «Умиление» является тип «Взыграние». Иконы подобного рода были распространены в основном на Балканах, но и в русском искусстве изредка встречаются такие образы. Иконографическая схема здесь очень близка к «Умилению», с той только разницей, что Младенец представлен в позе более свободной, как бы разыгравшимся. Примером такого типа икон может служить «Яхромская». В этой композиции всегда присутствует характерный жест — Младенец Христос ручкой касается лика Богородицы. В этой маленькой детали скрыта бездна нежности и доверия, которые открываются внимательному созерцающему взгляду.

### **Яхромская икона Божией Матери**

Еще одна разновидность иконографии «Умиление» — «Млекопитательница». Из наименования ясно, что отличительной чертой этой иконографической схемы является изображение Божьей Матери, кормящей грудью Младенца Христа. Такая деталь — не только интимная подробность данного иконографического варианта, но она раскрывает новый мистический аспект в прочтении образа Богородицы. Мать вскармливает Сына, так же Она питает наши души, так же и Бог кормит нас «чистым словесным молоком» Слова Божьего (1 Петр. 2.2), дабы мы, возрастая, переходили от пищи молочной к твердой (Евр. 5.12).

### **Икона Божией Матери "Млекопитательница"**

Итак, три названных нами иконографических типа — «Знамение», «Одигитрия» и «Умиление» являются основными, ведущими в иконографии Богородицы, так как в их основе лежат целые направления в богословском осмыслении образа Богоматери. Каждый из них представляет нам какой-то один из аспектов Ее служения, Ее роли в спасительной миссии Христа, в истории нашего спасения.

Четвертый тип не имеет такого богословского наполнения, как первые три. Он скорее собирательный, к нему следует отнести все те иконографические варианты, которые по тем или иным причинам не вошли в первые три. Наименование четвертого типа условно —



«Акафистный», так как главным образом иконографические схемы здесь строятся не по принципу богословского текста, а по принципу иллюстрирования того или иного эпитета, которым Богородица величается в Акафисте и других гимнографических произведениях. Основной смысл икон этого типа — прославление Матери Божьей. Сюда следует отнести уже упоминавшиеся изображения Богородицы с Младенцем на престоле. Основным акцентом этих изображений — показать Матерь Божию как Царицу Небесную. В таком виде этот образ вошел в византийскую иконографию — особенно часто такие композиции помещали в конху апсиды. В этом варианте Богородица присутствует и в св. Софии Константинопольской. В русской иконографии примером такого образа может служить фреска Дионисия в апсиде ц. Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.

Но большая часть икон этого типа представляют собой соединение центральной схемы предыдущих типов с дополнительными элементами. Так, например, иконографическая схема «Неопалимой Купины» состоит из изображения Богородицы Одигитрии, окруженной символическими фигурами славы и сил небесных (аналогично тому, как образ небесной славы изображен в иконографии «Спас в силах»).

### **Икона Божией Матери "Неопалимая купина". XVII в.**

Иконографическая схема иконы «Богородица — Живоносный Источник» включает в себя изображение Богородицы с Младенцем, восседающим на троне, который имеет вид некоего подобия купели внутри водоема, а вокруг предстоят ангелы и люди, пришедшие напиться от этого источника. Композиция иконы «Богородица — Гора Нерукосечная» также строится по принципу механического наложения символов — Богородица с Младенцем Христом (по типу Одигитрии) восседают на престоле, на фоне фигур и вокруг них изображаются различные символы, напрямую иллюстрирующие акафистные эпитеты: руно орошенное, лестница Иаковлева, купина неопалимая, свеча светоприемная, гора нерукосечная и т. д. И, наконец, икона «Нечаянная радость» построена по принципу «икона в иконе», то есть сюжетного включения изображения иконы внутрь происходящего действия. Здесь обычно представлен коленопреклоненный человек, молящийся перед образом Богородицы Одигитрии, давшей ему нравственное прозрение и исцеление.

Примеров акафистных икон можно привести великое множество и в большинстве своем это поздние иконографии, созданные не ранее XVI-XVII вв. в тот период, когда богословская мысль не отличалась оригинальностью и ее направление более разливалось по поверхности, нежели шло вглубь.

Вершиной акафистных иконографий следует признать образ «О Тебе радуется обрадованная вся тварь». Это по-своему интересная иконография, в основе ее лежит идея космического прославления Богородицы. В центре изображается Богородица с Младенцем Христом на престоле в сиянии славы и окружении сил небесных. Образ вселенной представлен в виде многоглавого храма, окруженного цветущими деревьями — это одновременно и образ Небесного Иерусалима. В нижней части иконы, у подножия престола изображаются люди — пророки, цари, святые разных рангов, просто народ Божий. Мы видим — на Иконе представлены новая земля и новое небо (Откр. 21.1), — образ преображенной твари, начало которой положено в тайне Боговоплощения (здесь центральное изображение отчасти напоминает схему Знамения).

### **Икона Божией Матери «О Тебе радуется обрадованная вся тварь».**

Иконографические варианты, где изображается Богородица без Младенца Христа,

немногочисленны, объединить их в особую группу не представляется возможным, так как иконографическая схема в каждой из них определена своей самостоятельной богословской идеей. Но в той или иной степени они примыкают к уже названным нами ранее четырем типам. Например, «Богоматерь Остробрамская-Виленская» представляет собой вариант, тяготеющий к типу «Знамение», так как образ Богоматери явлен здесь в момент принятия Ею Благой вести (

«се раба Господня, да будет Мне по слову Твоему»

. Лк. 1.38). Положение рук, скрещенных на груди (жест смиренного молитвенного поклонения) семантически близок жесту Оранты. Следовательно, этот иконографический вариант можно отнести к типу «Знамение». Кроме Остробрамской этому типу соответствует икона «Невеста Невестная» (ошибочно ее называют «Умиление»), которая была келейной иконой преп. Серафима Саровского.

### **Икона Божией Матери «Радуйся Невесто невестная».**

Известная древняя русская икона «Богоматерь Боголюбская»<sup>22</sup> также изображает Богородицу без Младенца, но предстоящей пред Богом с ходатайством о молящихся Ей (группа молящихся иногда изображается у ног Богородицы). Поскольку здесь Матерь Божья изображена как ходатаица и как указующая путь молящимся, то условно можно отнести эту икону к типу «Одигитрия». В руке Богородица держит свиток с молитвой, а другой рукой указывает на образ Христа, написанный слева в сегменте неба. Таким образом, сохраняется тот же жест, что и в Одигитрии: Христос есть Путь, Истина и Жизнь.

### **Боголюбская икона Божией Матери.**

Но по большей части богородичные иконы, в которых Богоматерь представлена без Младенца, относятся к четвертому типу — акафистных икон, так как написаны ради прославления Матери Божьей. Так, например, к этому типу можно отнести иконографию «Богородица Семистрельная» или «Симеоново проречение», известен этот иконографический вариант и под другим названием — «Умягчение злых сердец»<sup>23</sup>. Здесь изображена Богоматерь с семью мечами, пронзающими Ее сердце. Этот образ взят из пророчества Симеона, который во время Сретения произнес такие слова:

«и Тебе Самой оружие пройдет душу, — да откроются помышления многих сердец»

(Лк. 2.35). Подобные иконографии, как правило, позднего происхождения, по всей видимости, пришли из западноевропейской традиции и отличаются литературностью. Тем не менее и в них заложен свой смысл, открывающий нам образ Богородицы, столь необходимый для возрастания православной души.

---

22

23

### **Икона Божией Матери «Умягчение злых сердец». XVIII в**

Иконографические варианты, семантически соответствующие третьему типу богородичных икон, известному под названием «Умиление», практически не встречаются, так как трудно представить, как возможно изобразить интимные отношения Богоматери и Ее Сына в образе одной только Богоматери. Тем не менее и такой поворот в иконографии возможен. Это так называемый тип Скорбящей Богоматери («Mater Dolorosa»), когда Божья Мать представлена погруженной в молитвенную скорбь о распятом Христе. Обычно Богородица изображается со склоненной головой и молитвенно сложенными руками возле самого подбородка. Этот вариант получил большое распространение на Западе, но и в православной иконографии он также хорошо известен. Некоторые исследователи полагают, что он первоначально не был самостоятельным, входил частью в диптих, на второй половинке которого изображался страдающий Иисус Христос (в терновом венце, со знаками Страстей). Этот же сюжет мы можем видеть и в иконе «Не рыдай Мене Мати», хорошо известной в балканском искусстве и менее известной у нас, в России. На этой иконе обычно изображены Богородица и Христос (иногда стоящими во гробе), Мать оплакивает смерть Сына, обнимая Его мертвое тело. Практически это модификация сюжета «Оплакивание», но иконографическая схема построена по принципу «Умиления» — только на иконах типа «Не рыдай Мене Мати» Богородица прижимает к Себе не Маленького Иисуса, а взрослого после снятия со Креста. Трагизм сюжета достигает необыкновенного накала — горе Матери безутешно, но, как и во всякой иконе, здесь есть весть о воскресении, она в названии иконы, которое построено на тексте страстного песнопения: «Не рыдай Мене, Мати, во гробе зряща...» Обращение к Богородице идет от имени Христа, победившего смерть. Очень хорошо этот образ разработан в иконе современного московского мастера Александра Лавданского <sup>24</sup>.

### **Икона Божьей Матери «Не рыдай мене, мати» XVI в**

Итак, мы рассмотрели основные иконографические типы и варианты богородичных икон, которые условно разделяются на четыре группы: «Знамение», «Одигитрия», «Умиление» и «Акафистные». В поле нашего зрения почти не попали праздничные богородичные иконы, так как изображение Богородицы в праздниках имеет все те же иконографические особенности, что и в других иконах. Точно также мы не коснулись принципов изображения образа Богоматери в иконостасе, но в краткой форме об этом было сказано при разборе семантики и символики иконостаса. Хотелось бы несколько слов добавить к тем отступлениям от канона, которые иногда можно видеть в различных иконах, посвященных Богородице.

Так традиционно принято изображать Богородицу в одеждах двух цветов: вишневом мафории (модификация красного цвета) <sup>25</sup>, синей тунике и голубом чепце. На мафории, как правило, изображаются три золотые звезды — как знак ее непорочности («непорочно зачала, непорочно родила, непорочно умерла») и кайма как знак ее прославления. Сам плат — мафории — означает Ее Материнство, прикрытый им голубой (синий) цвет платья — Девство. Но изредка мы можем видеть Богоматерь, облаченную в синий мафории. Так Ее иногда изображали в Византии, на Балканах. Так Богоматерь написал Феофан Грек в деисусном чине Благовещенского собора Московского Кремля. По всей видимости, в этих

---

24

25

случаях для иконописца важнее подчеркнуть Девство, непорочность Богоматери, выделить аспект Ее чистоты, сосредоточить наше внимание на этой грани образа Девы и Матери.

Православная традиция в исключительных случаях допускает изображение женщин с непокрытой головой. Обычно так пишут Марию Египетскую в знак ее аскетично-покаянного образа жизни, сменившего прежний ее распутный образ жизни. Во всех остальных случаях, будь то образ мучениц, цариц, святых и праведных жен, жен-мироносиц и других многочисленных персонажей, населяющих православный иконный мир, принято изображать женщин с покрытой головой. Так и апостол Павел пишет, что хорошо женщине покрывать голову свою, ибо это

«знак власти над нею»

(1 Кор. 11.5,10). Но в некоторых иконографических вариантах богородичных икон мы видим, весьма неожиданно, изображение Богоматери с непокрытой головой. Например, «Богоматерь Ахтырская» и некоторые другие. В некоторых случаях плат заменен венцом (коронай). Обычай изображать Богоматерь с непокрытой головой западного происхождения, где он вошел в обиход с эпохи Возрождения, и в принципе неканоничен. Мафорий на голове Богородицы не просто дань восточно-христианской традиции, а глубокий символ — знак Ее Материнства и полной отданности Богу. Даже венец на Ее голове не может заменить мафория, ибо венец (корона) есть знак Царства, Богоматерь — Царица Небесная, но это царское достоинство основано исключительно на Ее Материнстве, на том, что Она стала Матерью Спасителя и Господа нашего Иисуса Христа. Поэтому правильно изображать венец поверх плата, как это мы видим в таких иконографических изводах, как «Богоматерь Державная», «Новодворская», «Абалацкая», «Холмовская» и другие. Изображение венца (короны) на голове Богородицы также пришло в восточно-христианскую иконографическую традицию из Западной Европы. В Византии это не было принято вовсе. Даже когда изображали Богоматерь с предстоящими императорами (как это можно видеть в мозаиках св. Софии Константинопольской), что является выражением превосходства Царства Небесного над царством земным, на Ее главе мы не видим ничего, кроме плата-мафория. И это очень характерно, так как в развитии иконографии наблюдается со временем отход от лаконизма и чистой семантики (знаковой структуры) в сторону иллюстративности и внешнего символизма.

### **Икона Божьей Матери «Державная»**

Тем не менее большое распространение на Руси богородичных икон свидетельствует о большом почитании образа Богородицы в русской Церкви, о близости Ее православной душе. Начиная с XVII века в литературе появляется особый жанр — сочинения об иконах Богоматери и чудесах, от них происходивших. Это были своего рода первые исследования богородичных икон и осмысление иконографий, и в то же время это сказания в народном духе, где перемежаются реальные свидетельства о чудесах с полулегендарными рассказами. Начало этому направлению положил Иоаникий Голятовский в 60-х годах XVII века, выпустивший в свет сочинение под названием «Благодатное небо». В XVII и особенно в XIX веке это превратилось в целый поток. Многочисленные «Сказания о жизни Богородицы и чудесах происходивших от Ее икон» были в свое время излюбленным народным чтением<sup>26</sup>. И только в конце XIX века замечательный русский иконограф и исследователь древнерусской культуры Никодим Павлович Кондаков стал серьезно изучать вопрос

иконографии Богородицы. В начале XX века на свет появились две его книги «Иконография Богоматери» и «Иконография Богоматери в связи с итало-греческой традицией». Но это было только начало исследовательской работы. Тогда было трудно надеяться на полный охват материала, поскольку многие иконы еще не были даже раскрыты реставраторами и не были известны исследователям. Теперь, когда общая картина развития русского иконописания в общих чертах ясна, тема богородичной иконографии вновь ждет своего исследователя.

Образ Богородицы занимает исключительное место в православной духовности, как это можно видеть хотя бы из огромного количества икон, посвященных Ей. о. Сергей Булгаков так пишет: «Любовь и почитание Богоматери есть душа православного благочестия, сердце его, согревающее и оживляющее все тело. Православное христианство есть жизнь во Христе и в общении с Его Пречистой Матерью, вера во Христа, как Сына Божия и Богоматери, любовь ко Христу, которая нераздельна от любви Богоматери». Всякая икона, как мы уже неоднократно говорили, христоцентрична, богородичная икона христоцентрична вдвойне, так как дает нам истинный образ богообщения в любви. Один западный богослов так выразил смысл почитания Богоматери: «самым лучшим почитанием Марии является подражание Ей в Ее любви к Своему Сыну и Господу нашему Иисусу Христу». Этой любви и учат нас богородичные иконы.

### **Живопись Исихазма.**

*И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещает вам: Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы.*

**1 Ин. 1.5**

### **Учение о Фаворском Свете и иконография**

Свет — одно из ключевых понятий христианского благовестия и образ, данный в Евангелии для постижения Бога.

«Я — свет миру»

(Ин. 8.12) — говорит о себе Христос. Поэтому Никео-Цареградский Символ веры исповедует Христа как «Света от Света, Бога истинного от Бога истинного». Бог приходит в мир как свет:

«Свет во тьме светит и тьма не объяла его»

(Ин. 1.5). Православное богословие строит свое учение о Боге как о свете, действующем в этом мире, через который мир спасется, просвещается и преображается.

«Вы — свет мира»

(Мф. 5.14) — говорит Христос своим ученикам и на этом строится православная аскетика.

В истории Церкви были целые периоды и эпохи, когда размышления о свете стояли в центре жизни, становились основой культуры, формировали политику. Такой эпохой был XIV век — период торжества исихазма в Византии. Современный богослов и исследователь исихазма прот. Иоанн Мейендорф различает несколько стадий в развитии исихазма — от келейной практики восточного монашества времен Макария Египетского (IV в.) до широкого

общественно-политического и духовного движения, охватившего восточно-христианский мир в XIV — нач. XV в. Мистика исихазма, соединившая в себе глубокую молитву («умное делание», как говорили на Руси) и созерцание Фаворского света, оказала огромное влияние на иконопись в Византии и странах ее ареала, где в XIV веке происходит необычайный расцвет искусства. Этот период исследователи называют Палеологовским ренессансом, по имени правящей в Константинополе династии Палеологов. Но по существу этот духовный и культурный взлет был связан с той победой, которую одержал глава исихастов Григорий Палама над своими оппонентами, благодаря чему учение и практика исихазма распространились по всей восточно-христианской ойкумене, оказывая сильнейшее влияние на все стороны жизни общества.

Свет — одна из основных категорий богословия иконы. Через свет катафатика и апофатика иконологии находят адекватную форму выражения. Но учение исихастов придало переживанию света в иконе особую глубину, остроту и наполненность. И в XIV веке свет, если можно так выразиться, становится «главным героем» иконописи.

Слово «исихазм» происходит от греческого «ἡσυχία» — молчание, тишина. Исихасты учили, что неизреченный Логос, Слово Божье, постигается в молчании. Созерцательная молитва, отказ от многословия, постижение Слова в его глубине — вот путь познания Бога, который исповедуют учителя исихазма. В центре исихастского молитвенного делания стоит призывание имени Господа, ибо так сказано в Св. Писании:

«всякий, кто призовет имя Господне спасется»

(Деян. 2.21). Именно в форме так называемой Иисусовой молитвы исихастская традиция получила распространение на Руси. Большое значение для исихастской практики имеет созерцание Фаворского света — того света, что видели апостолы во время преображения Господа Иисуса Христа на горе. Через этот свет, нетварный по своей сущности, как учили исихасты, подвижник входит в общение с Непостижимым Богом. Исполняясь этим светом, он приобщается божественной жизни, преображается в новую тварь. «Человек не может стать богом по природе, но может стать богом по благодати» — утверждали они. Обожение (по-гречески «θεοποίησις») и есть конечная цель всякого духовного делания.

Учение о Фаворском свете и обожении положил в основу своей апологии исихазма Григорий Палама. Его учение стало своего рода синтезом всей восточно-христианской богословской мысли и мистической и аскетической практики православного монашества. Подвигло к этому Паламу то обстоятельство, что в XIV веке исихастский опыт вышел за стены монастырей, выплеснулся в мир, чему в немалой степени способствовал и сам Палама. Но при этом учение и деятельность Григория Паламы и исихазм в целом оказались под сильнейшим обстрелом оппонентов. С одной стороны, исихастам предъявляли обвинение в ереси. Среди оппонентов исихазма были крупные и глубокие мыслители, такие как калабрийский монах Варлаам, его последователь Григорий Акиндин, а также известный византийский философ и писатель Никифор Григора. С другой стороны, защитники строгого монашества, исихасты-практики, например Григорий Синаит, были против широкого распространения и популяризации исихазма, считая этот опыт в принципе недоступным для мирян. На двух соборах Григорий Палама блестяще доказал православность исихазма и отстоял необходимость его широкого распространения в мире.

Победа Григория Паламы имела далеко идущие результаты: мистический опыт исихазма дал мощный духовный импульс для возрождения всего православного мира. Так, например, ученик Григория Паламы, Филофей Коккин, ставший патриархом Константинопольским, проповедовал единство восточно-христианской ойкумены, исходя из идеи не только преображения человека, но и всего мира. И не только проповедовал, но и

многое сделал для этого. Из окружения Филофея вышли многие замечательные богословы, некоторые из них стали во главе национальных православных церквей, в частности, патриарх Болгарии Ефимий Тырновский и митрополит московский Киприан, которые способствовали распространению этого опыта в своих странах.

Небольшой экскурс в историю исихазма позволяет нам лучше представить духовный и исторический контекст эпохи<sup>27</sup>, ставшей золотым веком русской иконы, эпохи, которая дала Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия. Вне исихазма творчество этих мастеров будет не только непонятно, но и может быть неверно истолковано. В свою очередь именно на этих вершинах духовного искусства хорошо прослеживается связь иконописания и иконопочитания с богословскими и мистическими глубинами Православия. Не случайно память св. Григория Паламы празднуется в неделю торжества Православия — этим Церковь подчеркивает неразрывное единство догматики, одержавшей победу в лице иконопочитателей, и мистики, синтезированной в учении Паламы, то есть тождество ортодоксии и ортопраксии.

Исихастская созерцательно-молитвенная практика, учение о Фаворском свете и обожении оказались наиболее глубоким раскрытием учения об образе, которое положено в основу богословия иконы. Но каждый из названных нами художников — Феофан Грек, Андрей Рублев и Дионисий — воплощает это по-своему. И это свидетельствует, что единство не исключает многообразия, ортодоксальность невозможна без личного мистического опыта, а каноничность православного искусства нисколько не умаляет индивидуальности художника.

В ряду первых и крупнейших художников эпохи исихазма стоит Феофан Грек. Он прибыл на Русь в конце XIV века уже будучи известным мастером. Епифаний Премудрый сообщает, что Грек расписал сорок церквей в Константинополе, Галате, Кафе и других городах. Первой известной работой Феофана на Руси является роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде (1378 г.). Освящение этого храма во имя Преображения Господня стало основой программы для его росписи. К сожалению, фрески плохо сохранились, до нашего времени дошли лишь небольшие фрагменты. Но и в таком фрагментарном виде работа Феофана Грека поражает удивительным живописным мастерством, глубиной и неординарностью образного мышления мастера. Сразу же как вы переступаете порог небольшого, но сильно вытянутого вверх храма, вас буквально останавливает взгляд Христа-Пантократора, изображенного в куполе: из его широко раскрытых глаз словно сверкают молнии. Этот образ заставляет вспомнить слова из Св. Писания:

«Бог наш есть огонь поядающий»

(Евр. 12.29) или

«Огонь пришел Я низвести на землю»

(Лк. 12.49). Образ Пантократора доминирует в пространстве храма, и он дает ключ к образному прочтению всего ансамбля. Для Феофана, как и для всякого исихаста, Бог — это прежде всего Свет, но этот Свет выступает здесь в ипостаси огня. Этим огнем мир испытывается, этим огнем мир судится, этот огонь сжигает всякую неправду, разделяя творение на свет и тьму, небесное и земное, духовное и душевное, тварное и нетварное. Огонь — это меч, пронзающий плоть мира (Евр. 4.12). Отсюда живописный язык Феофана — он сводит всю палитру к своеобразной дихотомии: все пишет двумя красками — охрой и белилами; мы видим как на охристо-глиняном фоне (цвет земли) вспыхивают молнии белильных бликов (свет, огонь). Все написано невероятно энергично, с некоторой

гипертрофированностью эффектов, с усилением смысловых акцентов.

В исследовательской литературе было много дискуссий по поводу необычного колористического решения феофановской росписи. Некоторые ученые выдвигали версию пожара, который обесцветил живопись. Но археологи следов пожара не обнаружили, а реставраторы подтвердили, что красочный слой был таким изначально. К тому же знакомство с исихастской живописью других стран, например балканского региона, показывает, что подобный случай не единичен. Да и образный феофановский строй росписи говорит о том, что монохромность избрана мастером вполне сознательно, как метафорический язык. Цветовой минимализм этой росписи может быть соотнесен по аналогии с отказом от многословия в молитве, который исповедовали исихасты; сводя свое правило к нескольким словам Иисусовой молитвы, исихасты добивались невероятной концентрации мысли и духа. Такой же концентрации добивается и Феофан Грек.

Из всего ансамбля Преображенской церкви наиболее сохранным оказался купол с барабаном. Рассмотрим его подробнее. В скупье вокруг Христа Пантократора изображены ангельские силы, ниже, в барабане — пророки. Подбор пророков необычен, как и все у Феофана, что позволяет «прочитать» его замысел. Здесь изображены так называемые до-потопные пророки, то есть праотцы, жившие до потопа, до первого Завета, который заключил Бог с человечеством в лице Ноя. Таким образом, мы видим: Адама, Авеля, Сифа, Еноха, Ноя. Из поздних пророков в этот ряд включены только Илья и Иоанн Предтеча. Замысел весьма прозрачен: первый мир погиб от воды, второй погибнет от огня, спасение в первой катастрофе Ноя в ковчеге есть провозвестие Церкви. Огненный пророк Илья возвещал об этом божественном огне и сам взошел на огненной колеснице на небо (4 Цар. 1-2). Последний пророк Ветхого Завета Иоанн Предтеча проповедовал, что Христос будет крестить Духом Святым и огнем (Мф. 3.11).

Сравнительно хорошо сохранились росписи в небольшом приделе, посвященном Св. Троице, — это маленькое помещение на хорах, предназначенное для индивидуальной молитвы. Программой этой росписи стало созерцание подвижниками Святой Троицы. На восточной стене написан образ «Явление трех ангелов» («Гостеприимство Авраама»). В нижней части фрески изображены Авраам и Сарра, приготовляющие трапезу. В верхней — образ Св. Троицы — три Ангела вокруг жертвенной трапезы. И здесь Феофан верен своему принципу монохромности — даже образы Ангелов написаны в два цвета — охрой и белилами. Общий тон фигур и фона написан в коричневой гамме, а белилами проставлены и обозначены основные акценты — очертания нимбов, блики на крыльях, посохи с трилистниками на конце, тороки-слухи в волосах, движки на ликах и глазах. Причем обращает на себя внимание тот факт, что зрачки в глазах Ангелов не написаны, вместо этого в них положены ярко-белые белильные мазки —

«огни Его, как пламень огненный»

(Откр. 1.14). Следует напомнить, что в кн. Бытия вслед за описанием Гостеприимства Авраама следует истребление Содома и Гоморры —

«И пролил Господь на Содом и Гоморру дождем, серу и огонь от Господа с неба»

(Быт. 19.23).

**Троица. Фреска церкви Спаса Преображения. Феофан Грек 1378 г.**



По стенам, с трех сторон, изображены столпники и пустынники — те самые подвижники молитвы, которые бежали от мира, чтобы в уединении практиковать безмолвное созерцание. Все они предстоят Св. Троице. В образах подвижников дихотомия феофановского колорита обретает особую напряженность. На наших глазах активность белого цвета нарастает от образа к образу. Вот святой предстает с руками, выставленными вперед, на кончиках его пальцев энергичные мазки белил — он словно касается света, ощущает его почти физически. Он вступает в этот свет. Это святой столпник Даниил. Свет скользит свободными потоками по его одежде, пульсирует на завитках волос, отражается в глазах. Св. Симеон Дивногорец представлен в позе оранта с разведенными в стороны руками. Света на его одежде напоминают острые пронзающие молнии, стрелами вонзающиеся в его ветхую плоть. В раскрытых глазах нет зрачков, но в глазницах изображены белильные движки (тот же прием мы видели в образах Ангелов композиции «Св.Троица») — святой видит этот свет, он наполнен этим светом, он им живет. Столпник Алимпий изображен с руками, сложенными на груди, его глаза закрыты, он слушает свое сердце, как и советовали исихасты: «Опусти ум свой в сердце и тогда молись». И, наконец, апофеоз преобразования и погружения в свет — образ св. Макария Египетского. Удлиненная свечеобразная фигура подвижника вся объята светом, как белым пламенем; это столп света. На белой фигуре выделяются написанные охрой лик и руки (!), выставленные вперед перед грудью с ладонями, раскрытыми вовне. Это поза приятия благодати, открытости. Белильные блики вспышками написаны на лице Макария, но глаза не написаны вовсе. Этот странный прием вновь избран сознательно: святому не нужны телесные очи, он внутренним (духовным) взором видит Бога, он не смотрит на мир внешний, он весь внутри. Св. Макарий живет в свете, он сам есть этот свет (

«Уже не я живу, но живет во мне Христос»

Гал. 2.20). Лик и руки на фоне света, в котором едва различимы очертания фигуры святого — образ исключительной силы, найденный Феофаном. Это классическая иллюстрация православного мистического опыта: подвижник в процессе богообщения погружается в свет, в божественную реальность, но при этом не растворяется, как соль в воде (как учат, например, восточные религии), а всегда сохраняет свою личность, которая требует очищения и преобразования, но остается всегда суверенной. Христианство исповедует целостность личности и межличностный принцип богообщения, который проистекает из тайны Божественной Троицы, внутри которой Лица пребывают «неслиянно и нераздельно». Христос молился о единстве учеников:

«да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне и Я в Тебе, так и они да будут в нас едино»

(Ин. 17.21). Ты и Я — в общении Бога и человека всегда сохраняются, личностному Богу может отвечать только человек как личность. Не всегда в аскетической традиции восточно-христианского монашества этот принцип строго соблюдался, но отцы-исихасты об этом напоминали всегда.

Можно сказать, что образы столпников и пустынников Троицкого придела представляют собой как бы различные ступени обожения, различные ступени той лестницы, о которой писал один из столпов исихазма св. Иоанн Лествичник, игумен Синайского монастыря. И на самой высшей ступени Феофан ставит св. Макария Египетского, подвижника IV века, стоявшего у истоков монашества. С его именем обычно связывают и начало исихастской традиции. Феофан наглядно демонстрирует нам, как воздействует Фаворский свет на подвижника. Это своеобразная и весьма яркая проповедь исихастского пути, призыв следовать ему. В письме к епископу Кириллу Тверскому Епифаний Премудрый писал, что Феофан был философом и весьма искусным в беседе, увлекал всех своими

рассказами. Глядя на эту роспись, можно отлично себе это представить. И здесь в работе над росписью новгородской церкви Спаса Преображения греческий мастер проявляется не только как виртуозный живописец, но и как глубокий богослов и яркий проповедник. Некоторые исследователи пытались вследствие необычности художественной манеры Феофана приписать ему связь с еретическими движениями современного ему Новгорода, в частности, со стригольниками. Но эти версии совершенно несостоятельны, потому что стригольники были антиринитариями и никогда бы не поднялись до таких высот исповедания Св. Троицы, как это мы видим у Феофана. Напротив, именно благодаря яркой образности художественного языка Грека его роспись становится настоящей проповедью православного духовного опыта, к тому времени еще мало известного на Руси, опыта, связанного с самыми истоками христианской ортодоксии.

Феофану Греку приписывают также создание знаменитой иконы Донской Божьей Матери (ок. 1395 г.). Достоверных сведений в пользу авторства Феофана нет, но стиль живописи выдает руку мастера-грека, а образный строй иконы свидетельствует об исихастской направленности его мысли. Образ Богородицы Донской написан явно под влиянием знаменитой Владимирской Богоматери, которую в конце XIV века перенесли из Владимира в Москву. Живописная манера сочная, свободная, цвета насыщенные, глубокие, плавь мазков создает драгоценную поверхность. Так писали в это время в лучших мастерских Константинополя. И сам образ Богоматери и Младенца Христа трактован глубоко и неординарно. Особенно активную роль здесь играет синий цвет и золото. Золотым помимо фона (теперь фон счищен до левкаса и выглядит белым) написаны одежды Христа (символ Его царского достоинства), кайма на мафории Богородицы (символ Ее духовных даров, которыми Она украшена) и звезды (символ Ее непорочности). Глубоким синим тоном написаны клав на рукаве Христа, чепец и рукав нижнего платья Марии. Но самая удивительная деталь — это синий свиток в руке Иисуса, перевитый тонкой золотой нитью. Это символ учения Христа, Слова, пришедшего в мир.

### **Богоматерь Донская. Феофан Грек (?). 1392**

Удивительно написаны лики Христа и Богородицы — мягкая плавь с легкой подрумянкой словно хранит тепло плоти, из глаз струится нежный свет. Хочется сказать, что это тихий свет, но в глубине глаз таится невероятный источник энергии, который сообщает образам силу и внутреннюю заряженность, необыкновенную концентрацию духа. Здесь Феофан обходится без внешне экстравагантных приемов, как это было в новгородских фресках, но, активизируя традиционный язык, мастер создает образ не меньшей убедительности и духовной силы.

Икона Донской Богоматери двухсторонняя, выносная. На ее оборотной стороне написан образ «Успения Пресвятой Богородицы», так как она предназначалась для Успенского собора Коломны. Художник представляет композицию Успения в сжатом, сокращенном варианте (без апокрифических сюжетов — перенесения апостолов из разных концов света к ложу Богоматери и др.). Все внимание мастер сосредотачивает на главном — Христос приходит за душой Богородицы.

### **Успение. Феофан Грек (?). Конец XIV в. (Около 1392 г?)**

На ложе возлежит Божья Матерь, вокруг стоят апостолы, пришедшие проститься с Ней. Лаконизм иконографической схемы заставляет более активно работать каждую деталь. Например, свеча, стоящая перед ложем Богородицы — весьма многозначный символ. Это и

жизнь святого, который, сгорая, отдает свет, и молитва, которая возносится Богу, свеча также символ Богородицы, которую в Акафисте величают «свечой светоприемной». Свеча корреспондирует с фигурой Христа в золотых одеждах. Над головой Христа — ярко-красный серафим. Образ Христа также напоминает свечу. Свеча и фигура Христа определяют основную вертикальную ось композиции; вместе с горизонтальным ложем Богородицы образуется крест — символ Христовой победы, Воскресения, Торжества жизни над смертью. Палаты с двух сторон фланкируют композицию, словно направляя наше внимание к центру, к действию, происходящему у ложа. Сконцентрированное, несколько затиснутое пространство разделяется как бы на две зоны, как реальность, разделенная на два пласта: видимый и умопостигаемый. В первом — апостолы, пришедшие проститься с умирающей Богородицей, во втором — явление Христа с душой Марии на руках в виде запеленатого младенца. Рядом с Христом два святителя — это Иаков Брат Господень и Иерофей Афинский (оба мученики, жившие в 1 веке). Первое, что бросается в глаза — странный темный, иссиня-черный цвет мандорлы, окружающей фигуру Христа. Мандорла — знак божественной славы, света, сияния, которое сопровождает Христа. Почему же Феофан пишет мандорлу темно-синей, почти черной? Обратимся вновь к исихастской традиции. Отцы-исихасты называют божественный свет — сверхсветлой тьмой, уча, что в глубине своей свет этот непроницаем так же, как и непознаваем Бог. Этот непреступный свет может восприниматься человеком как темнота. Свет ослепляет человека и встреча с ним многими подвижниками воспринималась как вхождение в мрак. Вспомним, что Павел на пути в Дамаск был ослеплен этим светом (Деян. 22.6-11). Об этом пишут св. Симеон Новый Богослов, Григорий Палама и другие мистики и богословы. На темном фоне мандорлы ярко выделяется фигура Христа в золотых одеждах и над Его головой огненный серафим ярко-красного цвета — здесь Феофан остается верен любви к экспрессивным приемам.

Итак, на примере двух работ Феофана Грека — фресок церкви Спас-Преображения в Новгороде и иконы Богородицы Донской с Успением на обороте из Коломны — мы можем судить о художнике как о ярчайшем представителе искусства исихазма. Энергичная манера, яркие запоминающиеся образы, глубинные духовные прозрения и знание мистического созерцательного опыта — все это открывает нам личность самобытную, темпераментную, необычайно одаренную.

Не таков Андрей Рублев — другой не менее яркий художник исихастского направления. Рублев представляет собой полную противоположность великому византийцу, хотя духовная почва, на которой они выросли, была практически единой. Связь творчества Рублева с исихазмом очевидна, но в данном случае все основные постулаты учения получают совершенно иное толкование и иной зрительный образ.

Как складывались взаимоотношения мастеров, мы не знаем. Известно, что их встреча состоялась в работе над иконостасом Благовещенского собора Московского Кремля. Как сообщает летопись, в 1405 г. по заказу великого князя Василия Дмитриевича, здесь работали три мастера: Феофан Грек, Прохор с Городца и чернец Андрей Рублев. То, что Рублев назван последним в этом списке, говорит о том, что по возрасту он был самым молодым. К тому же он назван чернецом, то есть простым монахом, без каких-либо санов и титулов. Работа над иконостасом разделилась следующим образом: Деисус писал Феофан, а Прохор и Андрей поделили между собой праздники. Яркость дарования Грека и здесь проявилась с удивительной силой. Феофан прежде всего колорист — его насыщенный цвет заряжен удивительной силой энергии и переливается таинственным сиянием. Так решен, например, образ Богородицы — в одеянии интенсивного синего цвета с тончайшими и легчайшими голубыми пробелами, словно мерцающими во мраке. Этот цвет напоминает драгоценный камень — сапфир или аквамарин чистой воды. Синий цвет одежд символизирует тайну Приснодевы. Удлиненная фигура Богородицы напоминает свечу. И как пламя этой свечи — лик Богородицы, сияние света, струящегося мягким и в то же время энергичным потоком из глаз. Это сияние обволакивает форму, лепит ее. Свет словно сдерживается изнутри, но сила его такова, что он может воспламенить собой весь мир. Свет Феофана — это огонь, скрытый

в сосуде, хрупком и драгоценном, в сосуде человеческого тела: в сияющей золотыми ризами фигуре Христа (сейчас вследствие утрат одежда кажется белой), преображенной плоти воскресшего Христа, в целомудренной задрапированной одеждой фигуре Богоматери, в аскетической фигуре Иоанна Предтечи.

Образы Рублева совершенно другие. Они также полны света, но тихий свет ровно заливает пространство иконы. У Феофана свет концентрирует форму, у Рублева свет расширяет пространство. У Феофана свет испепеляет плоть, у Рублева — преображает. Но в благовещенских иконах дар Рублева и его концепция Фаворского света и обожения еще не получила своей окончательной и глубокой разработки, хотя созерцательное направление творчества уже четко просматривается.

Возьмем для примера одну из рублевских икон Благовещенского иконостаса: «Преображение». Заметим, что цвет звездчатой мандорлы вокруг фигуры Христа, преобразившегося на Фаворе, — темный. Было ли это прямым влиянием Грека или это было общим местом современной Рублеву иконописи, сказать трудно. Позже Рублев будет избегать подобных контрастов, используя принцип дополнительных цветов. Композиция иконы разработана весьма необычно: на вершине горы Христос и предстоящие Моисей и Илья и внизу у подножия опрокинутые в страхе и трепете апостолы; между двумя группами — свободное пространство. Действующие лица как бы разведены так, что остро ощущается дистанция между божественным и человеческим миром (вспомним, как тесно, почти впритык, были изображены апостолы в одной из первых композиций на эту тему — мозаике из монастыря св. Екатерины на Синае). В этом приеме чувствуется благоговение перед тайной открывшегося на Фаворе Божественного света. Если сравнить благовещенское «Преображение» с «Преображением» из Переславля-Залесского, которое приписывают Феофану Греку, то будет еще более очевидна разница темпераментов греческого и русского мастеров. В переславском «Преображении» белые молнии «разрезают» пространство, вонзаясь в плоть земли, и все вокруг озаряется сиянием. Луч света как копьём пригвозждает каждого из апостолов к земле. Они

«пали на лица свои и очень испугались»

(Мф. 17.6). Сотрясаются основы мира, Фафор (в интерпретации Феофана) — катастрофа, преддверие Суда.

«Суд же состоит в том, что свет пришел в мир»

(Ин. 3.19), — говорит Евангелие и Феофан делает акцент на слове «суд». Этот евангельский эпизод показан Рублевым в благовещенском «Преображении» иначе. Здесь свет спокоен, благоден и мягок. Он воспринимается учениками как величайшая тайна (темная мандорла — знак этой тайны) и как неизреченная благодать:

«хорошо нам здесь быть»

(Мф. 17.4). Разница в интерпретации одного и того же духовного явления очевидна. Возможно, это проистекает из разницы духовного опыта каждого из мастеров: Рублев прежде всего монах, прошедший школу уединенной молитвы, послушания и смирения, Феофан — странствующий художник (был ли он монахом, нам неизвестно) и проповедник. Образы Рублева всегда отличаются уравновешенностью и спокойным состоянием духа, они — как чистая прозрачная вода (у Феофана, как мы видели, образы огненной природы).

В 1408 г. вместе со своим другом и «сопостником», как его называют летописи, Даниилом Черным Рублев расписывает фресками Успенский собор во Владимире. Центральное место занимает в этом ансамбле композиция «Страшный Суд». Тема, весьма волновавшая умы современников Рублева. Средневековый эсхатологизм человеку нового

времени представляется всегда чем-то мрачным и пугающим. Действительно, особенно в период татарского ига летописцы часто писали о гневе Божьем, изливающимся на Русь в наказание за грехи человеческие, писали о последних временах и предчувствии конца света. Но все это воспринималось не так однозначно. На примере владимирских фресок это очевидно. Андрей Рублев и Даниил Черный решают тему Страшного Суда и Второго пришествия Господа Иисуса Христа в духе исихастского богословия света:

«Суд же состоит в том, что свет пришел в мир»

(Ин. 3.19). В центре композиции изображен «Престол уготованный» («Этимасия»), которому поклоняются Богородица, жены-мироносицы и ангелы. В зените свода — образ Христа, грядущего в мир. Спаситель изображен в золотых одеждах на фоне синих концентрических кругов. Вся Его фигура устремлена в движении навстречу ожидающим. По склонам свода размещены восседающие на двенадцати престолах апостолы, а за ними — сонмы ангелов. Вся композиция пронизана тихим светом и наполнена радостью ожидания. Гармония и согласие, мудрость и благородство сочетаются в образах апостолов, беседующих с ангелами. И ни в ком нет ни тени страха, с которым принято ассоциировать Страшный Суд:

«Совершенная любовь изгоняет страх»

(1 Ин. 4.18). Свет, приходящий в мир, и есть любовь, преображающая мир. Такова концепция Андрея Рублева. Такой ясности и чистоты не достигнет уже никто из русских мастеров. Последующие поколения будут «страхом спасать» (Иуд. 1.23), и тема Второго Пришествия Господа из композиций «Страшный Суд» отойдет на второй план, а на первый выйдет живописание адских мучений, уготованных грешникам, в изображении которых художники достигнут своеобразного совершенства.

Андрей Рублев как монах был хорошо знаком с духовной бранью, но как истинный исихаст все внимание он сосредотачивает не на тьме, с которой он борется, но на свете, который побеждает. Даже Антихриста он изображает весьма своеобразно. Иллюстрируя пророчество Даниила о четырех царствах (Дан. 7.3-7), художник рисует четырех животных. Обычно художники изображают Антихриста как страшное чудовище, один вид которого способен привести в ужас. Рублев же представляет нашему взору маленькую серенькую то ли собачку, то ли гиену, скорее гадливую, чем страшную. И это очень показательно — у зрителя возникает не страх перед грехом, а скорее отвращение.

«Отвращайтесь зла, прилепляйтесь к добру»

(Рим. 12.9).

Общий дух владимирских фресок особенно хорошо выражает фигура апостола Петра, в порыве устремленного навстречу Спасителю («Апостол Петр ведет праведников в рай»). Здесь исполнение слов, некогда сказанных Христом:

«но Я увижу вас опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет у вас»

(Ин. 16.22). Так решает Андрей Рублев тему Страшного Суда. Но в контексте исихастской мистической традиции этот поворот от мрака ада к свету Христова благовествования не так уж и неожидан. Этот подход в большей степени раскрывает истинный дух Православия, нежели торжествующая в последующие эпохи мрачная эсхатология. Ведь на каждой Литургии в ектинье провозглашается: «ожидаем доброго ответа на страшном Судище Христове». Столь же светло написаны фрески Дмитревского собора,

расположенного неподалеку от Успенского. Здесь в XII веке работали два мастера — греческий и русский, они создали подобную композицию, которую Рублев несомненно хорошо знал. Известно также, что в конце XIV века в Москву из Византии привезли икону «Страшный Суд», которая поразила очевидцев именно своей светоносностью и чистотой красок. Отсюда можно сделать совершенно определенный вывод — Андрей Рублев и Даниил Черный ничего не выдумывали и не были реформаторами, просто они следовали той традиции, которая в последующие времена сменилась иным пониманием православной духовности.

Для Владимирского Успенского собора Андрей Рублев написал также список с чудотворной иконы Владимирской Божьей Матери. И хотя точных сведений об авторстве мы не имеем, образный строй иконы близок рублевским произведениям. Образ Владимирской Рублевской (условно назовем ее так) мягкий и светлый, текучие линии контура обрисовывают плавный силуэт. Лики задумчивы, отстранены, словно погружены в безмолвную молитву. Нежные краски растворены светом, словно вся икона написана светом, отчего Богородица воспринимается не как земное существо, она скорее ангельского происхождения. Поворот головы и общий силуэт фигуры напоминают рублевских ангелов из «Троицы». Перед нами глубокий молитвенный образ, рожденный в тихом созерцании, в безмолвии.

Рублевский образ св. Троицы не требует долгого объяснения — это классика русского исихазма. Написана икона в «похвалу Сергию» — тому, кто сам был великим подвижником молитвы, кто не теоретически, а практически разрабатывал традицию «умного делания» на Руси, возделывая трудную пустынную почву душ, чтобы взрастить плоды Духа, чтобы освятилась земля русская светом Христовой любви и радостью спасения. Не уставал молитвенник земли русской призывать «воззрением на Святую Троицу побеждать ненавистную рознь мира сего». А досталось Сергию время жестокое, когда брат на брата войной шел, а ордынцы, как волки хищные, пользуясь рознью христиан, обирали эту бедную землю, разоряли народ. И в это время прозвучал призыв радонежского игумена к братолюбию, единению, духовному созиданию.

Ученики Сергия шли в далекие земли, неся свет истины. Ими совершалась та нелегкая духовная работа, которая способствовала духовной и национальной консолидации Руси. Победа над татарами совершилась не на Куликовом поле, а в тихой Троицкой обители, не силой оружия смогли противостоять русские люди ордынской тьме, а силой Святого Духа (Зах. 4.6), стяжанию которого и призывали подвижники-молчальники.

Духовный феномен Сергия состоит также и в том, что откровение о свете и наставление в духовном делании он получил, еще ничего не зная о том движении, которое захватило в XIV в. Византию. Сергей начинал один, уйдя в дремучие подмосковные леса, как некогда уходили древние подвижники в пустыни Египта, спасаясь от мира. Но общность этого опыта с тем, что делали его братья на Афоне, Синае и других православных монастырях, вскоре обнаружилась со всей очевидностью. И как сообщает первый биограф Сергия Епифаний Премудрый, патриарх Филофей «даша ему благословение..., крест и параманд и схиму и грамоту». В патриаршей грамоте также был совет Сергию ввести в обители общежительный устав и тем самым способствовать распространению духовного созерцательного опыта среди учеников. Совет Филофея был исполнен и вскоре монастырь оказался эпицентром русского духовного возрождения. Таким образом, два духовных потока слились в один. Этому способствовала также дружба Сергия и его племянника Федора, игумена московского Симонова монастыря, с митрополитом Киприаном, присланным на Русь тем же патриархом Филофеем. Как известно, великий князь московский Дмитрий Иванович не пожелал принять Киприана и изгнал его из Москвы (и это тот самый герой Куликовской битвы, вошедший в русские святцы!). Здесь, может быть, впервые с такой остротой проявилось противоречие между Церковью и Государством, которое будет искушать Русь вплоть до XX века. И характерно, что обнаружили эти противоречия через

свет, который проповедовали исихасты:

«свет пришел в мир; но люди возлюбили тьму, нежели свет»

(Ин. 3.19). Судьба исихастской традиции и впоследствии складывалась столь же драматично. Но Свет, о котором размышляли молчальники и подвижники, давал свои плоды. Андрей Рублев, один из многочисленных учеников преподобного Сергия, лучшее подтверждение этому.

Образ Троицы является вершиной творчества Рублева<sup>28</sup>. Здесь созерцательная основа сергиевской духовной школы находит свое совершенное выражение. Рублев не только художник, он прежде всего — монах, молитвенник, он не теоретик, он — практик. Отсюда все его особенности как иконописца. Феофан Грек со свойственным ему красноречием убеждает зрителя, демонстрирует перед ним все стадии духовного восхождения, обнажая процесс преображения и обожения, восхождения по ступеням Духа. Рублев делает иначе: он как бы скрывает процесс духовной работы, целомудренно умалчивая о той борьбе, которую ведет подвижник в тишине своей кельи, свидетель чему только Бог. Его образы это результат невидимой брани, это образы совершенства, гармонии, чистоты, святости — всего того, что открывается подвижнику на вершинах созерцания. Это плоды Духа (Гал. 5.22-23).

Феофан Грек — это художник-интеллектуал, «философ зело хитрый», как называет его Епифаний Премудрый. Феофан потрясает наше сознание. К нему применимы слова Нагорной проповеди:

«блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся»

(Мф. 5.6). Рублев же открывает Бога через молчание, через молитвенное очищение сердца. Его заповедь:

«блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят»

(Мф. 5.8). При том, что оба художника вышли из единой исихастской традиции, их различия обнажают разницу культурного и духовного климата Византии и Руси. В Византии со времен Вселенских соборов было принято доказывать свою точку зрения принародно, богословские споры велись там постоянно, выносились на соборы, диспуты, площади, формировали богатую полемическую литературу. На Руси не было традиции богословского диалога, которая пришла в Византию из античного наследия. На Руси богословствовали иначе — литургическая жизнь, монашеское послушание, иконописание были основными формами богословия. Именно на этой почве вырос гений Андрея Рублева.

Звенигородский чин, автором которого, по всей видимости, был также Андрей Рублев, еще одно свидетельство той высоты, которой достигла богословская мысль на Руси. От всего чина осталось только три иконы — центральный образ Спаса, образ апостола Павла и архангела Михаила. В истории мирового искусства немного таких произведений, которые можно назвать абсолютным выражением духа нации и в то же время произведением Святого Духа. Звенигородский чин, безусловно, в ряду таких творений.

### **Спас Звенигородский. Андрей Рублев (фрагмент).**

Духовное ядро Звенигородского чина — образ Спаса. На доске большого размера изображен Спаситель в поясной композиции. Икона плохо сохранилась: весь красочный слой утрачен, содраны даже левкас и паволока, но остался лик — удивительный лик Христа. Он решен просто и величественно. В этом образе соединились сила и кротость, благородство и духовная углубленность, мягкость черт лица и непреклонность во взгляде. Это очень русский, славянский образ и в то же время он полностью соответствует евангельскому откровению об Иисусе Христе, Сыне Божьем. Духовный и художественный гений Рублева здесь достигает невероятных вершин: образ Спаса удивительно целен, все противоречия восприятия сняты, подобно тому как мы читаем у псалмопевца:

«милость и истина сретятся, правда и мир облобызаются»

(Пс. 84.11). Единство Передается даже в технике живописи — лик написан тончайшей плавью, с мягкими лессировочными переходами от слоя к слою, подрумянка и света положены так, что письмо кажется нерукотворным. И во всем этом господствует свет, но свет неяркий, не бьющий в глаза, а тихий, ласковый, достигающий сердца. Он струится из глаз — с силой, но без насилия, нелицеприятно, но без тени осуждения, ласково, но без потакания. Вот уж поистине

«Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы»

(Ин. 1.5). При сравнении этого образа с любым другим, даже написанным по рублевским прорисям, как и советовали неоднократно Соборы, понимаешь, сколь глубок источник Духа, открытый исихастам, и сколь много потеряла русская духовная культура, оттеснив на периферию этот чистый поток.

Образ апостола Павла из того же «Звенигородского Деисуса» не менее глубок и интересен. Это образ интеллектуала-философа и в то же время он исполнен кротости и внутренней молитвенной тишины. Его фигура, повернутая в сторону Христа и склоненная перед Ним, выражает смирение пред славой Божьей. Здесь обнаруживается исихастское понимание превосходства духовного познания над интеллектуальным, а также утверждение источника того и другого в молитве. «Тот не богослов, кто мало молится», повторяли учителя умного делания. Сам апостол Павел писал об этом так:

«я от всего отказался и все почитаю за сор, чтобы обрести Христа»

(Фил. 3.8).

### **Архангел Михаил. Андрей Рублев. Первая четверть XV в.**

В том же духе решен образ Михаила-архангела. Как и полагается по канону, одежды Архистратига написаны красным и синим — теми же цветами, что пишутся одежды Христа, потому что из всех сил небесных Михаил ближе всех к Богу, он возглавляет небесное воинство, он выступает на защиту истины против клеветника и противника Божия — Сатаны и т. д. Само имя этого архангела с еврейского языка переводится «Кто, как Бог». Богословская традиция как восточной, так и западной церкви хорошо разработала образ архангела Михаила. Но образ, созданный Рублевым, в определенной степени неожидан: его Архистратиг кроткий и смиренный. Это очень нежное существо, в наклоне его головы скрыта утонченная грация. Изысканная живопись крыльев, сверкающие краски одежд, мягкий силуэт головы с пышной прической — все это придает образу почти



самостоятельную эстетическую ценность. Но надо всем этим царствует

«нетленная красота кроткого и молчаливого духа»

(1 Петр. 3.4). Почему же воинственный ангел превращается под кистью Рублева в кроткое и нежное существо? По контрасту с этим образом невольно вспоминается его современник — архангел Михаил на храмовой иконе Архангельского собора Московского Кремля, где явлен образ воина, полный энергии, мощи, неукротимой силы, несгибаемой воли. Действительно, кремлевский образ более традиционен, но рублевский, несомненно, более глубок. Обратимся вновь к исихастской традиции, которая поможет нам понять интерпретацию Рублева. Жизнь подвижника есть не что иное, как духовная брань, не один том аскетических сочинений и наставлений написан отцами-исихастами. Но суть этой брани сводится к тому, о чем писал еще апостол Павел:

«наша брань не против плоти и крови, но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесных. Для сего примите всеоружие Божие... станьте препоясавши чресла ваши истиной, и облекшись в броню праведности... а паче всего возьмите щит веры... и шлем спасения, и меч духовный, который есть Слово Божие»

(Еф. 12-17). Кротость и молитвенная созерцательность Архистратига Михаила как бы прикрывают таящуюся в нем силу, а потому внимательному и открытому сердцу этот образ может раскрыться во всей полноте. Он дает помощь молящемуся побеждать мирские страсти прежде всего в себе.

Итак, созданные Рублевым образы Звенигородского чина чистейшее выражение того исихастского опыта, которому обучали в монастырях Сергиевской ориентации. И в целом творчество Рублева отражает степень глубокого проникновения в русскую духовную почву учения, которое увлекло единым движением весь восточно-христианский, православный мир. Образы Андрея Рублева — это, если можно так сказать, русский вариант исихазма, соединивший общие духовные законы с русской ментальностью. Вот почему Соборы и рекомендовали иконописцам следовать рублевскому канону. Следовал ему и Дионисий — последний художник исихазма, завершающий плеяду мастеров золотого века русской иконы.

Дионисий не похож ни на Феофана Грека, ни на Андрея Рублева, хотя в устремленности к гармонии он ближе последнему. Возможно, в этом сказалась их общая славянская природа, не заряженная той средиземноморской энергией, которая бурлила в душе и мощном интеллекте великого византийца. Дионисий — плоть от плоти русский художник. Он много работал на Севере — в Ферапонтове, Кириллове и других северных монастырях, основанных учениками и сподвижниками преподобного Сергия. Тихая северная красота наложила свой отпечаток на творчество Дионисия.

Если рублевская эстетика проистекает из гармонии безмолвного предстояния и созерцания света, то гармония Дионисия основана на музыке линии и цвета, которые начинают приобретать самостоятельную эстетическую ценность. Исихазм Рублева — это его личный мистический опыт, Дионисию исихастская традиция достается в наследство, он следует определенной иконописной традиции более, нежели сознательно исповедует исихазм как учение. Эта разница объясняется не только тем, что Рублев был монахом, а Дионисий — мирянин (как известно, Григорий Палама ратовал за то, чтобы и миряне приобщались к исихастской мистико-аскетической практике), а той духовной ситуацией, которая складывается на Руси на рубеже XV-XVI вв. Дионисий, как известно, работал по заказам монастырей, продолжавших сергиевскую традицию, и даже тесно общался с великими подвижниками, например, с Пафнутием Боровским. Но также он работал и у сторонников противоположной духовной ориентации, и был в самых тесных отношениях, например, с Иосифом Волоцким. На качестве творчества Дионисия эта раздвоенность не

сильно сказались, но наличие ее в духовной жизни Руси свидетельствует о многом. Через 2-3 поколения после Сергия и Рублева исихастский опыт претерпел значительные изменения и уже не оказывал сильного воздействия на духовное состояние русского народа.

Вершиной творчества Дионисия по праву считается роспись собора Рождества Пресвятой Богородицы Ферапонтова монастыря. Это удивительный по своей красоте ансамбль: образы полны света, композиции построены на тончайших колористических сочетаниях. Изысканность и удлиненные пропорции дионисиевских фигур не находят аналогий во всей древнерусской живописи. Но сквозь эту красоту и гармонию уже можно разглядеть те черты, которые очень скоро приведут это великое искусство к упадку.

Собор Ферапонтова монастыря посвящен Рождеству Богородицы, поэтому программой росписи становится величание Богоматери и Приснодевы Марии. Литературной основой является Акафист, образный поэтический строй которого определяет основную композиционную канву росписи. В конхе апсиды Дионисий помещает образ Божьей Матери с Младенцем Христом на престоле, которому поклоняются ангелы и весь небесный и земной мир. Большая фигура Богоматери доминирует в пространстве храма и все расположенное вокруг сливается в единый хор, славословящий Богородицу. Росписи словно ковром покрывают своды, арки, стены, даже «выплескиваясь» наружу, на внешнюю стену — западный фасад храма также украшен росписью. Роспись органично связана с архитектурой храма — высокий, светлый, он весь убран фресками,

«как невеста, украшенная для мужа своего»

(Откр. 21.2).

Состав росписи необычен, Дионисий начинает здесь новую для Руси традицию, которая будет после «тиражироваться» по храмам. Дионисий в свою очередь наследует эту традицию с Балкан, из центров, традиционно связанных с духовностью исихазма: такие же росписи создаются в XV-XVI вв. в Лаврове, Пагановском монастыре, в церкви в Арборе, на Афоне. Традиция наружных росписей также пришла из балканского искусства, где более мягкий климат способствовал ее развитию. В русских северных землях такая традиция не могла прижиться вследствие суровых климатических условий, поэтому и в Ферапонтове очень скоро пришлось обстраивать собор крытой галереей, так что внешние росписи оказались в интерьере паперти. Такие тесные связи исихастских центров свидетельствуют о еще единой общеправославной традиции, впоследствии прерывание этих связей приведет к провинциализму в русском искусстве и даже искажению духовного опыта.

Ферапонтовские росписи — это целая энциклопедия сюжетов и образов, чего только тут нет: евангельские события и сцены, иллюстрирующие текст Акафиста, история богородичных икон и Вселенские соборы, огромные композиции «Покров Богородицы» и «О Тебе радуется», святые подвижники и учителя Церкви и т. д., и т. п. И все образы полны светоносной энергией. Но эта светоносность не столько обусловлена присутствием иноприродного нетварного света, сколько присуща самому миру, в котором живут и действуют персонажи Дионисия. Сама ткань этого мира пронизана светом. И сила, притягивающая нас к этому миру, не столько духовная, сколько художественная: мы невольно отдаем дань мастерству живописца более, нежели предстоим в молитвенном порыве. Действительно, Дионисий — великолепный мастер, ритм фигур, прозрачность силуэтов, изящество линий, легкость и гибкость движений, все это сообщает фрескам музыкальную виртуозность. Дар Дионисия — это дар композитора. Отдельные сцены — «Благовещение у кладезя», «Встреча Марии и Елизаветы», «Брак в Кане», «Покров» и другие написаны им в свободной манере импровизатора, хотя формально никаких канонов художник не нарушает. На рисунок музыкальных линий и ритмов накладывается полифония цвета. И здесь Дионисию трудно найти равных. Тончайшие бирюзово-голубые оттенки сочетаются с нежнейшими розовыми и малиновыми тонами, разнообразные охры — от

песочно-желтой до кирпично-коричневых варьируются во множестве тональных переходов. Зеленый цвет напоминает майскую листву, а синий — апрельскую лазурь неба. И все эти краски, как уверяют исследователи, Дионисий находил буквально под ногами, на берегу Бородаевского озера, в прозрачные воды которого глядится, как в зеркало, Ферапонтов монастырь. Маэстрия цвета в храме создает настроение радости и праздника, ощущение нескончаемо звучащей музыки — то ли земной, то ли ангельской. Одним словом, это состояние можно определить, как ликование. Позже, когда ученики и последователи Дионисия (в числе которых и его сыновья Владимир и Феодосий) будут старательно повторять находки учителя, легкость и свобода исчезнут, изысканность и первозданность утратятся, все застынет и отяжелеет, свет угаснет, исчезнет радость.

Но мы не можем не заметить, что прекрасный дионисиевский цвет уже не несет (или несет не в той полноте) ту символическую нагрузку, которая изначально закреплена в иконописном изображении. Каноничность цветов в главных образах сохраняется — Христос и Богородица неизменно изображаются им в одеяниях сине-красного цвета, св. Николай Мирликийский — в белых с черными крестами ризах, и прочие святые узнаваемы по своим каноническим цветам. Но в целом цвета становится больше и уже в этом появляется оттенок любования красотой этого цветного и цветущего мира. Эмансипированность цвета приводит к тому, что цвет начинает преобладать над светом. Свет мыслится уже не как самостоятельная категория духа, а всего лишь как составная часть цвета. Свет у Дионисия играет уже не ту роль, как это мы видели у Феофана Грека и Андрея Рублева, и у других художников XIV- XV вв. (достаточно вспомнить образы Кахрие-Джами и Фитие-Джами или работы Кира Эмануила Евгеника и других мастеров восточно-христианской ойкумены).

Большое значение имеет выбор темы росписи и ее интерпретация. Феофан Грек, как мы помним, в новгородских фресках сосредоточил свое внимание на образах подвижников и пустынников, титанов Духа, показав нам силу их молитвенного подвига, глубину их созерцания. Свет у Феофана — это вселенская катастрофа, перекраивающая мир, преображая его прямо на наших глазах. У Андрея Рублева — свет это милость, благодать, любовь, мир, тишина. Его интересует мир ангелов и божественных отношений, Св.Троица — как образ абсолютной гармонии, и Христос явлен как неслиянное и нераздельное единство божественного и человеческого, Бог воплощенный, Свет, приходящий в мир. У Дионисия преобладает богородичная тематика. Отсюда нежность и музыкальность, грация и изысканность. Славословие, песнопение, ликование преображенной твари, аналогично тому, как это воспевается в задостойнике: «О Тебе радуется обрадованная вся тварь, архангельский собор и человеческий род, Освященная Церковь, Раю словесный, Девственная похвале, из Нее же Бог воплотился».

К образу Богородицы обращается каждый из трех художников, но каждый раскрывает в нем свои грани. У Феофана Богородица прежде всего Дева (образ из Благовещенского Деисуса), он превозносит Ее за подвиг чистоты, он поклоняется Ее духовной высоте. Феофановская Богородица также полна царского достоинства (Донская). У Андрея Рублева Богородица обретает ангельские черты. Он преклоняется перед Ее святостью и непорочностью. Она почти бесплотна и прозрачна, мы сквозь Нее созерцаем Христа. У Дионисия образ Богородицы и нежен, и величав одновременно: Приснодева и Царица Небесная превознесена выше всей твари, «честнейшая херувим и славнейшая без сравнения серафим». Но в стихии поклонения Богородице у Дионисия слегка начинают смещаться акценты, христоцентричность выражена уже не столь явно. Художественный талант Дионисия так велик, что это смещение практически не заметно, но последствия этой микроскопической погрешности незамедлительно скажутся на искусстве последующих периодов.

Почва, на которой появился Дионисий, уже имела трещину — спор иосифлян и нестяжателей (хотя и те, и другие возводили себя к духовным последователям преподобного Сергия) многое predeterminedил в судьбах Русской Церкви и России в целом. Лидер первых — Иосиф, игумен Волоколамского монастыря, отстаивал право Церкви быть сильной

в этом мире, крепкие и богатые монастыри способствовали в большой мере развитию монастырской культуры, и в частности, иконописания и монументальной живописи. Второе направление возглавлял заволжский старец Нил Сорский, проповедовавший евангельскую бедность, осуждавший роскошь в храмах, отстаивавший независимость от сильных мира сего. Его подход к церковному искусству состоял в том, что образы должны быть не богатые и пышно украшенные, но аскетические и прежде всего — духовно глубокие. Победа иосифлян оказала огромное влияние на судьбы искусства — в лице богатых монастырей оно приобрело щедрых заказчиков, поощрявших развитие иконописания, но, начав развиваться вширь, искусство утратило глубину и духовную крепость. Несмотря на то, что в XVI-XVII вв. идет бурный рост монастырей и монастырской культуры, в искусстве вызревают семена светскости, уничтожившей в конце концов все исихастские завоевания в иконе, что и явилось причиной ее кризиса.

Дионисий — предтеча будущего кризиса, но он же и последний из величайших иконописцев, раскрывший в полноте возможности иконописного языка. Дионисий — последний колорист классической русской иконы. Последующие мастера воспользуются найденной им темой, будут подражать его стилю, приемам, копировать композиции, но никто из них не достигнет той чистоты и звучности цвета, которые присущи только Дионисию. И секрет его колоризма не столько в изысканности цветовых решений или разнообразии тоновых нюансов, сколько в чувстве цвета. Дионисий — последний по-настоящему радостный художник. Иконописцы XVI века утяжелят цвет, сделают его плотным, светонепроницаемым. Он станет проще, может быть ближе к канону и аскетичней, чем у Дионисия, но утратит связь с живым духовным переживанием. Мастера XVII века превратят цвет полностью в декоративный элемент иконы, а введение светотени («живоподобия») уничтожит последние остатки иноприродности цвета. И в этой ретроспективе цвет Дионисия обретает огромную духовную ценность, как выражение идеи преображения мира и пасхальной радости.

Для примера возьмем икону из Павло-Обнорского монастыря — образ «Распятие». Сюжет иконы хорошо известен — это самый драматический, кульминационный момент земной жизни Христа. Голгофа — это место страданий, печали, оно всегда вызывает чувство боли и покаяния. Но как неожиданно решает этот образ Дионисий. На фоне тонкого креста, раскинув руки в стороны, изображен Иисус Христос. Его поза лишена всякого напряжения, напротив, в движении есть легкость и своего рода изящество. Тело Спасителя изогнуто как стебель растения, оно будто не висит, а произрастает, как, скажем, виноградная лоза, с которой Он сравнивал Себя в беседе на Тайной вечере (Ин. 15.1).

### **Дионисий. Распятие. 1500 г.**

Драматизм и трагизм коллизии выражают скорее фигуры предстоящих — скорбная Богоматерь, падающая на руки жен-мироносиц, и застывший апостол Иоанн рядом с сотником Лонгином. Эти образы представляют собой как бы исторический уровень прочтения композиции. Аллегорический уровень выражен фигурками Синагоги и Церкви, которые сопровождаются ангелами: проходит время закона и улетает от Креста фигурка, символизирующая Церковь Ветхого Завета (ее условно называли «Синагога»), наступает время Благодати и навстречу Кресту летит фигурка, олицетворяющая Церковь Нового Завета. Фигура Христа на Кресте, превышающая размеры других фигур — это пласт анагогический, требующий созерцательного молитвенного предстояния. На этой ступени открывается тайна Пасхальной радости, ибо сквозь Распятие уже брезжит свет Воскресения:

«смерть, где твое жало? ад, где твоя победа?»

(1 Кор. 15.55). Светоносность, торжественность этого образа находит аналогии в литургическом пасхальном песнопении: «Крестом радость прииде всему миру...»

То, что дионисиевским образам легко находят аналогии в гимнографии и литургической поэзии, вовсе не случайность. Именно церковная музыка — это тот род богословия, который по складу души ближе всего Дионисию. Это качество Дионисия ставит его на особое место в ряду исихастской живописной традиции. Если искусство Феофана Грека — это проповедь, если у Андрея Рублева — это молитва, то у Дионисия — это песнопение. И в этом неоценимый вклад каждого из них.

Итак, мы рассмотрели на примере трех художников, как преломляется исихастский мистический опыт в искусстве иконописания, как учение о Фаворском свете и обожении повлияло на развитие художественных традиций. Конец XIV — начало XVI в. — время в масштабах вечности небольшое, всего полтора столетия, но за этот период на Руси произошел необычайный взлет иконописного искусства, на отечественном духовном небосклоне вспыхнули три величайшие звезды — Феофан Грек, Андрей Рублев и Дионисий, и в это время наметился путь от вершин к тем долинам, на которых искусство неизбежно превращается в ремесло.

## **В Поисках Утраченного Света. Пути развития богословия и эстетики в XVI-XVII вв.**

*И отошла слава Господня от порога дома и стала над Херувимами. И подняли Херувимы крылья свои, и поднялись в глазах моих от земли; когда они и стали уходили, то и колеса подле них; у входа в восточные ворота Дома Господня, и слава Бога Израилева вверху над ними.*

**Иез. 10.18-19**

### **Церковное искусство в Синодальный период.**

Век XVI принято рассматривать в рамках классической древнерусской культуры. В это время создаются замечательные произведения иконописи и великолепные памятники церковного зодчества, грандиозные монументальные ансамбли и предметы декоративно-прикладного искусства. Музыка и литература также переживают большой подъем. Но наряду с этим проступают все более ощутимо черты кризиса традиционного мирозерцания. Утрачивается то софийное начало, которое было закваской культуры православного востока, оплодотворившего некогда русскую почву. Развитие иконописи, как вида искусства, приходит в противоречие с теми принципами иконопочитания, которые были заложены отцами Церкви на VII Вселенском соборе. Икона как феномен богословской мысли полностью растворяется в эстетической стихии иконописания. И если в XVI веке черты деформации образа только начинают проступать на фоне всеобщего внешнего процветания искусства, то век спустя наблюдается полная девальвация знаковой структуры иконы и изменение ее художественного языка.

XVI век — это грандиозная эпоха, которую, пользуясь удачным выражением И. Хейзинги, можно назвать «осенью русского средневековья»<sup>29</sup>. XVI век — это время плодов русской средневековой культуры, время подведения итогов.

16 января 1547 года царь Иван IV венчается на царство. Тем самым завершается процесс абсолютизации власти российского самодержца. Политическая концепция «Москва — третий Рим» полностью обретает свое воплощение. Процесс централизации

Российского государства закончен и стремительно перерастает в экспансию на восток.

26 января 1589 года в Московском Успенском соборе поставляется на патриаршество первый патриарх всея Руси — Иов. Этим завершается длительная борьба русской церковной иерархии с Константинополем. Русская православная церковь получает автокефалию и полную независимость от константинопольского патриархата.

Еще на рубеже XV-XVI вв. новгородским епископом Геннадием был осуществлен колоссальный труд полного перевода всех книг Библии на славянский язык. Как известно, до этого на Руси имело хождение только Евангелие-апракос, то есть избранные места из Священного Писания, которые читаются во время богослужений. Теперь же Россия, наконец, обрела Библию целиком.

В середине XVI века митрополит Макарий опубликовал собранные им «Четьи-Минеи» (т. е. чтения ежемесячные), куда вошли жития всех почитаемых на Руси святых. Этот грандиозный сборник был своего рода итогом русской святости всей предыдущей христианской истории русского народа.

Тогда же, в середине столетия, священник Кремлевского Благовещенского собора Сильвестр создает знаменитую книгу «Домострой» — своеобразную энциклопедию этики древней Руси.

По приказу государя Ивана Васильевича Грозного создается в Александровской слободе Лицевой летописный свод, собравший воедино все русские летописи, ставший компендиумом русской и мировой истории.

И, наконец, Стоглавый Собор, созванный в Москве в 1551 году, подвел итоги русского иконописания, закрепив каноны через обязательное введение иконописных подлинников, которые в свою очередь являлись иконографической энциклопедией.

Символично, что знаменитый московский пожар 1547 года, после которого выгорели многие церкви на Москве, в том числе и Кремлевские соборы, совпал с годом венчания на царство первого русского царя. Эпоха словно сжигала мосты. Но инерция сознания еще не давала Руси силы простираться вперед, этим будет окрылен век грядущий.

XVI век — время расцвета полемического богословия. Широкое хождение получают сочинения «против латинян», «против лютеран», «против жидовствующих» и проч. На протяжении всего столетия ведется жесточайшая борьба с ересями, заканчивающаяся нередко кровавыми расправами над инакомыслящими. Богословы видят свою задачу не столько в том, чтобы раскрывать положительные начала православия, сколько в обличении и выявлении отклонений от ортодоксии. Нередко в угоду полемике богословская мысль теряет свою точность и ясность, а порой и догматическую чистоту. Икона воспринимается в это время как главное оружие в идеологической борьбе, как наглядное доказательство того или иного богословского постулата. Именно этим объясняется тот факт, что запрещенные Стоглавым «отреченные» сюжеты продолжали оставаться в иконописной практике. И в полемическом запале ревнители чистоты веры и сами нередко как бы впадали в ересь. Так, например, демонстрируя «невежественному» еретика тайну Божественного Троиинства в образе Новозаветной Троицы, иконописец неизбежно уклонялся в языческий антропоморфизм, представляя Бога Отца в человеческом образе.

Отчего это происходило? Может быть иконописцы в это время становятся невежественными или недостаточно профессиональными? Совсем нет. Причины упадка коренятся глубже. Стоглав предъявляет к пишущим иконы весьма высокие нравственные требования, которые, по всей видимости, не были голой декларацией: «Подобает бо быти живописцу смирену и кротку, благоговейну, не празднословцу, ни смехотворцу, ни сварливу, ни завистливу, ни пьяницу, ни убийцу, но же всего хранити чистоту душевную и телесную со всяким спасением»<sup>30</sup>. А тех живописцев, которые не ведут жизнь праведную, собор предписывал отлучать от иконного дела как недостойных. Отцы собора напоминают также, что не всякого Бог призывает писать святые иконы и, если человек при всем своем желании

не обнаружит к сему делу дар Божий, то следует ему заняться другим ремеслом, «а Божия образа в поношение не давати»<sup>31</sup>. Так Стоглавый собор пытается закрепить традиционное понятие об образе, почитание иконы, как отражения Первообраза и отношение к иконописанию как к служению Богу. Но именно это нормативное закрепление канона и свидетельствовало, что сознание эпохи утрачивает иконологичность как естественное мироощущение. Иконописный канон перестает восприниматься как внутренний стержень, а превращается в некую иконографическую схему.

В стилистике иконы можно проследить определенные тенденции, нарастающие в течение столетия. Прежде всего набирает силу декоративизм. Иконописец все больше ощущает себя живописцем, нежели богословом. Стараясь следовать канону, он все же редко удерживается, чтобы не разнообразить композицию, не внести новых деталей, не украсить как-то по-особому фон или одежды. Иногда кажется, что внутренний смысл образа заботит иконописца меньше, чем его живописная интерпретация. В результате чего икона получает яркое и запоминающееся решение, воздействуя на зрителя посредством внешней красоты, а не внутренним откровением. Например, в XVI веке получает широкое распространение иконография «О Тебе радуется». Это образ прославления Богородицы, которой поет вся тварь — «и ангельский чин, и человеческий род», и красота всего тварного мира, который открывается как храм и как сад одновременно. Это новое небо и новая земля. Новый Небесный Иерусалим (Откр. 21.1). Преображенный космос на иконе изображается празднично, красочно, с большой фантазией. Декоративизм и символизм в этом сюжете взаимосвязаны и в силу этого уравновешены, но со временем декоративное начало будет преобладать над символическим.

Наряду с декоративностью проявляется интерес к занимательному сюжету, а отсюда — любовь к подробностям, второстепенным деталям, мелочам. Эта тенденция в конце концов приведет к тому, что из лаконичного строго структурированного текста икона превратится в многословный рассказ. Широкое распространение в XVI веке получают житийные иконы, потому что текст жития дает возможность художнику сосредоточиться на подробностях рассказа. Еще на рубеже XV-XVI вв. Дионисий создал несколько житийных икон, ставших классическими образцами этого жанра и эталоном для иконописцев последующих поколений. Лучшие дионисиевские иконы — это образы святителей московских Петра и Алексея. Икону «Святитель Петр с житием» Дионисий написал для Московского Успенского собора, где покоились мощи первого московского митрополита. Икону «Святитель Алексей с житием» он написал для Чудова монастыря, где был захоронен митрополит Алексей.

### **Алексий Митрополит, с житием. Дионисий. Конец XVI в**

Обе иконы довольно крупного размера, лаконизм средника гармонично сочетается с клеймами, каждое из которых отличается четкостью композиции, хорошо прочитывается на расстоянии. Колорит икон светлый и праздничный, создающий возвышенное настроение. Это образ небесного торжества святого, прославленного в своем служении Богу. Вслед за Дионисием житийные иконы писали его сыновья — Феодосий и Владимир, в частности, образ Сергия игумена Радонежского. Соотношение средника и клейм остается столь же гармоничным, но колорит уже теряет свою легкость и прозрачность. Дальнейшее развитие этого жанра ведет к разрастанию количества клейм, к их измельчению, к сюжетным перегрузкам. Внимание зрителя переключается со средника на клеймы, в композицию которых включается все больше подробностей и деталей. Такая икона становится уже не столько моленным образом, сколько книжкой с картинками, которые интересно разглядывать. В конце концов это приводит к тому, что художники вместо средника

начинают рисовать то же клеймо, но большое. Икона теряет свою центрированность, а в конечном счете — духовную концентрацию. Яркий пример тому — икона «Петр и Феврония в житии» (руб. XVI-XVII вв.), здесь на среднике изображен Муром в виде сказочного града Китежа, в лабиринтах которого затерялись фигурки святых. Самое удивительное, что в этой иконе практически не видны лики. Вспомним, что классическая византийская икона трактовала иконный образ как небесный портрет святого. В домонгольских русских иконах нашему взору являлись лики неземной красоты с преувеличенными распахнутыми глазами. Иконописцы рублевского времени также уделяли большое значение ликам, живое выражение которых надолго остается в памяти. В XVI веке личное письмо совершенно невыразительно (или практически отсутствует, как мы видели в иконе «Петр и Феврония»). Лик перестает быть смысловым центром иконы.

Во многом этому способствует любовь к подробным и многофигурным композициям. Иконы этого времени, если можно так выразиться, перенаселены людьми. Художники тяготеют к монументальным формам, иконы пишутся на огромных досках. Вспомним, знаменитые грозненские иконы «Церковь воинствующая» и «Благословенное воинство», — это уже не просто иконы, а целые батальные картины<sup>32</sup> с десятками и даже сотнями действующих лиц. Чтобы вместить такое огромное количество персонажей, иконописцу приходится прибегать к известному приему изображения толпы: лики пишутся только у тех, кто изображен в первых рядах, а последующие обозначаются только полукружиями нимбов и голов. В такой толпе человек, как самоценная единица, как микрокосмос, исчезает.

Все эти метаморфозы в иконе ничто иное, как проекция духовного состояния эпохи. Во времена Ивана Грозного Россия была мощным и сильным государством, расширяющим свои территории, но человеческая жизнь здесь ничего не стоила. Сотни и тысячи людей становились жертвой тирании, их имена едва успевали прочитывать в заупокойной молитве на литургии. Так человек не ощущал себя даже в лихую годину татарского нашествия. Напротив, в те времена Орде, власти тьмы, противостояли светлые ясные лики икон, каждый святой словно бросал вызов тьме (не случайно, слово тьма на Руси означала одновременно и «темноту», «мрак» и «тысячу», «множество»). Эпоха Сергия Радонежского знала о высоком человеческом достоинстве, дарованном Богом, ибо в Св. Писании сказано:

«Что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его? Не много Ты умалил его перед ангелами; славою и честью увенчал его»

(Пс. 8.5-6).

В эпоху опричнины о достоинстве человека уже никто не вспоминал, образ и подобие Божие находилось втуне. И это отразилось в зеркале иконы. Прежде всего заметим, что в XVI веке образы Спасителя совсем не выразительные и не запоминающиеся. А в ликах святых нет жизни, они словно застывшие изваяния, безучастные ко всему происходящему. Эпоха не вглядывается в лицо Бога, а потому теряет лицо человека.

Заметим, что уходит из иконы свет. И это является самой непоправимой утратой XVI века. Если предыдущая эпоха — XIV-XV вв. жила в лучах Фаворского света, то XVI век полностью растрчивает исихастское наследие. О безмолвии вспоминают лишь некоторые подвижники, хранящие завет Сергия. «Молчание — таинство будущего века, а слова — сосуд мира сего есть», — учит игумен Троице-Сергиева монастыря, старец Артемий. Но этот опыт не выходит из кельи монаха в мир и не просвещает эпоху, и Русь все больше погружается во тьму. В образах XVI века мы не найдем ни молниеносной энергии феофановских подвижников, ни благодатного светолития ангелов Рублева, ни светозарного ликования преображенной твари Дионисия. Свет изредка обозначается сухими пробелами на



одеждах, едва заметными движениями в лицах. Это не исповедание света, а всего лишь заученный ремесленнический прием. Свет не преобразует цвета в иконах и поэтому краски теряют свою звучность, чистоту, драгоценность. Некогда яркая киноварь все чаще заменяется красно-коричневым глухим или винно-красным цветом. Зелень становится разбеленной или напротив темно-оливковой. Синего и голубого художники почти не используют. Фон вместо золотого кроется землистой охрой или травяной зеленью. Если раньше образ воспринимался пребывающим в сиянии Божественной славы, то теперь благодаря жестким силуэтам как бы выталкивается наружу. От этого у художников появляется желание разнообразить фон: разрастается палатное письмо, пейзажи, активно украшаются орнаментом одежды. Особенно в «строгановских письмах» «до-личное» письмо приобретает характер почти ювелирной отделки. Тогда как письмо ликов упрощается, плавь исчезает. Иногда лики пишут темной охрой с небольшой подрумянкой.

Недостаток света в иконах начинают подменять металлической басмой — серебряной, золотой и т. д. В XVI веке довольно часто поля и фон иконы выкладывают тесненной басмой. Это повышает декоративный эффект иконы и даже в некоторой степени возвращает фону драгоценность, понимаемую часто материально. Но эта подмена настолько существенна, что начинает менять природу самого образа.

В традицию входит обычай украшать икону окладами, венцами, цатами и другими украшениями, которые порой закрывают полностью живопись иконы, так что видны только лик и руки («личное»). В XIX веке эта традиция настолько укоренится, что дешевые иконы станут писать специально «под оклад», то есть прописывая личное, а остальное оставляя в грубой наметке. Для классического иконописания это было немыслимо, потому что икона, как зеркало Божьей славы, отражает Первообраз. И ее написание — это участие в со-творчестве Бога и человека.

Практика украшения икон ризами была известна и ранее. В Византии и на Руси для особо чтимых икон делались великолепной работы ювелирные оклады (или ризы, шитые из жемчуга и драгоценных камней). Но это были редкие случаи. Так, например, митрополит Киприан после освобождения Москвы от татар, прославляя заступничество Богородицы, преподнес драгоценный оклад для иконы Владимирской Божьей Матери. Его преемник, митрополит Фотий, также приказал сделать оклад для чудотворного образа Пресвятой Богородицы Владимирской. Но надевали ризы на икону в исключительных случаях, когда выносили ее по большим праздникам перед народом. В XVI веке басма и оклады становятся обычным явлением. Например, весь иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря, включающий более 90 икон, отделан серебряной басмой. А на Смоленской иконе Божьей Матери из Оружейной палаты можно видеть не только серебряный оклад, украшенный сюжетными медальонами и драгоценными камнями, но и жемчужный мафорий, убранный самоцветами. Здесь налицо изменение понятия красоты, которая раньше понималась как красота духовная и ценность иконы определялась глубиной смысла. Теперь, благодаря окладам и ризам, икона начинает восприниматься как материальная ценность, а духовная красота уступает место красоте этого мира. На смену свету приходит блеск и великолепие.

Здесь мы наблюдаем не просто кризис жанра, но перерождение природы образа. Образ перестает быть эквивалентен слову. Параллельно происходит уход слова из Церкви. Именно в это время книжников начинают беспокоить серьезные ошибки и расхождения в текстах, допущенных при переписке книг. Этим возмущается Максим Грек — человек энциклопедически образованный и одаренный мудростью, и другие богословы и мыслители этого времени. Язык богослужения в XVI в. уже значительно расходится с разговорным, а потому и смысл литургии перестает быть понятным простому народу. Учительная функция Церкви сводится к минимуму. Проповеди часто не звучат. Пышность богослужения и внешнее благолепие храмов приходит в противоречие с нравственным императивом Евангелия. О чем пишет видный публицист и писатель грозненской эпохи Иван Пересветов, рассуждая так: если есть в храме и пение, и красота, и иконы, а правды нет, то значит, что

ничего нет. Дипломат и богослов Иван Висковатый, возмущаясь новописанными иконами, замечает, что они не только не научают вере, но и вводят в смущение народ далекими от евангельского откровения сюжетами. Некогда единые слово и образ в храме теряют взаимосвязь. Эпоха погружается не только в темноту, но и в немоту.

Единственным вызовом духу времени, как «глас вопиющего в пустыне», был голос митрополита Филиппа Кольчева, святителя московского. Он единственный, кто осмелился бросить в лицо тирана обвинение, что Иван Грозный повинен в крови христиан. За это митрополит Филипп и пострадал, как некогда страдали первохристианские мученики, как Пророк и Предтеча Господень Иоанн, павший жертвой тирании Ирода. Не случайно самым выразительным образом грозненской эпохи являются иконы с редким дотоле сюжетом «Иоанн Предтеча — ангел пустыни».

### **Иоанн Предтеча Ангел пустыни. 1560-е гг.**

Здесь Креститель изображается крылатым — крылья знак его посланничества в мир (ангел значит посланник). Он послан проповедовать покаяние и приготовить путь Господу. Этот образ, с точки зрения строгого богословия, неканоничен, против него возражали некоторые богословы. Но для своего времени он оказывается настолько актуален, что сила его воздействия намного превышает все остальные образы, созданные в тот период. Даже мрачный тон колорита и светонепроницаемость красок воспринимаются как художественный прием. Основная тема иконы — покаяние. На свитке, который держит Иоанн, написано:

«Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное»

(Мф. 3.2), чаша в его руке напоминает о жертве. Это жертва Предтечи, казненного по приказу Ирода, это также искупительная жертва Иисуса Христа, Агнца Божия, это и та чаша, которую будут пить все, следующие за Спасителем (

«Чашу Мою будете пить, и крещением, которым Я крещусь, будете креститься»

, Мф. 20.23). Возле ног Крестителя — секира, как напоминание его слов, сказанных на Иордане:

«Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь»

(Мф. 3.10). Секира при корне дерева — это символ грядущего Суда. В грозном лике Пророка и Предтечи Господня читались гневные слова обличения:

«порождения ехидны! кто внушил вам бежать от будущего гнева? сотворите достойный плод покаяния»

(Мф. 3.7).

Эпоха Ивана Грозного, как никакая другая, жила в постоянном страхе перед Страшным Судом. Сам тиран то каялся во прахе после очередных кровавых оргий, то ощущал себя карающим мечом в руке Божьей, обрушивающимся на нераскаянный народ. Не случайно в это время широкое распространение получают иконы «Страшный Суд», в которых изображается и райское блаженство праведников и жестокие наказания грешников. Вверху

иконы обычно изображался Христос в славе, внизу — антихрист и сатана в виде страшного зверя. Между этими двумя реалиями разрывается сознание эпохи, все более утрачивая целостность мировосприятия, характерную прежде для русского православия.

Мрачные предчувствия эпохи вскоре оправдались — Суд незамедлил явиться. Суд, пока еще земной, а не небесный. Но это было испытание, явно ниспосланное от Бога. Династический кризис, затем междуцарствие, смутное время, интервенция — поставили страну на грань выживания. Но когда все бури и катаклизмы пронесли и Россия вышла из кризиса, по-существу, это было уже другое государство, это была другая культура.

XVII век — время утверждения новой эстетики и нового богословия. В это время русская культура стала более открытой для контактов с западом — сначала с близлежащими областями, с Украиной и Белорусией, а затем с Польшей и другими странами Европы. Пошатнувшиеся основания традиционного мировоззрения сделали Россию незащищенной перед влиянием западной, более активной и жизнестойкой, культуры. В этом контакте были заведомо неравные положения — русская культура переживала затянувшийся кризис средневековья, европейская культура уже прочно стояла в Новом времени, поэтому диалог оказался весьма болезненным. Для многих тогда в России новые веяния казались соблазном. В XV веке, скажем, никого не удивляло, что кафедральный собор в Москве, главный храм русской православной церкви, строит католик из Болоньи — Аристотель Фиорованти. Почти весь Московский Кремль возводили плечом к плечу итальянские и русские мастера. Но тогда русская культура была цельной и монолитной, стояла на прочном духовном основании. И потому подобные контакты оказались чрезвычайно плодотворными<sup>33</sup>. В XVII веке сложилась такая ситуация, что, истощив собственные источники, Россия нуждалась в новых влияниях, но они же вызывали у нее болезненную реакцию. Однако, предотвратить встречу двух культур было уже невозможно. Печатные книги и гравюры, европейская мода и новые философские идеи, технические новшества и даже новые блюда — все это хлынуло на Русь. При дворе Алексея Михайловича стали появляться иностранные художники и рисовать для царских особ и их придворных портреты, как тогда говорили «парсуны». Государь завел у себя театр и инструментальную музыку.

Западноевропейское влияние в иконописи проявилось прежде всего в появлении новой манеры письма, получившей название «живоподобие», от слов писать «яко живо». В традиционное иконописное письмо вводятся новые приемы реалистической живописи: светотеневая моделировка лика, элементы натурализма, прямая перспектива и т. д. Защитники новой манеры стояли на позициях историзма, ссылаясь на легенды о происхождении как первой иконы Нерукотворного Образа, который, по их мнению, был точной копией внешнего облика Спасителя, а, следовательно, выглядел «живоподобно». Поэтому они всячески старались приблизить иконописные лики к облику живого человеческого лица (многочисленные иконы «Спас Нерукотворный» кисти Симона Ушакова — наглядное тому подтверждение).

Против такого рода новаций выступали некоторые духовные деятели эпохи. В первую очередь лидер раскольников, протопоп Аввакум. Со свойственным ему сарказмом Аввакум высмеивал новую манеру живописи: «пишет Спасов образ Эммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявая, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишю сабли той при бедре не написано. А все то писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. Христос же Бог наш тонкостны чувства имея все, якоже и богословцы научают нас»<sup>34</sup>. Странники и последователи Аввакума, не принимая нововведений, предпочитали копировать старые образцы, в точности следуя подлиннику. Им казалось, что именно так и поступали на Руси испокон веков. Однако, если мы посмотрим прежние списки с известных икон, то мы заметим, что иконопись никогда не шла по пути

копирования. Например, все списки с чудотворной Владимирской Божьей Матери не похожи в точности ни на нее, ни друг на друга (сравните две «Запасные Владимирские» XV в.), а в XVII веке мы видим список с Владимирской, сделанный для местного ряда иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря, который в точности повторяет знаменитый образ. Любовь к копированию старых икон одних и любовь к реализму (как копированию натуры) других — это две стороны одной медали. В сущности консерваторы и новаторы были детьми своего времени, вся разница между ними была только в выборе предмета копирования.

Приверженцы старины переносили на новый образ все до мельчайших подробностей — и потемнения олифы и пожухлости колорита, отчего их образы обретали вид мрачный, аскетичный, с темными, суровыми ликами. Такие иконы казались им верхом святости в отличие от чувственной и легкомысленной новой живописи. В этом проявился характер их отношения к духовному наследию. По мнению приверженцев старины — святость измерялась древностью. Так же они благоговели перед буквой Писания и литургической традиции, считая, что ничего невозможно изменить в священных книгах и богослужебных текстах. Даже грамматические ошибки, неизбежно вкравшиеся при переписывании, освящены и допущены Божьим Промыслом (например, написание имени Спасителя с одной «I» — Исус). Не шутки ради заявлял неистовый Аввакум: «Умру за единый аз!». Он и тысячи его последователей твердо стояли в своих убеждениях, несмотря на жесткие преследования.

И надо сказать, что в этом был не только фанатизм, но и естественный протест против методов, которыми проводилась в России церковная реформа. «Мой Христос, — писал Аввакум из ссылки, — не приказывал нашим апостолом так учить, чтобы огнем, да кнутом, да виселицею в веру приводить»<sup>35</sup>. В этом было предчувствие будущего страшного синодального пленения Церкви. Восьмилетняя осада Соловецкого монастыря правительственными войсками и жестокое подавление непокорных монахов обители, где когда-то игуменствовал Филипп Колычев<sup>36</sup> — удивительная и страшная страница русской истории. Так закончился спор между Церковью и Государством, начатый еще Иосифом Волоцким и продолженный Никоном и Аввакумом. Последнюю точку в этом споре поставил Петр I, отменив патриаршество и назначив Церкви для управления светского чиновника — оберпрокурора. Стадиально это совпадает с упадком иконописания. И это не случайное совпадение, потому, что во все времена государственная власть была чревата иконоборчеством (подтверждение этому можно найти и в византийской истории, и в истории советского государства).

«А все Никон, умыслил будто живые писать, устрояет все по фряжскому, сиречь, по-немецкому...» — был убежден Аввакум. Но, как ни странно, патриарх Никон был солидарен со своим идейным противником в отношении к фряжским иконам и в целом к иностранным обычаям. Не случайно, Аввакум и Никон начинали вместе, в московском кружке ревнителей благочестия, где они обсуждали пути духовного оздоровления Церкви. И консерваторы, и реформаторы сходились в одном — состояние российского православия на тот момент было неудовлетворительным, но расходились они в выборе пути выхода из кризиса. Государственная машина оказалась сильнее и тех, и других — по иронии судьбы на одном соборе были осуждены и сторонники Аввакума за раскольническую деятельность, и Никон, дерзнувший ослушаться государя.

Но будучи еще в силе, Никон однажды удивил москвичей тем, что в Неделю Торжества Православия 1655 г. совершил рейд по московским храмам и всюду, где встречал иконы фряжского письма, срывал со стен и бросал об пол, как нечестивые и еретические.

Своеобразным символом эпохи стал Новоиерусалимский Воскресенский монастырь — любимое детище патриарха Никона. Он задумывался им как точная копия храма Гроба Господня в Иерусалиме (опять налицо любовь к копированию!). Для этого Арсений Суханов

привез из Святой Земли деревянную модель храма с точными его размерами. Увлечшись созданием собственного Иерусалима <sup>37</sup>, Никон изменяет местную топонимику в соответствии с названиями Святой Земли — река Истра переименовывается в Иордан, появляется своя Гефсимания и т. д. Образ никоновского Нового Иерусалима далек от традиционного русского монастыря — причудливая архитектура, необычные интерьеры свидетельствуют, что без иностранного влияния здесь не обошлось. Да и сам Никон не раз позировал иностранным мастерам, о чем говорят дошедшие до нас гравюры и «парсуны» с его портретами. И тем не менее Никон считал себя истинным патриотом, не любившим, как и Аввакум «немецких обычаев».

Один из ведущих иконописцев Оружейной палаты Иосиф Владимиров, объясняя странную иконоборческую выходку патриарха, находит ей оправдание, считая, что Никон таким образом боролся с плохонаписанными иконами. Сам Иосиф, как художник-профессионал, очень ревностно относился к качеству иконописания. Он-то, напротив, считал, что все зло происходит не от «фрязей» (т. е. итальянцев, шире — иностранцев), а от своих неграмотных «богомазов», которые распространяют в народе иконы «числом поболее, ценою подешевле». Для Владимирова ничего не значит ни древность иконы, ни ее чтимость, если она написана плохо. «Неистовых (т. е. плохих) икон на базаре за едину цату много обрашешь нагваздано и таковы плохи и дешевы, иногда же и горшки драже икон купят» — жалуется Иосиф Владимиров <sup>38</sup>. Действительно, из сакрального образа икона в XVII веке превращается в предмет купли-продажи, из мира богословов икона переходит в мир торгово-ремесленных отношений. Иосиф выступает за качество икон против их количества, считая, что лучше один образ Спаса иметь, чем много «неистовых» икон, ибо лучше не иметь икон вовсе, советует мастер, чем молиться перед плохой.

По всей видимости, проблема качества иконописи стояла остро не только в Москве. Например, вологодский епископ Маркелл запретил мастерам в своей епархии писать иконы под страхом отлучения от Церкви. Он назначил старост, надзирающих за иконописцами, а тех в свою очередь заставил подписывать свои произведения, чтобы каждый лично отвечал за качество собственной работы. В этом также проявляется новое отношение к иконе — из произведения, создаваемого соборным сознанием Церкви, икона становится продукцией индивидуального творчества мастера.

Постепенно функцию контроля за качеством художественной продукции берет на себя государство. Иконописные мастерские при Оружейной палате были организованы по принципу западноевропейской цеховой структуры: все иконники были разделены на разряды, в соответствии с которыми они получали заказы и жалование. «Жалованные» царские изографы делились также по специализациям: знаменщики, мастера палатного письма, специализирующиеся на написании фонов, пейзажей, одежд и т. д. Царским указом в 1668 году мастерам сел Мстеры и Холуя было запрещено писать иконы по причине их плохого качества. Таким образом, во второй половине XVII века иконописание становится делом государственных интересов, но уходит из-под контроля Церкви <sup>39</sup>.

Иосифа Владимирова беспокоит не только упадок мастерства иконописцев, но и искажения в иконопочитании. В частности, он пишет: «Иконы — не боги, ниже могут что творити, кроме еже ум наш возводят на первообразного Христа, или на святых, и тех сила действуется». Или: «И закона иконы телесными очима взирающе, а сердечными на того, чье подобие внимающе», и, глядя на образ Христа, «мы живописуем в сердце своем первообразный Его лица зрак»<sup>40</sup>. Тем самым Иосиф напоминает об анаagogической функции иконы (т. е. возведения от видимого к невидимому). О четырех уровнях постижения истины вспоминает и Симеон Полоцкий — первый поэт эпохи и крупнейший богослов своего

---

37

38

39

40

времени. В стихотворной форме он выражает мысль, некогда высказанную Блаженным Августином, о четырех смыслах (разумоx) текста.

Первый разум письменный, им же деяния исторически миру  
дают писания.

Второй аллегорический, иже под покровом инаглаголения  
дает дела словом.

Третий нравом учащий, иже вся приводит к благих дел  
творению, да ся благость родит.

Есть анагогический в четвертом лежащий месте, вся ко  
небесным духовно родящий <sup>41</sup>.

Эстетика и богословие стараются идти в одном русле, однако их размежевание уже неизбежно и уже вполне очевидно. Это можно видеть в споре Иосифа Владимирова с сербским дьяконом Иоанном Плешкевичем. Владимиров, осуждая «темноликые» иконы, называет их письмо «очаделым» и призывает писать «светло и румяно, тенно и живоподобно». Художник рассуждает так: «како могут темни быти образы святых, кои по стопам заповедей Христовых ходили», и далее: «темность и очадение на единаго диавола возложил Бог, а не на образы святых»<sup>42</sup>. Он называет безумными тех иконописцев, которые в стремлении приблизить свои иконы к древним образам специально коптят их и искусственно старят. Иосиф постоянно апеллирует к понятиям «благообразности» и «светлости», подразумевая под ними «красоту» и «свет». Кажется он находит то ключевое понятие, потерянное за два века постисихастской живописи: это свет, который всегда определял основное духовное содержание православной иконы. Однако его понимание света весьма далеко от исихастского. Сам того не ведая, будучи убежденным в том, что стоит на ортодоксальном основании, Иосиф Владимиров отстаивает концепцию тварного, естественного света в иконе, то есть невольно встает на позиции противников Паламы, убеждения которых были сродни ренессансной концепции света. Изограф понимает свет не как внутреннее озарение Духа, а как свет внешний, отсюда — и появление светотени; а красоту, «благообразность», как телесную красоту, отсюда и «живоподобие». В его произведениях, а еще более в иконах Симона Ушакова и художников его круга, иконописный образ превращается из зеркала Божьей славы и познания Божьего — в зеркало красоты этого мира. Здесь налицо столкновение восточного богословия и западной эстетики, в результате которого икона оказывается побежденной. По поводу иконописания высказываются, как мы уже видели, также протопоп Аввакум и патриарх Никон, об этом рассуждают поэт и философ Симеон Полоцкий <sup>43</sup> и выдающийся церковный деятель Димитрий Ростовский, ведущий художник Оружейной палаты Симон Ушаков и просветитель Карион Истомин <sup>44</sup> и многие другие. В XVII веке складывается даже специальный жанр, условно назовем его «эстетический трактат», в котором автор излагает свои мысли об иконе, как правило, с полемической целью. Некогда апологетика иконопочитания возникла также из желания преодолеть иконоборческий кризис. Разница только в том, что в Византии в VIII-IX вв. икону воспринимали прежде всего как богословский феномен, а в России, в XVII столетии икона в большинстве случаев оценивается как произведение искусства, хотя и церковного. Рассуждения Иосифа Владимирова, по удачному выражению А. А. Салтыкова, ничто иное, как «попытка поднять обсуждение вопросов, связанных с живописью, до уровня теории искусств» <sup>45</sup>.

---

41

42

43

44

45

Меняется статус художника — все чаще в лексиконе XVII века слова «иконопись», «иконник», «изограф» меняются на «живопись», «живописец». Искусство становится профессиональным и цеховым. Для Андрея Рублева иконописание было сопряжено с молитвой, совершалось с постом и в послушании. Для Феофана Грека, свободного художника, искусство было средством проповеди, Дионисий работает со своими сыновьями за кусок хлеба, по свободному найму. В XVII веке Симон Ушаков, Кирилл Уланов, Иосиф Владимиров, Федор Зубов, Карп Золотарев и другие изографы государевой Оружейной палаты приписаны к определенному ведомству со строго фиксированным жалованием.

Во 2-й половине XVII века было написано замечательное произведение «Сказание о иконописцах», содержащее 24 биографии знаменитых художников от Алимпия, монаха Киево-Печорского монастыря и первого иконописца на Руси, вплоть до мастеров XVII века. Включено в сборник и жизнеописание Андрея Рублева. Из сказания видно, сколь высок был авторитет старых иконописцев на Руси.

Но Иосиф Владимиров уже ценит в художнике не святость, а прежде всего мудрость, то есть профессионализм. Однако, он помнит, что ремесло не должно заслонять богословской идеи, и старается этому следовать в своем творчестве. В частности, при написании иконы «Сошествие Св. Духа на апостолов» для церкви Троицы в Никитниках, он заменяет аллегорическую фигуру космоса в виде седобородого коронованного старца, как непонятную для простого человека, и заменяет ее на фигуру Богоматери. Тем самым он выявляет важную богословскую идею: Богородица символизирует собой Церковь, ибо, как через изливание Св. Духа в день Благовещения через Марию воплотился Бог, получив человеческое тело, так и в день Пятидесятницы от Духа Святого рождается новое духовное тело — Церковь, Тело Христово. К тому же Иосиф Владимиров придерживался строго историзма — в Деяниях Апостолов сказано, что Богородица была в тот день среди учеников Христовых, ожидающих пришествия Духа. Здесь Иосиф Владимиров оказывается в русле традиции: в нем совмещается и богослов, и художник.

Напротив, его друг и коллега по Оружейной палате, Симон Ушаков предпочитает живопись богословию. Достаточно сравнить две иконы Св. Троицы — «Троицу» Рублева и «Троицу» Ушакова. Мы видим, как размывается знаковая структура иконы, исчезает ее сокровенный смысл, хотя общая схема остается практически без изменений. Кардинально меняется цвет — вместо рублевских кристально-чистых светящихся тонов Ушаков использует тяжелый густой цвет, наложенный светонепроницаемым слоем. Лики выписаны «живоподобно», их облик далек от небесной хрупкости нежных рублевских ангелов. На столе трапезы появилось множество лишних предметов (три чаши, элементы сервировки, просфоры и т. д.), палаты Авраама превратились в античный роскошный портик, дуб Мамврийский смещен вправо и словно вырастает из горки, образуя идилический пейзаж. Ушаковский образ Троицы далек от догматической чистоты, но в большой степени отражает общий характер эпохи в ее отношении к божественным тайнам и истинам веры. Так поп Лазарь, один из расколоучителей, мученик за старую веру, так представлял себе Св. Троицу: «Троица рядком сидит, — Сын одесную, а Дух Святой ошую Отца на небеси на разных престолах, — яко царь з детьми сидит Бог Отец». <sup>46</sup> Таким образом мы видим, что находившиеся по разные стороны баррикад в расколе мыслили по существу одинаково. Что же касается веры простого человека, далекого от богословия, то его догматическое сознание в это время далеко не на высоте. И в этом повинно, в частности, и иконописание, так как икона перестает быть вероучительным текстом.

Взаимосвязь слова и образа в конце XVII в. окончательно разрушается. Икона не воспринимается больше как эквивалент слова, а только как его иллюстрация. На полях икон часто можно увидеть тексты, поясняющие изображение, словно иконописец не доверяет образу. В многословии эпоха теряет концентрированность духа, не слышит Слово, в многообразии живописи теряет Образ. Вот почему чуткий к духовным подменам Аввакум

называет иконописный стиль этого времени — «новой никоновой пестрообразной прелестью».

В народном сознании, склонном к фольклоризации православия, нередко смещались акценты и утрачивался христоцентризм, присущий евангельскому откровению. Так в XVII веке мы видим, как разрастается культ Богородицы. В России всегда образ Богоматери пользовался любовью и почитанием, но именно в это время наблюдается наибольший подъем. Это подтверждает статистика: например, число явленных икон Богоматери значительно увеличивается, пик знамений и чудес, связанных с образами Матери Божьей, приходится как раз на XVI–XVII вв.<sup>47</sup> Появляется множество иконографий, некоторые из них, например, Иверская<sup>48</sup>, дар Константинопольского патриарха Парфения II царю Алексею Михайловичу, являются списками с древних чудотворных икон, другие, как «Богоматерь Всех скорбящих радость», появляются во свидетельство частных молитв и исцелений простых людей. Образ Богородицы в каждой иконе получает какую-то индивидуальную окраску, чему немало способствует новая иконописная манера, так называемое «живоподобие». Некоторые иконы выглядят почти портретными (и в этом большое отличие от бесстрастной отстраненности ликов XVI века). Так нежная и изящная Богородица Кикская кисти Симона Ушакова, написанная в утонченной колористической гамме зеленого, алого и золотого, совершенно не похожа на Смоленскую Божью Матерь работы Федора Зубова — сдержанную, полную трагической скорби в лице и напряженного драматизма в цвете. Икона «Богоматерь — Неувядаемый цвет» решена в яркой декоративной несколько лубочной манере с обилием цветов, в духе украинского барокко. Напротив, Богоматерь Казанская (автор — Тимофей Ростовец) написана напряженно-сдержанно и даже аскетично, с изысканным применением золота в ассисте одежд Богомладенца и на кайме мафория Богородицы. Прежде в иконах больше выявлялась каноническая основа, на это и были направлены индивидуальные способности иконописца, как скажем, от церковного чтеца или певчего требуется, чтобы красота его голоса служила не его собственной славе, а выявлению смысла слова, отчего и чтение и пение в Церкви носит характер бесстрастный. В XVII веке личное мастерство начинает цениться намного больше, чем раньше, поэтому каноническая основа рассматривается только как повод для выявления индивидуальных особенностей художника. Икона приближается к картине, как церковное пение со сменой знаменного пения на партесное становится концертным. Эмоционально душевная стихия искусства становится преобладающей, духовное уходит на второй план.

Особенности почитания Богородицы и новое отношение к иконографии хорошо видны на примере иконы Симона Ушакова «Богородица — древо Государства Российского»<sup>49</sup>, написанной в 1668 году.

### **Владимирская икона Божией Матери. (Древо государства Российского) XVII в. Симон Ушаков**

Сюжетом иконы является прославление главной российской святыни — Богоматери Владимирской. Здесь представлена икона в иконе — чудотворный образ, палладиум земли русской — Владимирская, представлена как великолепный цветок на древе, вырастающем из Успенского собора Московского Кремля, который в народе величали Домом Богородицы. Поливают это древо первый московский митрополит, святитель Петр и князь Иван Калита, заложившие основы московской государственности. С двух сторон на ветвях древа расположены медальоны, в которых изображены святые российские — подвижники, князья,

---

47

48

49



юродивые. За Кремлевской стеной стоят правящий в то время государь Алексей Михайлович и царица Ирина со чадами. С небес всю композицию благословляет Иисус Христос. Итак, перед нами уже не просто прославление Богоматери, а прославление одной из ее икон. Наряду со святыми здесь представлены и жившие на момент создания иконы исторические лица. Таким образом, вневременная и внепространственная структура классической иконы разрушается введением в нее реального времени, обозначенного здравствующими представителями царствующего дома, а также реального пространства в виде реалистически изображенных Успенского собора и Кремлевской стены. Все это делает произведение Симона Ушакова не столько иконой, понимаемой как моленный образ, сколько историко-аллегорической картиной с развитой идеологической концепцией.

Большое распространение богородичных икон и любовь эпохи к занимательным рассказам и любопытным подробностям, породили новый вид литературы — сказания о Богородице и ее чудотворных и явленных иконах. Одним из первых трудов такого рода было сочинение польского просветителя Иоаникия Голятовского «Новое Небо» (иногда встречается название «Благодатное Небо»), появившееся в России в 60-х годах XVII века. Вслед за Голятовским эту тему развивали в своих сочинениях многие видные писатели эпохи. Назовем лишь самые известные труды — «Руно орошенное» святителя Димитрия Ростовского (1680 г.), «Венец Божьей Матери» Лазаря Барановича (1680 г.), «Богородица Дево, книга нареченных» арх. Иоанна Максимовича (1707 г.) и многие другие<sup>50</sup>.

В богородичных иконах все больше начинает сказываться барочная эстетика с ее любовью к изукрашенности, изящной отделке деталей, эмоциональной приподнятости образа. Барокко проникает в Россию в самом конце XVII века и находит здесь весьма благодатную почву. Цветистая поэтика Акафиста Пресвятой Богородицы становится литературным источником, из которого особенно много черпает новый барочный иконописный стиль. Например, такие иконы, как «Богоматерь — Звезда Пресветлая», работы А. И. Казанцева (ок. 1700 г.) или «Богоматерь — Вертоград заключенный» кисти Никиты Павловца (кон. XVII в.) полностью решены в духе барочной эстетики.

Барокко родилось в Западной Европе как стиль контрреформации в период жестокой борьбы с иконоборческими тенденциями раннего протестантизма. На русскую землю барокко приходит также в период острой идеологической борьбы (никониан со старообрядцами, ортодоксов с различными ересями, а также государства и церкви) сначала в виде так называемого «нарышкинского барокко», а затем в петровское и елизаветинское время в чистом стилистическом виде. Для русского церковного искусства барокко было разрушительно. С одной стороны, также как и в Европе, оно несло декларативный характер, утверждающий незыблемость ортодоксии в его государственной форме, с другой стороны, оно утверждало совершенно новую для России эстетику, в которой не оставалось места для углубленного созерцания, на которое изначально ориентировалось православное искусство. Новое понимание красоты выразил видный деятель эпохи Юрий Крижанич словами «лучший признак — многообразие красоты». Это многообразие мы можем видеть в таких памятниках, сделанных в новом духе, как церковь Покрова в Филях.

Преизбыточествующая эстетика барокко особенно отразилась на стилистике иконостасов. К XVII веку формирование высокого иконостаса было завершено, он сложился как единое целое со своей богословской программой. Дальнейшее развитие иконостаса шло, если можно так выразиться, вширь, то есть по пути декоративного решения. Были отдельные попытки пополнить число рядов иконостаса — вместо традиционных пяти устроить 6, 7, а то и больше, но это не приводило к интересным результатам. Так, например, при создании иконостаса Большого собора Донского монастыря в Москве добавили еще два ряда — страсти Христовы и апостольские страсти, но это разрушило стройность традиционной системы, не добавило ничего ни в информационном плане (иконостас столь высокий, что верхние чиновые иконы практически не прочитываются), ни в декоративном. Развитие

системы декорации иконостаса в основном шло за счет элементов деревянной резьбы. Ранние иконостасы имели тябловую конструкцию, состоящую из горизонтальных балок (тябл), в пазы которых вставлялись иконы вплотную одна к другой. Постепенно тябла стали украшать, сначала орнаментальной росписью, затем резьбой, потом появились разделения между иконами в виде планок, позже — в виде резных колонок. Со временем тябла превратились в мощный архитрав, а барокко внесло в иконостас ордерную систему. Резчики по дереву получили огромное поле для своей работы и их мастерство, возрастая, достигало поразительной виртуозности, они превращали дерево в тончайшее позолоченное кружево. Прекрасный тому пример иконостасы Великого Устюга. В них можно видеть многообразие декоративных приемов и элементов, вплоть до включения круглой скульптуры. Икона в таком иконостасе, обрамленная пышной рамой или затейливым картушем, перестает нести свою вероучительную и созерцательно-моленную функции, она превращается в декоративную картину. В это время и музыка, и литургия в Церкви обретают так же в соответствии с барочной эстетикой характер театрального действия. Литургия всегда включала в себя элементы театра, как и любое сакральное действие, но именно в конце XVII-XVIII вв. театрализация достигает особенной эффектности. Этому способствует и пышность литургических одежд — они шьются из драгоценной парчи, украшаются жемчугом, драгоценными камнями, серебряным шитьем. Обилие золота в храме создает атмосферу помпезности и парадности, некоторые барочные соборы больше напоминают богатые дворцы для торжественных приемов, нежели храмы для молитвы, сосредоточения и благоговейного принятия таинств.

На смену барокко в Россию приходит классицизм. Эстетика классицизма еще более далека от духа православного храма. Иконостасы эпохи классицизма похожи на триумфальные арки — помпезные с четкой ордерной системой, они также не предполагают иконы в том виде, в котором ее знала древняя Русь и Византия. И это способствует переходу церкви полностью с иконописного языка на язык светской академической живописи. Иконы, а вернее уже картины, в полном смысле слова, в к. XVIII — XIX вв., написаны в экзальтированно-сентиментальном духе с элементами натурализма. Примером тому могут служить образы Исакиевского собора в Петербурге, интерьер московской церкви «Всех скорбящих радость» и многих других храмов эпохи классицизма. Провинциальные варианты этого стиля производят порой совершенно удручающее впечатление. И вновь мы видим, что икона (точнее церковная живопись) оказывается зеркалом, отражающим духовное состояние времени. Синодальный период в истории Русской Церкви был для нее тяжелым и продолжительным временем болезни<sup>51</sup>. Начавшийся в XVII веке процесс перерождения иконы в религиозную картину завершился окончательно к рубежу XVIII-XIX вв. В это время в России мы наблюдаем ту же эволюцию, как и в западном христианском мире в эпоху Возрождения; только живопись Возрождения дала образцы высокой религиозной культуры, чего нельзя сказать о России нач. XVIII — нач. XIX в. Напротив, в России в синодальный период происходит размежевание между церковью и культурой, так мучительно преодолевавшейся русской интеллигенцией в XIX — нач. XX в.

Наряду с упадком церковного искусства в XIX веке в России наблюдаются интересные процессы в светской живописи: появляются художники, разрабатывающие христианские темы. В первой пол. XIX века самым выдающимся из них безусловно был Александр Иванов, посвятивший большую часть своей творческой жизни написанию картины, в которую, по его словам, он хотел вложить «весь смысл Евангелия». Наиболее интересны библейские эскизы Иванова, где он глубоко переживает Слово Божье и стремится найти живописный язык, адекватный силе библейского откровения. У художника была мечта расписать фресками православный храм, возможно даже Храм Христа Спасителя, который архитектор Витберг, автор первого проекта намеревался возвести на Воробьевых горах. Но мечтам Иванова и Витеберга проекту не суждено было осуществиться.

Во второй половине XIX века уже многие художники ищут свой путь к религиозной теме. Интересная судьба Николая Ге, который выставил на одной из экспозиций передвижников свою картину «Тайная вечеря», поразившую современников. Но не будучи удовлетворен решением этой темы, художник продолжает духовные поиски, переживает глубокий кризис веры и творчества, удаляется от мира на несколько лет. Через чтение Толстого открывает для себя личность Христа. И это становится содержанием нового этапа его творчества. Ге создает евангельские образы в экспрессивной манере, совершенно не похожей на свою прежнюю живопись. На фоне бытовавшего в то время классического реализма передвижников работы Николая Ге были взрывом, вызвали множество споров и нападков. И даже его кумир Толстой не принял обезображенный, слишком человеческий, как казалось писателю, образ Христа. Но это свидетельствовало только о том, что художник в своем духовном поиске пошел дальше Толстого. Николай Ге почувствовал боль Спасителя, притерпевшего за грехи мира, отвергнутого миром, он приблизился в своих картинах к тому, что о Мессии сказал когда-то пророк Исайя:

«Он был презрен и умален перед людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что ставили Его»

(Ис. 53.3). Но это было индивидуальное творчество невоцерковленного художника, никак не влиявшего на состояние церковной живописи и жизни Церкви в целом.

Параллельно с Н. Ге работал В. Д. Поленов, который подходил к библейской теме совершенно иначе. Как исторический живописец, он прежде всего изучал библейскую науку, библейскую археологию, обычаи еврейского народа, его культуру. На его картинах все предельно точно — одежда действующих лиц, пейзажи Святой Земли, элементы быта. Образ Христа наделен чертами несколько идеализированными и весь его облик благообразный. Но достоверность обстановки рождает доверие к картинам Поленова и их созерцание дает определенный настрой ищущей душе. Поленов был одним из тех художников, которые стали сотрудничать с Церковью в создании монументальных росписей. В конце XIX века группа художников, приглашенная профессором Адрианом Праховым в Киев, расписывает Владимирский собор. Возглавил эту группу В. Поленов и В. Васнецов. Стиль Владимирских фресок и мозаик несколько экзальтированно-манерный, элементы вычурной декорации модерна сочетаются с натурализмом и скрупулезной точностью деталей. Но наряду с этим искреннее стремление художников создать образы, достойные православного храма, вернуть в Церковь настоящую культуру, давали интересные результаты. Так, например, образ Богородицы работы Виктора Васнецова, парящий на золотом фоне в апсиде храма — действительно великолепен. Скорбь и торжество соединились в этой поступи Матери Божьей, несущей Сына на руках для спасения мира. Низкий иконостас великолепной работы в византийском стиле открывает конху и способствует лучшему прочтению алтарного образа.

Неудачной оказалась попытка Михаила Врубеля принять участие в росписи Владимирского храма. Неосуществленные эскизы свидетельствуют о грандиозности замыслов художника. Несколько вариантов композиции «Надгробный плач» показывают, как серьезно мастер подходил к теме, оттенки цвета передают тончайшие нюансы чувств. «Надгробный плач» не имеет себе равных в русском искусстве, прежде никто так пронзительно и остро не выражал этой темы. Врубелю было предложено расписать небольшую Кирилловскую церковь здесь же, в Киеве, для которой Врубель создал великолепный иконостас и росписи. Особенно нежно и трепетно исполнен образ Богородицы с глазами полными слез и страданий за род людской. Здесь не только виртуозное мастерство, но чувствуется глубина подлинного религиозного переживания. Но опять во всех этих случаях мы видим индивидуальное творчество, но внесенное в интерьер храма.

Попыткой некоего соборного восстановления основ церковного искусства можно

считать создание ансамбля Марфо-Мариинской обители в Москве. Архитектор Алексей Шусев строит здесь храм, художник Михаил Нестеров пишет фрески и иконы для иконостаса. В обсуждении богословской программы и художественного решения принимала участие устроительница обители — великая княгиня Елизавета Федоровна. Действительно этот памятник имеет выдающееся значение, как образец хорошо найденного решения нового церковного стиля, к которому стремились художники в начале XX века. Но слабость его в том, что образы Нестерова также далеки от иконы, как и все предыдущие попытки других художников. Несколько лет спустя ученик Нестерова, молодой еще художник Павел Корин, расписывает крипту в Марфо-Мариинском храме. Он стилизует свою живопись под новгородскую иконописную манеру. Но и это оказывается небольшим приближением иконы, потому что при всей плоскостности и декоративности художественного решения этих фресок, глубины духовного содержания не достигается.

Все предпринимаемые попытки в конце концов оказывались тупиковыми, а все потому, что настоящей иконы никто уже не знал. Или можно сказать, что еще не знал, потому что как раз на рубеже XIX-XX веков реставрационное открытие иконы начинает новый процесс поиска образа. Первое, что поразило в древней иконе — цвет и свет. С этого началось богословское осмысление и возвращение к иконе.

Наряду с поиском нового религиозного искусства весь XIX век шло изучение иконы. Предпринимались экспедиции, научные изыскания, собирание старинных образцов и т. д.<sup>52</sup> Особенно большую роль сыграли экспедиции Порфирия Успенского, епископа Чегирина на Афон, Синай, в Палестину за древними иконами. Он передал в дар Киевской духовной Академии свою коллекцию, в которой, в частности, были несколько ранних икон V-VII вв. Это была та ниточка, которая в конце концов привела к истоку великой реки иконописания и иконопочитания, которая так измельчала и почти высохла в России в Синодальный и пресинодальный период.

И однажды взыскуемый свет православной иконы вновь воссиял миру. Но этот свет осветил не только прошлое иконописной традиции, но и пророчески начертал ее будущее. Ибо «жизнь Церкви никогда не исчерпывается прошлым, она имеет настоящее и будущее, и всегда равно движима Духом Святым. И если духовные видения и откровения, засвидетельствованные в иконе, возможны были и раньше, то они возможны и теперь, и впредь. И это есть лишь вопрос факта, проявится ли творческое вдохновение и дерзновение на икону»<sup>53</sup>.

## **Икона — Благовестие Современному Миру.**

*Идите, научите все народы.*

**Мф. 28.19**

«Иисус вчера и сегодня и во веки тот же»

(Евр. 13.8). Меняемся мы, меняются время, обстоятельства нашей жизни, исторический пейзаж. Но где-то глубоко, у каждого из нас живет жажда подлинного, извечный поиск истины. И мы ищем вечные ответы на наши вечные вопросы. И рано или поздно мы открываем, что Христос для того и пришел в этот мир, чтобы ответить нам на эти вопросы, чтобы

«верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную»

(Ин. 3.16).

Однако современный человек не привык верить, он привык знать. Вера есть доверие, а современный человек хочет все проверять. Он все подвергает сомнению, а потому не тверд на путях своих — и чем больше он делает открытий, тем более чувствует свою беспомощность перед этим огромным миром.

Человеку прошлых эпох вера доставалась по наследству, она передавалась из поколения в поколение как неотъемлемый элемент жизни, как связующее начало. XX век — эпоха катастроф и революций, перекраивающих мир. Пример тому история России, где несколько поколений жили в устремленности к «светлому будущему», постоянно отрекаясь от своего прошлого и перечеркивая настоящее. Но в определенной степени это характерно и для стран с более благополучной историей. Об этой распавшейся связи времен современный католический богослов Йозеф Рацингер пишет: «Духовная ситуация в прошлом была такова, что понятие «традиция» описывало программирующую матрицу. Традиция охраняла, и человек мог положиться на нее. Он полагал, что находится в безопасности и стоит на правильных позициях лишь тогда, когда может сослаться на традицию. Сегодня же господствует прямо противоположное ощущение: традиция представляется чем-то отжившим, чем-то исключительно вчерашним, а прогресс — подлинным обетованием бытия, так что человек видит себя живущим не в традиции, не в прошлом, а в пространстве прогресса и будущего. И та вера, которую он находит в рубрике «традиция», должна поэтому ему казаться преодоленной, он не находит в ней места для жизни, поскольку открыл будущее, как свою подлинную обязанность и возможность»<sup>54</sup>. Благая весть не достигает современного человека потому, что он считает себя свободным от авторитетов прошлого, от традиций, от предрассудков, к которым он часто относит и веру.

Однако свобода современного человека оборачивается его безосновностью, его оторванностью от Бога как источника бытия. Человек расфокусирован, он раздвоен, расстроен, расчленен — думает одно, делает другое, говорит третье. Даже когда в современном человеке просыпается необходимость веры, он только острее ощущает свою внутреннюю пораженность. Известный герой фильма А. Тарковского «Сталкер», мучаясь оттого, что не может войти в «комнату» (символ трансцендентного), к которой много лет водит людей, рискуя собственной жизнью, говорит примерно следующее: «я не могу поверить, во мне словно какой-то механизм сломан». Человек в сегодняшнем мире живет не в ладу с самим собой, с окружающими, с Богом. Он нуждается в исцелении. Если вспомнить, что русское слово «исцелить» происходит от слова «цельный», то смысл слова «исцеление» будет намного глубже того обыденного значения, к которому мы привыкли. Исцелить значит сделать единым, вернуть единство, собрать воедино.

Это собирание человека происходит внутри некоего центра, ядра, о котором мы часто не имеем ни малейшего понятия. Как выразился один современный мыслитель «мы живем на периферии самих себя». Этот центр есть образ Божий в человеке, который и является основой нашего подлинного бытия. Чем дальше мы оказываемся от веры как традиции, тем ближе подходим к вере как откровению. Меняется исторический пейзаж, но Бог, который «во веки веков один и тот же», Бог Авраама, Исаака и Иакова, Бог Иисуса Христа, Бог Сергия и Серафима ведет один и тот же разговор с человеком:

«Адам, где ты?»

(Быт. 3.9).

XX век поставил множество вопросов и обнаружил бездну проблем. «Смерть Бога» (Ф. Ницше) и «конец искусства» (К. Малевич), девальвация гуманистических ценностей (фашизм) и отрицание человеческой души (коммунизм) — это веки «постхристианской» эпохи. Но среди многих открытий XX века есть одно, которое на чаше весов вечности перевесит многое. Его значение начинает осознаваться только к исходу столетия. Это открытие иконы. Но что собственно, подразумевается под словами «открытие иконы»? Разве до нашего времени иконы не сохранились в храмах, оставаясь необходимым предметом православной традиции? Разве не осталось в России домов, где в красном углу висят образа? Ремесло иконописания также не прекращалось в течение всего синодального периода. Кое-где сохранилось оно и в советские времена. Так что же мы называем открытием иконы?

Реставрационные открытия на рубеже веков позволили увидеть освобожденный из-под вековых наслоений, от поздних записей светлый иконный лик. Это было большой победой над разрушительной силой и тьмой человеческого забвения. Но этого было недостаточно. Настоящее открытие началось с попыток осмыслить икону как богословский феномен. Именно это и стало открытием иконы не только для православного мира, но и для католического, и для протестантского — для всей христианской ойкумены. Сегодня все христиане могут приобщиться к этому опыту Вселенской Церкви.

Не умаляя прав на наследство православных, напомним только, что еще век назад на православном востоке об иконе имели смутное представление, ее здесь потеряли почти так же, как и на западе. Примеров тому много в российской истории. Так в начале XIX века один из преподавателей Духовной Академии получил строгий выговор от митрополита Филарета за то, что ввел в курс церковной археологии отдел иконографии. Церковное начальство усмотрело в этом пропаганду старообрядчества. (!) Известно также, что славянофилы, считавшие себя подлинными радетьями национального возрождения, ратовали за создание «нового иконописного стиля взамен варварского византийского». Официальное православие понимало свою задачу возрождения церковного искусства также весьма своеобразно. Вот только один из указов Св. Синода от 27 марта/14 апреля 1880 года. Указ гласит: «Для того, чтобы церковная живопись, при строгом сохранении преданий, соответствовала и требованиям искусства и через то, помимо религиозного своего значения, могла оказывать значительное влияние на развитие изящного вкуса в массах, Святейшим Синодом было признано весьма полезным посредничество Императорской Академии Художеств между заказчиками и художниками при устройении целых иконостасов, отдельных киотов и образов»<sup>55</sup>.

Но наряду с этим в XIX-XX веках происходило постоянное изучение и открытие памятников древности, которые помогали осознавать, что же такое православная иконописная традиция. В России сложилась серьезная реставрационная школа, основы которой заложил Ф. Г. Солнцев, а затем продолжили А. В. Прахов, В. В. Суслов и др. Им принадлежит открытие древних мозаик и фресок XI-XII вв. в таких храмах, как София Киевская, София Новгородская, Дмитровский и Успенский соборы во Владимире, Георгиевская церковь в Старой Ладоге и собор Мирожского монастыря в Пскове и др. Научной реставрацией станковой иконописи начал заниматься Н. И. Подключников, он первый разработал теорию реставрации, которая стремилась максимально раскрыть первоначальную живопись и не возобновлять утраченные фрагменты новыми красками. Традиции русской реставрационной школы продолжили Ю. А. Олсуфьев, И. Э. Грабарь и другие. Параллельно складывались источниковедческая наука и изучение иконографии. Здесь первенство принадлежит таким видным ученым, как Д. А. Ровинский, Ф. И. Буслаев, Г. Д. Филимонов, А. И. Кирпичников, Н. В. Покровский, Д. В. Айналов, Н. П. Кондаков и другие. В советское время искусствоведческая школа В. Н. Лазарева продолжила глубокие исследования древнерусской и византийской живописи<sup>56</sup>.

Сегодня уже никому не приходится доказывать эстетическую ценность иконы (хотя ее духовную ценность могут по-прежнему не до конца понимать даже православные), но еще в прошлом веке понятие «византийская икона» не вызывало большого уважения. Например Г. Г. Гагарин, вице-президент Академии художеств, так характеризует духовную и интеллектуальную атмосферу русского общества прошлого века: «Стоит только завести разговор о византийской живописи, и тотчас у большого числа слушателей непременно явится улыбка пренебрежения и иронии. Если же кто-нибудь решится сказать, что эта живопись заслуживает внимательного изучения, то шуткам и насмешкам не будет конца. Вам наговорят бездну остроумных замечаний о безобразии пропорций, об угловатости форм, о неуклюжести поз, о неловкости и дикости в композиции — и все это с гримасами, чтобы выразительнее изобразить уродливость отвергаемой живописи. Я нимало не защищаю недостатков, происшедших от неопытности или варварства времен, — прибавляет Г. Г. Гагарин, — я не ищу в них ни правильности рисунка, ни верности перспективы, ни надлежащего освещения, ни рельефности, ни тысячи других качеств, составляющих принадлежность новейшего искусства. Но я ищу мысли и стиля и нахожу их» 57.

Итак, очевидно, что за последние сто лет отношение к иконописному наследию изменилось кардинально. И в этом немалая заслуга секулярной науки. Но постепенно пробуждалось и желание глубоко осмыслить наследие иконы с христианских позиций. В начале XX века ведущие русские богословы и философы обратили внимание на икону как на духовный феномен. Одним из первооткрывателей «терра инкогнита» иконы был Е. Н. Трубецкой. Название его работы «Умозрение в красках» — уже включает определенную концепцию: философ открывает икону как один из видов богословия на Руси. Он пишет: «Звериное царство и тогда приступало к народам все с тем же вековечным искушением: «все сие дам тебе, егда поклонишия мне». Все древнерусское религиозное искусство зародилось и выросло в борьбе с этим искушением. В ответ на него древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу — видение иной жизненной правды и иного смысла мира» 58. Трубецкой одним из первых увидел в иконе тот светлый луч надежды, который может вернуть современного человека к Богу, обратить «от образа звериного — к образу Божьему». Написанная в дни первой мировой войны, его работа пронизана болью за судьбы России и всего мира, но в ней чувствуется также окрыленность новой открывающейся духовной перспективой: «Наши иконописцы видели красоту, которою спасется мир, и увековечили ее в красках. И сама мысль о целящей силе красоты давно живет в идее явленной и чудотворной иконы! Среди той многотрудной борьбы, которую мы ведем, среди бесконечной скорби, которую мы испытываем, да послужит нам эта сила источником утешения и бодрости. В ней воплотился тот смысл жизни, который не погибнет. Не погибнет и тот народ, который с этим смыслом свяжет свои судьбы. Он нужен вселенной для того, чтобы сломить господство зверя и освободить человека от тяжкого плена» 59.

Вслед за Е. Н. Трубецким богословие иконы исследовали и другие мыслители, в частности — о. Сергей Булгаков и о. Павел Флоренский 60. Булгаков превыше всего ставит гносеологическую и теургическую функцию иконы, он подчеркивал, что икона помогает человеку в познании и обретении Бога. «Бог нам открывается многократно и многообразно — словом, действием и в образах. Слово Божие, насколько оно явилось человеку и «с человеки поживе», может быть и изображаемо ... Но эта задача уже уводит за пределы искусства в область религиозную, вернее, она соединяет обе области. Она требует от иконописца не только искусства, но и религиозного озарения, видения, а это возможно лишь в соединении его артистической и религиозной жизни, то есть на почве церковной.

---

57

58

59

60

Таким образом возникает иконопись как церковное искусство, которое соединяет в себе все творческие задания искусства с церковным опытом. Икона есть произведение искусства, которое знает и любит свои формы и краски, постигает их откровение, ими владеет и им послушно. Но она же есть и теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира откровение сверхмирного, в образах плоти жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека, совершается теургический акт соединения земного и небесного. Поэтому иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенно-аскетического напряжения (почему Церковь и знает особый лик святых-иконописцев, в лице которых тем самым канонизируется и искусство как путь спасения)»<sup>61</sup>.

Павел Флоренский как человек энциклопедических знаний и ученый-аналитик рассматривал икону, если можно так сказать, на микро- и макроуровнях, он, «разъяв ее на атомы», исследует символический язык иконы и в то же время включает ее как неотъемлемый элемент философии культа в общий замысел Божий о мире. Его интересовала прежде всего метафизика иконы. «Область этого искусства замкнута в себе несравненно более, нежели какого-угодно другого, и ничто чуждое, никакой «чуждый огонь» не может быть возложен на этот священный жертвенник ... В самих приемах иконописи, в технике ее, в применяемых веществах, в иконописной фактуре выражается метафизика, которою жива и существует икона. Ведь само вещество, сами вещества, применяемые в том или другом роде и виде искусства, символичны, и каждое имеет свою конкретно-метафизическую характеристику, через которую оно соотносится с тем или иным духовным бытием»<sup>62</sup>.

В советские годы по известным причинам были прерваны многие традиции, в том числе и иконописания, едва начавшегося возрождаться в начале века, богословская наука также была сведена практически к нулю. Оставались только реставрационная практика и академические исследования. Но перегороженный советской идеологической плотинной поток «воды живой» нашел себе другое русло. Этим руслом была эмиграция. Высланные из страны философы, в том числе и С. Булгаков, продолжали работать во Франции. Трудом о. Сергия (Булгакова) был организован богословский институт в Париже, где он и его ученики продолжили свои исследования. К сожалению, оставшегося в стране о. Павла Флоренского постигла более трагическая судьба — он погиб на Соловках. Бывший Соловецкий монастырь, превращенный в лагерь особого назначения, который раз в истории России озарился светом мучеников христовых. Здесь когда-то был игуменом Филипп Колычев, ставший жертвой тирании Грозного, здесь восемь лет держали осаду монахи во времена раскола, и теперь в 30-х годах нашего столетия здесь нашли свою Голгофу тысячи новомучеников Церкви. Эта страница нашей истории тоже имеет непосредственное отношение к иконе, так как мученичеством во имя Христова запечатлевается в человеке Лик Божий, подлинный Образ.

По другую сторону железного занавеса работа Духа также продолжалась. Иконографическая школа получила новую возможность для развития за границей. Высланный из России Никодим Павлович Кондаков покинул родину вместе со всем своим институтом; обосновался сначала в Белграде, затем в Праге, продолжая фундаментальные исследования по иконографии и иконологии. В течение десятка лет институт выпускал сборники «*Seminarium Kondacovianum*», которые до сих пор являются настоящей иконологической энциклопедией<sup>63</sup>.

Интересно складывались судьбы иконописцев в эмиграции, которые в иконе стремились найти путь в небесное отечество, потеряв отечество земное. Самым ярким художником из зарубежной иконописной традиции (а в определенном смысле работы отдельных мастеров складываются уже в особую традицию, оплодотворяющую инославную

---

61

62

63



почву) был Григорий Круг. Инок Григорий (в миру Георгий Иванович Круг) родился в Петербурге в 1909 году, учился живописи в Таллине и Тарту, позже в Парижской Академии художеств. В 20-е годы оказался в эмиграции, во Франции, принял монашество и серьезно занялся иконописью, рассматривая этот труд как свое служение Богу. Григорий Круг расписал множество церквей во Франции, Англии, Голландии и других странах, где русские православные строили свои храмы. Большую часть жизни инок Григорий провел в маленьком Свято-Духовском скиту под Парижем, неподалеку от Версаля. Здесь он и скончался 12 июня 1969 года.

### **Скит в Мениль-Сен-Дени. Фрагмент росписи алтаря скитского храма. Схождение Святого Духа. Фреска выполнена о Григорием (Кругом)**

Кроме икон и фресок, он оставил небольшую тетрадку, в которую записывал свои мысли об иконописании. И его размышления представляют не меньшую ценность, чем его иконописные работы. Прежде всего, как монах-подвижник Григорий Круг ценит в иконе ее светоносную силу, которая несет свет Христов в этот мир. «Почитание икон в Церкви — пишет художник — как зажженный светильник, свет которого никогда не угаснет. Он зажжен не человеческой рукой, и с тех пор свет его не истощался никогда. Он горел и горит, и не перестанет гореть, но пламя его не неподвижно, оно горит то ровным светом, то разгорается и превращается в нестерпимый свет. И даже, когда все, что враждебно иконе, ищет угасить этот свет, одев его покровом тьмы, свет этот не иссякнет и не может иссякнуть. И когда от потери благочестия иссякают силы в создании икон и они как бы теряют славу своего горнего достоинства, и тут не иссякает свет и продолжает жить и готов опять явиться во всей силе и наполнить торжеством Фаворского Преображения. Думается, что мы сейчас находимся в предверии этого света, и хотя еще ночь, но приближается утро»<sup>64</sup>.

Как иконописец Григорий Круг интересен прежде всего тем, что его творчество является связующей нитью между иконописной традицией дореволюционной России и тем открытием православной иконы, которую сейчас переживает Запад. Корни его иконописного искусства, безусловно, в русской почве, но развилось и окрепло оно в иной среде, где Русская Православная Церковь была лишь маленьким островком в огромном море инославного мира. Возможно, поэтому православие в эмиграции всегда носило ностальгическо-романтический характер, что наложило особый отпечаток на стиль и характер иконописания. В работах Круга усилено стилизаторское начало и чувствуется некоторый отзвук декаданса. Фигуры святых на его иконах напоминают тени, бесплотны скользящие в безвоздушном пространстве, плавные линии контуров несколько манерно очерчены, лики словно погружены в безвозвратно потерянные воспоминания. Сильной стороной иконописных образов Круга является их молитвенный настрой, углубленность, чистота (правда, иногда больше напоминающая стерильность), слабой стороной — отсутствие пасхальной радости, которая так хорошо была знакома древней иконе и с трудом воспринимается всем поздним православием. Наследие Григория Круга — уникально и несомненно является важным вкладом в возрождение иконы в наше время. Его фрески в Трехсвятительском подворье и иконостас в скиту Святого Духа в Арнвиле, многочисленные иконы, разбросанные по всему миру (одна из них была подарена Московской Духовной Академии), — свидетельство его величайшего подвига как иконописца и молитвенника. Не случайно одним из самых глубоких образов, созданных им, является образ преподобного Серафима Саровского. Светоносный старец, коленапреклоненный, с воздетыми к небу руками, предстоит в молитве Господу. При взгляде на эту икону вспоминаются слова святого подвижника: «стяжай дух мирен, и вокруг тебя тысячи спасутся».

Еще одна удивительная судьба — сестра Иоанна (в миру — Юлия Николаевна Рейтлингер, годы жизни: 1898-1988). Родилась и выросла в Петербурге, училась в школе при Обществе поощрения художеств. В 1918 году познакомилась с отцом Сергием Булгаковым, которого тогда только что рукоположили в священники. Всю свою жизнь Юлия Николаевна оставалась духовной дочерью отца Сергия, за ним поехала и в эмиграцию. Во Франции она помогала своему духовному пастырю в организации Свято-Сергиевского Богословского института, обосновавшегося в Париже. Вместе с тем она продолжала художественное образование, учась у знаменитого французского художника Мориса Дени. Приняв постриг с именем сестры Иоанны, она посвятила свою жизнь иконописи. Отец Сергий благословил свою дочь на подвижничество. А то, что иконописание в условиях эмиграции было подвигом, не вызывает сомнений, поскольку никаких школ не существовало, практически не было образцов, на которые можно было бы ориентироваться. Однажды только, в 1928 году, в Мюнхен привозили выставку древнерусской иконы из России, которую Юлии Николаевне удалось посмотреть. Но Богу было угодно, чтобы веточка иконописной традиции была привита на этой почве. Вскоре работы сестры Иоанны привлекли внимание знатоков и простых людей. После публикации в русской газете «Россия и славянофильство» иконы ее работы «Не рыдай Мене Мати» критика назвала Юлию Николаевну создательницей русской «Pieta». Многие иконописцы во Франции учились у нее, брал уроки у сестры Иоанны и инок Григорий Круг. Особой страничкой в творчестве Юлии Николаевны было иллюстрирование детской религиозной литературы — художница считала, что язык русской иконы понятен детям, и старалась в иконописном стиле оформлять книжки, которые выдержали уже не одно издание.

В годы войны сестра Иоанна много сотрудничала с матерью Марией и отцом Дмитрием Клепининым, трагическая судьба которых хорошо известна. Сама она чудом избежала немецких концлагерей, но по окончании войны угодила в советскую ссылку. Уж очень велико было ее желание вернуться на родину, конечно, в Ленинграде ей поселиться не разрешили, поэтому сестра Иоанна отправилась из Парижа в Среднюю Азию. Здесь она долгое время жила в Ташкенте, продолжая писать иконы, хотя в последние годы на нее обрушилась и слепота, и глухота. Но она верила, что и среди мрачной советской действительности просияет однажды светлый лик Христов. В письмах к отцу Александру Меню она писала: «Наше время поняло то, чего не понимал ни XVIII век, ни XIX век, замазывая шедевры XV века и др. И однако все более раннее и все домонгольское — реалистичнее, чем Рублев, и в этом нам, по-моему, ближе — нашему духовному восприятию». Юлия Николаевна нащупала самое главное — мы, как народ, находящийся в языческом состоянии, можем открыть в древней иконе то, что открыла в ней Русь, принимая христианство в далекие времена князя Владимира.

Иконы сестры Иоанны обладают удивительным свойством — они исполнены детской веры и пасхальной радости. Ее работы разбросаны по всему миру — иконостасы - во Франции, фрески в Англии, книги в Америке. И в России в немногих домах бережно хранятся иконы, написанные рукой сестры Иоанны. Отец Сергий Булгаков называл их «свечечки», потому что они несут нам истинный свет вечности <sup>65</sup>.

Иконописание традиционно считалось не женским делом, но в XX веке все смешалось настолько, что сегодня иконописание невозможно представить без таких художниц, как Юлия Николаевна Рейлингер, или как сестра Иулиания (в миру — Мария Николаевна Соколова), или Ксения Михайловна Покровская, равно как и многих других <sup>66</sup>.

Но основная линия возрождения иконописи в России сегодня связана с именем архимандрита Зинова (в миру — Владимир Теодор), монаха Псково-Печерского монастыря. Им создано уже немало икон, расписаны десятки храмов, в том числе и церковь Отцов Семи Вселенских Соборов, Корнилиевский придел и Покровский собор на горке в

Псково-Печерском монастыре. Архимандрит Зинов работал и на Новом Валааме в Финляндии, и в монастыре Шевтонь в Бельгии. Но основная его заслуга в том, что он восстанавливает не столько ремесло и технику иконописания, но гораздо в большей степени — богословие и почитание иконы. «Икона, к сожалению, не занимает в богослужении подобающего ей места, — считает Зинов, — и отношение к ней совсем не такое, каким должно быть. В иконе давно перестали видеть богословие и, кажется, даже не подозревают, что иконописец способен невольно исказить вероучение. Иная икона, вместо того, чтобы свидетельствовать Истину, оказывается лжесвидетельницей»<sup>67</sup>.

### **Пророк Иоанн Предтеча. Архимандрит Зинов. 1999 г.**

В лице архимандрита Зинона соединились две линии, долгое время развивавшиеся параллельно — искусство иконописания и богословское осмысление иконы. Первое направление было в последние десятилетия связано в основном с реставрационной практикой (еще десять лет назад иконописец мог заниматься только реставрацией старых икон, написание новых государством не поощрялось). Богословием иконы занимались философы и богословы, кабинетные ученые, искусствоведы (в советское время иногда позволялись робкие богословские интерпретации в научных изысканиях). Архимандрит Зинов считает, что в иконописании ремесло тесно связано с пониманием образа и не сможет быть просто копированием образцов. Более того, икона — литургична по сути, и потому без живого опыта веры иконописания не существует. Икона — плод церковного осознания, а не только произведение индивидуального творчества, пусть и талантливого. Подлинными творцами иконы были св.отцы, они заложили основы иконопочитания и боролись не за красоту иконы, а за ее правду. Икона первоначально задумывалась не просто как отражение какого-либо одного аспекта православной веры, а всего православия в целом (почему праздник Торжества Православия и связан с иконой). С распадом цельного христианского восприятия мира, которое было характерно для святоотеческого периода Церкви, иконописная форма постепенно лишилась своего духовного содержания: то есть иконопись оторвалась от иконопочитания. Наблюдаемая в течение последних двух столетий секуляризация церковного искусства состоит, по мнению Зинона, в том, что эстетические вкусы стали подавлять духовный смысл, и теперь внешние атрибуты иконы принимаются за ее подлинное содержание. «Православная Церковь всегда боролась против обмирщения церковного искусства, — пишет архимандрит Зинов. — Голосом своих соборов, святителей и верующих мирян она защищала его от проникновения чуждых ему элементов, свойственных искусству мирскому. Нельзя забывать, что как мысль в религиозной области не всегда была на высоте богословия, так и художественное творчество не всегда было на Высоте подлинного иконописания. Поэтому ошибочно считать непогрешимым всякий образ, даже если он очень красив и простоял в храме сто или двести лет, а тем паче если он создан в эпоху упадка иконописания... учение Церкви может быть искажено кистью, так же как и словом»<sup>68</sup>.

Иконописные работы архимандрита Зинона представляют собой прежде всего интерес как реальное воплощение его богословской позиции. Он часто обращается к традициям XV века, еще чаще к византийским образцам. Стиль Зинона несколько суховат, но предельно выверен, в нем есть особая эстетика аскетизма. Но главное — архимандрит Зинов делает акцент на смысле образа, оттачивая иконописную форму, как оттачивают мысль, заключенную в лаконичную метафору афоризма, он возвращает иконе четкую структурность текста. По мысли свв. отцов, слово и образ в иконе едины, как едины они в жизни Церкви.

---

67

68

«Говоря о церковном возрождении, пишет он, — необходимо в первую очередь заботиться о том, чтобы Церковь постоянно являла миру ту красоту, которой она обладает в полноте. И когда слову мало кто доверяет, безгласная проповедь принесет больше плодов. Образ жизни священнослужителя, каждого христианина, образ церковный, церковное пение, архитектура храма должны Нести на себе печать небесной красоты»<sup>69</sup>.

В восстановлении чистоты иконопочитания, а вслед за ним иконописания архимандрит Зинов видит залог будущего Церкви. «В иконоборческий период Церковь боролась за икону, а в наше смутное время пришла пора иконе бороться за Церковь»<sup>70</sup>.

Действительно, в современном мире мы можем наблюдать всюду, где зарождаются пробужденческие движения, возникает интерес к иконе. И наблюдается это явление не только в православном мире, но и в католическом. В Европе уже существует несколько католических центров, в которых организованы иконописные мастерские — в Италии, Франции, Швейцарии, Англии и др. странах. Все чаще православные иконы можно встретить в католических храмах. Например, в соборе «San Trinite» в Париже почитается как храмовая икона образ Троицы работы Андрея Рублева, хотя пока икону заменяет репродукция, наклеенная на доску. Современный западный мир открывает для себя христианский восток через икону. Образ говорит сегодня больше, чем слово, ибо до сих пор слова только разделяли два мира — православных и католиков. Иконописный образ как общее духовное достояние, рожденное в еще неразделенной Церкви, соединяет их. Большую заслугу во встрече двух культур играют иконописные и богословские традиции русской эмиграции. В качестве наиболее яркого примера следует назвать книгу Л. А. Успенского «Богословие православной иконы», вышедшую в Париже в 1989 г. Успенский соединяет в себе и практика-иконописца, и богослова-интерпретатора, и историка иконописания. Его работа на сегодняшний день единственный фундаментальный труд в этой области.

Католикам легко вернуться к иконе, так как икона — общее наследие Церкви и в западной традиции есть свой опыт иконописания и иконопочитания. Кроме того, православные и католики имеют много общих святынь, например, такие древние иконы, как «Страстная» (в Польше известна под именем «Неустанной помощи»), «Ченстоховская», «Остробрамская» и др. Парадокс современной ситуации в том, что и протестантский мир начинает интересоваться иконой. В раннем протестантизме были сильны иконоборческие настроения, и до сих пор многие протестантские деноминации категоричны и непримиримы в своей позиции к иконопочитанию, считая его язычеством и идолопоклонством. И тем не менее икона интересует современный протестантский мир. Как ни странно, первыми к иконе стали обращаться представители самых «ортодоксальных» направлений — лютеране, кальвинисты, реформаты. В этой среде сейчас наблюдается новый поворот к литургической эстетике, апофатическому богословию и к образному постижению слова. Значение Слова Божьего для протестантского сознания объяснять нет необходимости, фундаменталисты часто доходят до абсолютизации текста Св. Писания и почитания буквы в ущерб духа. Поэтому икона оказывается тем откровением Слова, которое избавляет от крайностей рационального восприятия Благой Вести. Границы между иконопочитанием и идолопоклонством определены были еще св. отцами, которые прежде всего апеллировали к тождеству слова и образа: «мы не поклоняемся естеству кож и чернил, но Слову Божьему ими написанному, так и в иконе поклоняемся не естеству красок и доски, но образу Христа». Эти слова Леонтия Иерапольского, произнесенные в VIII в., оказываются вполне актуальными сегодня в диалоге православных и протестантов. И надо сказать, что восприятие иконы молодым (по сравнению с историческими церквями) протестантским миром имеет удивительный вкус откровения. Не забуду, как меня поразила одна монахиня в Тезе<sup>71</sup>, который на последнюю встречу библейской группы принес с собой не что иное, как

---

69

70

71

икону Богородицы Владимирской и в течение нескольких минут на образах этой иконы объяснил тайну взаимоотношений Бога и человека (именно на эту тему участники группы размышляли в течение недели). Община Тезе отличается тем, что повсюду там можно встретить иконы — русские, византийские, первохристианские, современные. Принцип единства христиан, исповедуемый братом Роже и всей общиной, мощно выражен в иконе. Созерцательность, на которую настроены братья в обители, также находит свое идеальное воплощение в иконе. Самой сильной стороной традиции Тезе являются глубокая молитвенная погруженность и медитативное пение. И это также имеет свое отражение в иконе. Ко всему прочему, брат Роже, отец и основатель общины, считает, что настоящей иконой является каждый человек, встреченный нами, ибо он сотворен по образу и подобию Божию, через него к нам приходит Бог. И это находится в полном соответствии со святоотеческим учением об образе.

Икона, если хотите, выполняет важную функцию межконфессионального диалога, обладая тем языком, который может быть понятен исповедующему любую традицию. Икона зиждется на Слове Божьем, икона — христоцентрична, а потому выражает общехристианские принципы.

Открытие иконы по-настоящему еще не осмыслено Церковью. И тем не менее икона сегодня помогает в созидании Церкви. В ней, как писал Г. Флоровский, осуществляется «внутренняя харизматическая или мистическая память Церкви... единство Духа — живая и непрерывная связь с таинством Пятидесятницы, с таинством Сионской горницы».

Роль иконы в современном мире, очевидно, возрастает. Сегодняшний мир нуждается в Образе. Но этот мир как слоеный пирог, и на каждой его ступени икона раскрывается по-своему. Для человека секулярной культуры икона является несомненной эстетической ценностью, и в то же время он раскрывает в ней неисчерпаемые информационные возможности <sup>72</sup>. Человек, ищущий истину, увидит в иконе мостик между мирами — видимым и невидимым, миром культуры и миром откровения. Для входящих в Церковь икона — лучший катехизатор, потому что образносимволическому языку содержание догматов раскрывается много глубже, чем словам. Для людей воцерковленных икона — помощь в молитвенном углублении и духовном делании. Икона помогает нам актуализировать нашу веру, делая ее не умственной и рефлектирующей, но живой и диалогичной. Современное богословие все больше и больше рассматривает икону как невербальный способ христианской проповеди.

Современный французский православный богослов Оливье Клеман пишет: «Та непреложная достоверность, которую открывает нам вера, должна питать и наш опыт. Этот опыт в основе своей прежде всего сакраментален и литургичен. Литургия же направлена не только к тому, чтобы возвещать Царство, но и к тому, чтобы — в сиянии красоты — приближать и само реальное его присутствие. Вот почему икона составляет неотъемлемую часть литургии, она несет свидетельство о святости личности, так и о тайне мира грядущего. Она напоминает о том, что Бог сделался ликом, и человек в общении с Воскресшим обретает подлинное лицо» <sup>73</sup>.

Каково же будущее иконы? Вот некоторые размышления на эту тему великого подвижника XX века — патриарха Афинагора. «Мы не можем представить себе церкви без икон. «Видевший Меня видел и Отца», — говорит Он (Иисус Христос — *И. Я.*). Потому что Бог дал узреть себя во плоти, он спас меня благодаря материи, и отныне материя может выразить присутствие Бога, ставшего человеком, и обоженных людей. Икона — это истинное богословие, потому что Бог — это красота, прежде всего красота ... Кто такой святой, как не человек поистине прекрасный, но обладающий не банальной и эфемерной красотой молодости, а единственной и вечной красотой, выросшей из сердца, если оно стало верным зеркалом Воскресшего. Икона должна быть подобна своему первообразу, и это

подобие выявляет в себе присутствие освященной личности, которая не знает более удаления — но она не есть портрет плотского человека, живущего на этой земле, где никогда не достигает совершенная святость, где причастность Воскресшему означает всегда и причастность Мужу скорбей. Икона открывается к Царству Божию: она представляет человека окончательно воскресшим, во всем великолепии его духовного тела, общения святых, преобразования мира... У меня нередко возникает страх, что ныне наше иконографическое искусство среди художников и теоретиков, иной раз совершенно незаурядных, которые обновляют его и освобождают от пиетизма и медовости затянувшегося декаданства, не стало бы в силу реакции несколько застывшим, несколько иератичным, несколько подражательным по отношению к великим достижениям прошлого. С иконой дело обстоит также как с мышлением Отцов. Оставаясь всецело преданным Преданию и основным канонам священного искусства, нужно осмелится творить. А иначе мы не превзойдем благочестивой археологии. Основной поток жизни Предания должен принять в себя поиски нашего времени, осветить жизнь во всех ее аспектах...»<sup>74</sup>

Подобные опасения высказывают многие и не без оснований. Современное иконописание существует в состоянии маятника с сильной амплитудой колебаний: от полу-авангардного индивидуализма и рыночного модернизма до сухо-академического копирования и безликого добротного ремесла. Однако не это определяет путь иконы. Икона — зеркало первообраза и потому она всегда также и всегда новая. Икона также и образ нашей веры: каковы мы, такова икона. И вместе с тем икона раскрывает нас ко всему опыту Церкви связуя прошлое, настоящее и будущее: прошлое — через связь с традицией; настоящее — через талант иконописца, который всегда дитя своего времени; и будущее через устремленность к грядущему Царству. Чем гармоничней соединяются все три координаты, тем точнее образ.

К таким иконам относится образ свв. апостолов Петра и Андрея. Образ был написан греческим мастером по случаю исторической встречи Вселенского патриарха Афинагора и папы Павла VI, на которой были сняты все взаимные анафемы, наложенные в XI веке в период Великой Схизмы. На этой иконе изображены два брата — апостолы Петр и Андрей, первый покровитель западного христианства, второй — покровитель России и всего славянского мира, где он по преданию проповедовал. Этот кардинальный поворот церкви, повернувший их от конфронтации к сотрудничеству, произошел в 1964 году на Святой Земле. Апостолы Петр и Андрей — родные братья, изображены обнявшись, над ними благословляющий их Спаситель, таким образом их встреча происходит во Христе, они едины не только по крови, но прежде всего — по духу. Крест, на котором был распят апостол Петр вниз головой, и Андреевский крест в виде буквы «X» — орудие мученичества Андрея, свидетельствуют о подлинности исповеданий Христа братьями (по-греч. мученик, &#956;&#945;&#961;&#964;&#965;&#962;, значит свидетель). Эту икону можно назвать поистине плодом соборного творчества Церкви.

## Словарь Терминов.

АГИОСОРИТИССА — иконографический тип изображения Богоматери, стоящей без Младенца, вполоборота, с руками, воздетыми к сегменту с десницей или полуфигуре Христа.

АКАФИСТ (греч. — пение несидальное) — особое богослужбное песнопение, исполняемое в честь Христа, Богоматери и святых, состоящее из 24 частей (12 кондаков и 12 икосов) сообразно числу букв греческого алфавита, с которых начинается каждая часть самого первого акафиста, посвященного Богоматери.

АМВОН (греч. — восхожу) — возвышенное место посреди храма перед Царскими Вратами, с которого диакон провозглашает ектенью, читает Евангелие, а священник

произносит проповеди. Обозначает ту гору, с которой проповедовал Христос (Нагорная проповедь), и тот камень, с которого ангел благовествовал женам-мироносицам о Воскресении Христовом (Мф. 28.5-8; Мк. 16.1-8; Лк. 24.1-9).

**АНАЛОЙ** (греч.) — особый стол, на который во время богослужения кладут Евангелие, Крест или иконы.

**АНГЕЛ ВЕЛИКОГО СОВЕТА** — одно из символических именовании Христа, заимствованное из Ветхого Завета (Ис. 9.6). Послужило источником для особого типа изображения Христа в виде архангела с крыльями, которое встречается как самостоятельно, так и в составе различных символично-догматических композиций («Сотворение мира» — «И почил Бог в день седьмый...» и др.).

**АНТИМИНС** — (греч. — вестопрестолие) — четырехугольный льняной или шелковый плат с изображением Христа во гробе (реже — креста с орудиями страстей и др.) и четырех евангелистов (по углам) и с зашитыми в углах частицами мощей. В некоторых случаях может заменять освященный престол. Принесение и возложение антиминса на престол предшествует совершению таинства Причащения. В России, на Московском соборе 1675 г., установлено на каждом престоле иметь антиминс, освященный архиереем.

**АПОКРИФЫ** (греч. — тайный, сокровенный) — произведения раннехристианской литературы, не вошедшие в канон Св. Писания, повествуют о священных лицах и событиях, большей частью от имени персонажей Св. Писания. Некоторые апокрифы, наряду с каноническими книгами, широко использовались в средневековой литературе и изобразительном искусстве (к апокрифическим источникам восходят изображения Рождества Богородицы, Введения Богородицы во храм, Сошествия во ад, Успения Богородицы и др.).

**АПСИДА** — глубокая, полукруглая или многогранная алтарная ниша, выступающая на восточном фасаде храма.

**АРХИЕРЕЙ ВЕЛИКИЙ (СПАС АРХИЕРЕЙ ВЕЛИКИЙ)** — одно из символических именовании Христа, раскрывающее Его в образе новозаветного первосвященника. В основе иконографии — ветхозаветное пророчество —

«Ты священник вовек по чину Мельхиседека»

(Пс. 109.4), комментарии к которому принадлежат апостолу Павлу (Евр. 5.6). Послужило источником для особого типа изображения Христа в архиерейском одеянии, которое встречается как самостоятельно, так и в сочетании с другим символическим изображением, представляющим Христа как Небесного Царя (см. Царь Царей).

**АССИСТ** (лат. — присутствующий) — в иконописи лучи и блики, исполненные золотом или серебром, составляющие рисунок одежд, волос и т. п. Символизирует присутствие Божественного света.

**БАЗИЛИКА** (греч. ) — прямоугольная постройка, состоящая обычно из трех продольных частей (нефов), ориентированных с запада на восток и разделенных колоннами или столбами. Сформировалась еще в архитектуре Древнего Рима, а затем получила широкое распространение в раннехристианскую эпоху как основной тип культовых сооружений. На востоке трансформировалась в крестово-купольный храм.

**БАПТИСТЕРИЙ** (лат.) — особое здание, предназначавшееся в раннехристианскую эпоху для совершения таинства Крещения. Появляется не ранее IV века. В центре баптистерия, имевшего обычно круглую или восьмиугольную форму, располагался бассейн с тремя ступенями. Кроме того, баптистерий имел небольшой алтарь, посвященный Иоанну Крестителю, где принявшие св. Крещение причащались св. Тайн.

**БАРАБАН** — венчающая часть здания, несущая купол, имеет цилиндрическую или многогранную форму.

**БАСМА** (татарск.) — тонкие металлические или кожаные листы с выбитым по

деревянной матрице узором. Предназначалась для украшения икон (только металлическая басма) и книжных переплетов.

**БЛАГОВЕЩЕНИЕ** — один из двенадцатых христианских праздников, падающий на 25 марта (7 апреля). Установлен в воспоминание о возвещении архангелом Гавриилом Деве Марии тайны воплощения через нее Бога Слова (Лк. 1.26-38). Празднуется с IV века (свидетельство Афанасия Великого). Праздничные каноны составлены в VIII веке Иоанном Дамаскиным и в IX веке — Феофаном, митрополитом Никейским. Изображения «Благовещения» известны с V века; икона «Благовещение» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

### **Благовещение Пресвятой Богородицы**

**БОГОЯВЛЕНИЕ** — одно из названий христианского праздника, относящегося к числу двенадцатых и установленного в воспоминание о Крещении Иисуса Христа в водах Иордана и явлении в этот момент одновременно всех трех лиц Св. Троицы — Бога Отца в гласе (

«Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение»

), Иисуса Христа («Вот Агнец Божий») и Св. Духа в виде голубя (Мф. 3.13-17; Мк. 1.9-11; Лк. 3.21- 22). Отмечается 6 (19) января. До V века под общим названием «Богоявление» отмечались совместно Рождество и Крещение. Праздничные каноны составлены в VII веке Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскиным. Изображения крещения Христа в Иордане наряду с изображениями новообращенных христиан, над которыми совершается таинство крещения, известны уже в живописи катакомб; икона «Богоявление» («Крещение») входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

### **Крещение (Богоявление). Около 1497 г**

**ВАСИЮТИССА** — один из иконографических изводов Богоматери «Одигитрия», по которому она изображается стоящей с Младенцем на правой руке.

**ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ** Пресвятой Богородицы — один из двенадцатых христианских праздников, падающий на 21 ноября (4 декабря) и установленный в воспоминание о введении трехлетней Девы Марии в Иерусалимский храм и посвящении Ее Богу (во исполнение обета, данного по ее рождению). Описание этого события отсутствует в канонических текстах, оно известно из т. н. «Протоевангелия Иакова» и других апокрифических источников. Установлен не ранее VIII века. Праздничные каноны составлены Григорием Никомедийским и Василием Пагариотом. Икона «Введение во храм» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

### **Введение во храм Богоматери. XV в. (Около 1497 г.)**

**ВЕЛУМ** (лат. — парус) — в иконописи ткань (обычно красного цвета), перекинута в виде полога между двумя архитектурными сооружениями. В знак того, что действие происходит в интерьере, в некоторых иконах («Рождество Богородицы», «Введение



Богородицы во храм», Благовещение», «Сретение») символизирует собой связь Ветхого и Нового Заветов. Иконография велума восходит к античности.

**ВЛАХЕРНЫ** — местность в северо-восточной части Константинополя, вдоль бухты Золотой Рог, где находился один из самых знаменитых на востоке храмов, посвященных Богородице. Этот храм был основан в 451 году Пульхерией Августой. В 474 году при императоре Льве Мудром здесь был помещен мафорий (покрывало) Богородицы, привезенный из Святой Земли, а уже с 511 года известны особые службы, посвященные Богородице и совершавшиеся в этом храме. Именно во Влахернском храме происходили многие чудесные события, демонстрировавшие особое покровительство Богородицы Константинополю, в частности явление Богородицы, послужившее основанием праздника Покрова. Храм был разрушен в XV веке.

**ВЛАХЕРНЕТИССА** — особый эпитет, присваивавшийся различным изображениям Богородицы, которые по своему происхождению были связаны с Влахернским храмом, т. е. спискам с почитаемых влахернских икон. Кроме того, этот эпитет иногда присваивался изображениям Богородицы Оранты, поскольку именно такое изображение находилось, вероятно, в абсиде Влахернского храма

**ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА Господня** — один из двенадцатых христианских праздников, падающий на 14 (27) сентября и установленный в воспоминание о чудесном обретении голгофского Креста св. Еленой, матерью императора Константина, в 326 году, во время экспедиции по святым местам. Обретенный Крест был вознесен над толпой (воздвигнут) присутствовавшим при этом событии Макарием, епископом Иерусалимским, — откуда и происходит название праздника. Отмечается с IV века. Праздничный канон составлен Козьмой Маюмским. Икона «Воздвижение Креста» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

**ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ** — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о Вознесении Спасителя во плоти на небо в присутствии Его учеников (Мк. 16.19; Лк. 24.51; Деян. 1.4-11) и отмечаемый на сороковой день после Пасхи. Восходит к апостольским временам. Праздничные каноны составлены Иоанном Дамаскиным и Иосифом Песнописцем. Каноническая иконография «Вознесение» складывается уже в IV веке и достаточно точно воспроизводит новозаветный текст (Деян. 1.4II). В центре композиции помещается изображение Богородицы Оранты, представляющей образ новозаветной Церкви. Тем самым раскрывается догматический смысл праздника — рождение Церкви Христовой, восприемниками которой становятся присутствующие при Вознесении апостолы. Икона «Вознесение» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

### **Вознесение. Конец XV – начало XVI в**

**ВОСКРЕСЕНИЕ** — важнейший акт земной жизни Христа Спасителя, завершение Его земного служения. Акт окончательной победы над смертью, прообразующий грядущее воскресение мертвых и открытие человечеству жизни вечной. Засвидетельствован во всех четырех Евангелиях (Мф. 28; Мк. 16; Лк. 24; Ин. 20-21). Православный канон (за исключением позднейшего времени) отрицает возможность изображения непостижимой тайны Воскресения. Символической заменой подобного изображения служат, во-первых, «Явление ангела женам-мироносицам», описание которого содержится в канонических Евангелиях (Мф. 28.1-8; Мк. 16.1-8; Лк. 24.1-7), и, во-вторых, «Сошествие во ад», которое, в соответствии с апокрифическим Евангелием от Никодима, последовало сразу же за Воскресением Спасителя — воскресший Христос сошел во ад и извел оттуда ветхозаветных праведников и пророков во главе с Адамом и Евой.

**ВОХРЕНИЕ** — в иконописи постепенный переход от основного темного тона (санкиря)

к более светлым. Достигается последовательным наложением слоев охры с добавлением белил (иногда только белил).

**ВСЕЛЕНСКИЕ СОБОРЫ** — собрания высшего духовенства и представителей поместных христианских церквей, на которых разрабатывались и утверждались основы христианского вероучения, формировались канонические богослужебные правила, оценивались различные богословские концепции и осуждались ереси. Основные деяния Вселенских Соборов: I Никейский (325 г.) — принятие первой редакции Символа Веры, осуждение арианства, определение времени празднования Пасхи; II Константинопольский (381 г.) — выработка понятий, раскрывающих представление о Троице, уточнение и канонизация Символа Веры, осуждение арианства, савеллианства и др.; III Эфесский (431 г.) — осуждение несторианства и признание Девы Марии Богородицей; IV Халкидонский (451 г.) — осуждение монофизитства и определение понятия о Богочеловеке как о лице Иисуса Христа, единосущного Богу Отцу; V (II Константинопольский, 553 г.) и VI (III Константинопольский, 680-681 гг.) — осуждение различных ересей; VII (II Никейский, 787 г.) — осуждение иконоборчества и утверждение правила о почитании икон и Креста. После разделения церквей (1054 г.) общехристианские соборы не проводились.

**ВСЕХ СКОРБЯЩИХ РАДОСТЬ** (Богоматерь Всех Скорбящих Радость) — наименование чудотворной иконы Богоматери. Помимо изображения Богоматери — самостоятельно или перед Христом — включает в себя изображения людей, буруемых недугами и скорбями, и ангелов, совершающих благодеяния от имени Богоматери. Согласно церковному преданию, обретаена в 1643 году. Память 24 октября (6 ноября).

### **Икона Божией Матери Всех скорбящих Радость (с грошиками)**

**ВХОД В ИЕРУСАЛИМ** — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о прибытии Христа в Иерусалим перед своей мученической кончиной и воскресением (Мф. 21.1-2; Мк. 11.1-10; Лк. 19.29-38; Ин. 12.12-15). Отмечается в последнее воскресенье перед Пасхой. Другое название праздника — неделя Ваий (т. е. пальмовых ветвей), поскольку, согласно евангельским свидетельствам, жители Иерусалима вышли навстречу Иисусу с пальмовыми ветвями. В церковном ритуале, сложившемся в России, роль пальмовых ветвей играет верба; отсюда — Вербное воскресенье. Установлен с III века. Праздничный канон составлен Козьмой Маюмским. Икона «Вход в Иерусалим» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

### **Вход в Иерусалим. Миниатюра сборника бесед на двенадцатые праздники**

**ГИМАТИЙ** (греч. ) — верхняя одежда в виде прямоугольного куска ткани; надевался обычно поверх хитона и у шеи иногда застегивался фибулой.

**ГЛИКОФИЛУСА** (греч. — сладколюбозающая) — один из самых распространенных типов изображения Богоматери с Младенцем: Младенец сидит на руке Богоматери, прижимаясь щекой к ее щеке. В литературе известен под названием Елеусы (Умиления). С догматической точки зрения, Гликофилуса прообразует крестную жертву Христа Спасителя как высшее выражение любви Бога к людям. Самое раннее изображение такого типа относится к 650 г. (фреска в церкви Санта Мария Антикава). Получает широкое распространение в XI-XII вв. в связи с богословскими спорами о крестной жертве и некоторыми изменениями в православном богослужении. К этому типу относятся такие широко почитаемые в России иконы, как Владимирская, Федоровская, Донская и др.

**ГОЛГОФА** (евр. — череп) — холм вблизи древнего Иерусалима, на котором был

распят Иисус Христос; по преданию, на Голгофе был погребен Адам.

**ГОЛУБЕЦ** — в иконописи голубая краска.

**ГОРА НЕРУКОСЕЧНАЯ** (Богоматерь Гора Нерукосечная) — один из символических типов изображения Богоматери, основанный на ветхозаветном пророчестве Даниила (истолкование сна Навуходоносора о камне, Дан. 2.34), предрекающем воплощение Сына Божия. Богоматерь с Младенцем на троне держит в своих руках гору и отвалившийся от нее камень, Неопалимую Купину, лестницу Иакова, иногда — ковчег и скинию Завета и другие ветхозаветные прообразы воплощения. Известен с XV века.

**ГРАФЬЯ** — контурный рисунок, процарапанный по левкасу или штукатурке.

**ГРИГОРИЙ ПАЛАМА** (1296-1359 гг.) — святитель, один из отцов церкви, выдающийся представитель поздневизантийской культуры. Митрополит Фессалоникийский с 1350 г. Создатель богословского обоснования исихазма — особой молитвенной практики, «умного делания» распространенной в основном, в монашеской среде. Разработал учение о сообщаемости нетварных Божественных энергий — главным образом, на примере нетварного Фаворского света. Через «умное делание», в котором участвуют равным образом душа и тело, человек может видеть Бога, воспринимать Его энергию (божественный свет), т. е. стать обоженным по благодати. Залогом такого молитвенного воссоединения с Богом является единство Божественной и человеческой природ в Христе — Бог непознаваем, но откровение Его в Христе есть полное откровение, устанавливающее единство Бога и человека. По учению Паламы, Божественные энергии сообщаемы не только в мистическом опыте, но и в Крещении и в Евхаристии. После Константинопольского собора 1351 года учение Паламы считается официальной доктриной православной Церкви. Память 14 (27) ноября.

**ДАРОХРАНИТЕЛЬНИЦА** — металлический ковчежец, часто сделанный в виде миниатюрного храма или гробницы, который находится на престоле в церкви, в нем хранятся запасные Святые Дары.

**ДВИЖКИ** (оживки, отметки) — белильные блики, положенные поверх вохрения на личном письме; могут иметь форму мазков, пятен, линий и т. п.

**ДУНАДЕСЯТЫЕ ПРАЗДНИКИ** — двенадцать основных праздников, установленных Русской Православной Церковью в воспоминание о событиях из жизни Христа, Богоматери, а также о некоторых событиях из церковной истории. Включают в себя девять неподвижных праздников, отмечаемых в одно и то же время: Рождество Богородицы, Воздвижение Креста, Введение во храм, Рождество Христово, Богоявление (Крещение), Благовещение, Сретение, Преображение, Успение Богородицы, — и три подвижных, связанных с пасхальным циклом: Вход в Иерусалим, Вознесение и Сошествие Св. Духа на апостолов. Иконы, посвященные двенадцатым праздникам, составляют основную часть праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

**ДЕИСУС, ДЕИСИС, деисусный чин** (греч. — моление, прошение) — икона или группа икон, имеющая в центре изображение Христа Вседержителя (Пантократора), а справа и слева от него соответственно — Богоматери и Иоанна Крестителя, представленных в традиционном жесте молитвенного заступничества. Может включать в себя аналогичные изображения апостолов, св. отцов, св. мучеников и пр. В послеиконоборческую эпоху икона «Деисус» помещалась на архитраве невысокой алтарной преграды византийского храма, а затем, уже на русской почве, превратилась в деисусный чин высокого иконостаса.

### **Деисус. Около 1551 г.**

**ДЕИСУСНЫЙ ЧИН** — ряд икон иконостаса, в котором помещен Деисус.

**ДЕРЖАВА и СКИПЕТР** — символы власти монарха (золотая сфера с крестом или с

коронай и жезл) изображаются в некоторых богородичных иконах («Византийская», «Державная», «Холмская»).

**ДЕСНИЦА** (старосл.) — правая рука.

**ДИАДЕМА** — царский венец, буквально повязка с висящими сзади концами, которую носили на голове.

**ДИАКОННИК** — помещение в южной части алтаря, где хранятся состоящие в ведении диакона священные предметы: ризы, священные сосуды, напрестольные Евангелия, кресты, дарохранильницы и пр.

**ДИПТИХ** (греч. — дважды складываю) — две соединенные между собой таблички из дерева, слоновой кости или драгоценных металлов, которые покрывались изнутри воском и употреблялись для различных записей. Были широко распространены в древнем Риме; в раннехристианской церковной практике использовались в качестве поминальников: на одной стороне диптиха записывались имена живых, на другой — усопших. Снаружи диптихи нередко украшались рельефными изображениями. Со времен иконоборческих гонений священные изображения стали помещаться на внутренней стороне диптиха. Присоединением еще одной иконы превратился в триптих (складень), получивший широкое распространение на Руси вплоть до настоящего времени.

**ДИСКОС** — золотое или серебряное богослужебное блюдо, на которое во время литургии кладется священный хлеб.

**ДОБРЫЙ ПАСТЫРЬ**, Христос — символический тип изображения Христа, широко распространенный в раннехристианском искусстве; раскрывает эпитет, прилагаемый к Христу в Св. Писании (Ис. 6.0.11; Ин. 10.11). Изображался в виде пастуха с жезлом, окруженного пасущимися овцами, или же, согласно евангельской притче — с заблудшей овцой за плечами (Лк. 15.3-7). Особое распространение получил во времена гонений на христианство, поскольку этот образ выражал идею особого покровительства избранным. Был ориентирован на аллегорический язык позднеантичного искусства. Со временем уступил место в иконографии историческому типу изображения Христа.

**ДРЕВО ИЕССЕЕВО** — символическое наименование родословия Иисуса Христа, который, согласно ветхозаветным пророчествам, должен был родиться в колене Иудином из царского рода Давида, сына Иессеева, что известно из пророчества Исайи (Ис. 11.1-5). Полностью родословие Иисуса Христа приведено в Евангелиях от Матфея (Мф. 1.1-17) и от Луки (Лк. 3.23-38). Икона «Древо Иессеево» представляет лежащего на земле Иессея, из груди которого разрастается родословное древо с изображениями предков Христа в медальонах.

**ЕВЛОГИЯ** (греч. — благословенная) — памятный предмет, привозимый паломниками из святых мест.

**ЕЛЕУСА** (греч. — милостивая) — особый эпитет, присваивавшийся различным изображениям Богоматери. В Византии был больше известен как Гликофилуса.

**ЕПИТРАХИЛЬ** (греч. — нашейник) — знак священного сана; одежда, плотно обхватывающая шею сзади, а спереди — свободно спускающаяся через грудь книзу. Происходит от ораля раннехристианских священников, спускавшегося с плеч двумя концами.

**ЖЕРТВЕННИК** — особое помещение в северной части алтаря православного храма, где во время литургии на специальном четырехугольном столе приготавливаются для Евхаристии Святые Дары, т. е. совершается проскомидия.

**ЖИВОНОСНЫЙ ИСТОЧНИК** (Богоматерь — Живоносный Источник) — наименование чудотворной иконы Богоматери, происшедшей из храма, основанного, по преданию, в 450 году византийским императором Львом Мудрым. Храм был основан близ целебного источника, местонахождение которого было чудесным образом указано Богоматерью. Икона «Богоматерь — Живоносный Источник» представляет Богоматерь с Младенцем по пояс в небольшом бассейне, круглом или овальном, к которому со всех

сторон припадают страждущие и жаждущие исцеления. Помимо иллюстрации предания, это изображение имеет и догматический смысл — Богородица, родившая Спасителя, есть источник жизни вечной (этот смысл раскрывается в некоторых богослужебных текстах). В позднесредневековом искусстве образ «Живоносного Источника» получает прежде всего назидательно-аллегорическое толкование. Память 5(18) апреля.

### **Икона Божией Матери "Живоносный источник".**

**ЗЕРЦАЛО** — в византийской и древнерусской иконографии изображение прозрачной сферы в руках архангела; символ предначертания, предвидения, переданного архангелу Богом.

**ЗНАМЕНИЕ** (Богородица Знамение) — широко распространенный тип изображения Богородицы, основанный на важнейшем из пророчеств Исаии, неоднократно приводимом в новозаветных текстах (Ис. 7.14), — «Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Эммануил». Представляет Богородица с воздетыми руками (Оранта), несущую на груди изображение Христа Эммануила (обычно в круглом медальоне). Центральная тема этого изображения — воплощение Сына Божьего в человеческом образе. Изображения Богородицы Знамение получают широкое распространение в XI–XII вв. — как в византийском, так и в древнерусском искусстве. Однако само наименование «Знамение» известно только на русской почве и связано, очевидно, с текстом ветхозаветного пророчества Исаии («Господь даст вам знамение...»). Во всех остальных местах подобным изображениям присваивались самые разнообразные эпитеты, заимствованные главным образом из молитвенных песнопений в честь Богородицы. Из икон этого типа особую известность приобрела на Руси икона Богородицы Знамение Новгородская, оказавшая чудесную помощь новгородцам во времена их битвы с суздальцами в 1169 году. Память 27 ноября (10 декабря).

### **Богородица Знамение Новгородская. До 1169 г.**

**ИЗВОД** — в средневековой иконографии одна из разновидностей установленного канона.

**ИКОНОБОРЧЕСТВО** — еретическое движение, выразившееся в отрицании почитания св. икон и гонениях на них; в период с VIII по IX в. несколько раз получало официальное признание в восточной Церкви. Первый этап гонений имел место при византийских императорах Льве III Исавре (717-747 гг.) и Константине V Копрониме (741-775 гг.), когда был созван иконоборческий собор 754 года и 300 епископов единодушно осудили иконопочитание. При императрице Ирине и ее сыне Константине Порфирородном (780-797 гг.) был созван VII Вселенский собор, утвердивший правило об иконопочитании. Затем гонения на иконы возобновились при Льве V Армянине (813-820 гг.) и его преемниках. Окончательное восстановление иконопочитания произошло лишь в 843 году при императрице Феодоре, в честь чего был установлен церковный праздник «Торжество православия». Обосновывая свою позицию, иконоборцы апеллировали прежде всего к ветхозаветному запрещению изображать Бога (Втор. 5.8), хотя уже в самом Ветхом Завете присутствуют описания священных изображений — херувимов на ковчеге Завета, в Иерусалимском храме и др. Кроме того, с догматической точки зрения, иконоборческая ересь была направлена против воплощения Христа, поскольку икона воспринималась как одно из наглядных подтверждений явления Бога в мир в человеческом образе. В защиту иконопочитания выступали многие богословы и церковные деятели: Иоанн Дамаскин, Федор

Студит, константинопольские патриархи Герман, Тарасий, Никифор и др.

**ИКОНОГРАФИЯ** (греч.) — в средневековом искусстве устойчивая традиция изображения различных лиц и событий, складывающаяся на основе разнообразных источников (Св. Писание, апокрифы, агиография, предания и легенды, литургические песнопения) и организующая их в соответствии с принятыми догматическими, символическими и литургическими толкованиями.

**ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИК** — особое средневековое руководство по иконописанию; собрание образцов, определявших все детали канонических изображений различных лиц и событий (вплоть до технических приемов письма). Иконописные подлинники подразделялись на толковые и лицевые (иллюстрированные).

**ИКОНОСТАС** (греч.) — установленная иконами преграда, отделяющая алтарь от остального пространства православного храма; складывается в церковном искусстве Древней Руси на рубеже XIV-XV вв. В настоящее время включает в себя пять основных рядов: местный — с иконами, особо почитаемыми в данной местности, в том числе и храмовой (вторая справа от Царских Врат); деисусный (в центре «Спас в силах»); праздничный; пророческий (в центре — Богородица с Младенцем) и праотеческий (в центре образ Троицы); венчает иконостас Распятие. В редких случаях дополняется шестым рядом, где могут изображаться Страсти Христовы, Собор всех святых и пр. В Византии алтарь отгораживала невысокая преграда, на которую, начиная с VII века, ставился Крест (свидетельства Софрония Иерусалимского и Георгия Амартола), а при императоре Василии Македоняине (876-886 гг.) — икона Спасителя. Постепенно к ней стали добавляться другие деисусные и праздничные иконы, соединявшиеся иногда на одной доске — т. н. темплон, из которых, уже на русской почве, сформировался иконостас. Как сложная система священных изображений иконостас может быть подвергнут разнообразным символическим толкованиям.

**ИМЕНОСЛОВНОЕ ПЕРСТОСЛОЖЕНИЕ** — благословение, которое священники дают правой рукой, складывая пальцы так, чтобы образовались фигуры начальных букв имени Иисус Христос. С таким жестом обычно изображают Иисуса Христа.

**ИОАНН ДАМАСКИН**, преподобный (ок. 675-753 гг.) — один из отцов церкви, богослов и гимнограф. Служил при дворе калифа в Дамаске, ок. 736 г. принял пострижение в монастыре св. Саввы близ Иерусалима. Известен как крупнейший систематизатор христианского вероучения; ему принадлежит фундаментальный труд «Источник знания», включающий в себя философский («Диалектика»), обличительный («О ересьях») и догматический («Точное изложение православной веры») разделы. Автор трех защитительных слов в поддержку иконопочитания, в которых иконоборчество понимается как христологическая ересь, а также впервые различается «служение», подобающее только Богу, и «поклонение», оказываемое тварным вещам, в том числе и иконам. Наконец, церковное предание приписывает Иоанну ряд канонов, изменивших ход утрени, составление «Октоиха» и множество тропарей, кондаков и стихир, посвященных различным святым и праздничным событиям. Память 4(17) декабря.

**ИСИХАЗМ** (греч. — безмолвничество) — мистико-аскетическое течение в византийском и древнерусском монашестве; учение о пути единения с Богом через очищение человека и сосредоточение всех его душевных и духовных сил. Сформировалось уже в ранневизантийскую эпоху (IV-IX вв.) в египетских и синайских монастырях, а затем получило широчайшее распространение на Афоне. В первой половине XIV века основные теоретические положения исихазма были обоснованы в сочинениях Григория Синаита, Николая Кавасилы и, в особенности, Григория Паламы — создателя фундаментального учения о сообщаемости Божественных энергий, которое имело чрезвычайное значение для аскетической практики. К последователям исихазма на Руси принадлежали Сергей Радонежский, Нил Сорский и другие подвижники.

**КАНОН** (греч. — норма, правило) — 1. Совокупность правил, предопределяющих форму и содержание православного искусства. 2. Особый жанр богослужебных песнопений. 3. Постановление Вселенских соборов об основах вероучения и церковной жизни.

#### 4. Совокупность канонических книг Ветхого (22) и Нового Заветов (27).

**КИВОРИЙ** (греч.) — сень над престолом, поддерживаемая колоннами; к киворию крепились завесы, закрывавшие престол в промежутках между службами. Появляется в IV-VI вв. В иконописи изображения кивория символизируют алтарь.

**КИНОВАРЬ** — сернистая ртуть, краска ярко-красного цвета, применяемая в иконописи.

**КИОТ** (греч. — ковчег) — деревянный украшенный шкафчик (часто створчатый) или остекленный ящик для икон.

**КИРИОТИССА** — один из иконографических типов изображения Богородицы, стоящей и держащей перед собой Младенца.

**КЛАВ** (греч.) — нашивное украшение в виде вертикальных полос, идущих от плеч до нижнего края одежды.

**КЛЕЙМА** — в иконописи небольшие композиции с самостоятельным сюжетом, располагающиеся вокруг центрального изображения.

**КОВЧЕГ** — в иконописи углубленное среднее поле иконной доски.

**КОНХА** (греч. — раковина) — полукупол, сомкнутый полусвод, служащий для перекрытия полуцилиндрических частей здания (апсид, ниш).

**КОРПУСНОЕ ПИСЬМО** — в иконописи особый технический прием, когда краски накладываются плотными, непрозрачными слоями.

**КРАКЕЛЮРЫ** — трещины в красочном слое иконы или картины.

**КРЕСТОВО-КУПОЛЬНАЯ СИСТЕМА** — архитектурная система (композиция), при которой к подкупольному квадрату в центре храма обращены четыре цилиндрических свода, образующие в плане крестообразную структуру (таким образом купол оказывается над перекрестьем двух взаимно перпендикулярных осей храма). Сформировалась полностью уже к V веку (церковь св. Давида в Салониках, Греция); получила широчайшее распространение в византийской и древнерусской архитектуре начиная с IX-XI вв.

**КРЕЩЕНИЕ ГОСПОДНЕ** — см. Богоявление.

**КТИТОР** (греч. — строитель) — человек, предоставивший необходимые средства для сооружения храма или его ремонта, а также для снабжения его необходимыми принадлежностями и украшениями (в том числе и для украшения храма росписями).

**ЛАВРА** — крупный мужской монастырь, подчиненный непосредственно высшей церковной власти.

**ЛЕВКАС** (греч. — белый) — в иконописи название грунта, представляющего собой тертый мел, размещенный на животном или рыбьем клею. Наносится несколькими слоями на специально подготовленную доску; после высыхания шлифуется.

**ЛЕССИРОВКА** — один из приемов живописной техники, состоящий в нанесении очень тонких слоев прозрачных и полупрозрачных красок поверх высохшего плотного слоя.

**ЛЕЩАДКИ** — в иконописи изображение гор.

**ЛИТУРГИЯ** (греч. — общее делание) — основное христианское богослужение, центром которого является Евхаристия, освящение и причащение Святых Даров. Установлена в воспоминание о причащении апостолов, которое совершил Христос во время Тайной вечери. Включает в себя, как правило, проскомидию — подготовительную часть; литургию оглашенных, на которой могут присутствовать готовящиеся принять св. Крещение и литургию верных (анафору), на которой совершается само таинство Причащения на ней могут присутствовать только христиане. По преданию, первые чинопоследования литургии были составлены апостолами Иаковом и Марком; в IV в. возникла необходимость пересмотра и определенной унификации различных списков литургий, что было осуществлено для восточной Церкви Василием Великим, а вслед за ним — Иоанном Златоустом. Литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста используются православной Церковью до настоящего времени, однако в V-IX вв. их тексты были подвергнуты значительным изменениям, были добавлены определенные песнопения и т. п. Православная Церковь использует также сокращенный чин литургии Преждеосвященных Даров (составлен

папой Григорием Двоесловом), на которой для причащения предлагаются Св. Дары, освященные ранее, на предшествовавшей литургии.

**ЛИТУРГИЯ СВ. ОТЕЦ** — в церковном искусстве особая композиция, располагавшаяся, как правило, в нижнем регистре росписей алтарной абсиды средневекового православного храма и включавшая в себя изображения отцов церкви в священническом облачении с книгами и свитками в руках (иногда на свитках изображаются тексты литургических молитв). В ряде случаев в центре такой композиции изображался объект поклонения и служения св. отцов — Этимасия, Спас Нерукотворный и другие символические прообразы жертвы Христовой. Появляется к началу XI века и получает широкое распространение в XII-XIII вв.

**ЛОП** (греч.) — деталь облачения архангелов — широкая длинная полоса ткани, украшенная жемчугом и драгоценными камнями; заимствована из облачения византийских императоров.

**ЛУЗГА** — откос доски между полем и ковчегом иконы.

**МАНДОРЛА** (итал. — миндалина) — в иконописи сияние в форме овала, в котором изображались Христос и Богоматерь.

**МАФОРИЙ** (греч.) — верхняя одежда; длинное женское покрывало, спускающееся с головы до пят. Мафорий Богоматери — одна из важнейших реликвий, связанных с ее памятью; с 474 г. он находился во Влахернском храме Богоматери в Константинополе. На иконах Богоматерь изображается в мафории пурпурного (вишневого), реже — синего цвета.

**МЕРИЛО** — в византийской и древнерусской иконописи один из атрибутов архангела — тонкий жезл в его руке.

**МИЛОТЬ** — овчина, овечья шкура; в милоти изображаются обычно Иоанн Предтеча и пророк Илья.

**МИНЕИ ЧЕТЬИ** (греч., слав. — ежемесячные чтения) — сборники, содержавшие жития святых, изложенные в порядке празднования их памяти по православному церковному календарю, а также каноны, гимны и другие молитвословия на все дни года, предназначенные для домашнего чтения. Первые Минеи Четьи известны с XII века. Наибольшей популярностью на Руси пользовались Великие Минеи Четьи святителя Макария (сер. XVI в.) и Минеи Четьи святителя Димитрия Ростовского (ок. 1700 г.).

**МИТРА** (греч. — повязка) — парчовый головной убор священнослужителя; часть облачения архимандритов, протоиереев и архиереев (епископов). Поскольку священнослужитель во время богослужения изображает Христа, то митра одновременно напоминает о терновом венце, которым был коронован Спаситель.

**МЛЕКОПИТАТЕЛЬНИЦА** (греч. — Галактотрафуса) — иконографический тип Богоматери, по которому она изображалась кормящей грудью Младенца. Был распространен в балканском искусстве, в итало-греческой школе. На Руси встречается редко.

### **Икона Божией Матери "Млекопитательница"**

**НЕДРЕМАННОЕ ОКО** (Спас Недреманное Око) — символический тип изображения Христа, сложившийся на основе некоторых ветхозаветных пророчеств (Пс. 120). В иконах этого типа представлен юный Христос на ложе, склонившаяся над ним Богоматерь и ангелы с орудиями страстей. Появляется в византийском и древнерусском искусстве на рубеже XIV-XV вв.

**НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА** — 1. Горящий, но не сгорающий терновый куст, в котором Бог явился Моисею, пасшему овец в пустыне близ горы Хорив (Исх. 3.2). 2. Важнейший ветхозаветный прообраз Богоматери, непорочно зачавшей и родившей Сына Божия Иисуса Христа (этот эпитет появляется в Акафисте). 3. Наименование чудотворной иконы Богоматери, составленной на основе важнейших ветхозаветных прообразов воплощения



Христа. В центре иконы располагается изображение Богородицы с Младенцем (тип «Одигитрия»), которая, как правило, держит в своих руках ряд символических атрибутов, связанных с ветхозаветными пророчествами: гору из пророчества Даниила, лестницу Иакова, врата Иезекииля и т. п. Это изображение заключено в восьмиконечную звезду, образованную двумя четырехугольниками — зеленым и красным (цвет Купины и цвет объявшего ее пламени). Вокруг, в свою очередь, располагаются изображения четырех ветхозаветных сюжетов: Моисей перед Купиной, Лестница Иакова, Врата Иезекииля и Древо Иесеево. Другая тема иконы — служение ангелов Богородице и поклонение небесных сил чудесному рождению Бога от Девы — их изображения располагаются в лучах восьмиконечной звезды; среди них — ангелы и архангелы как олицетворения стихий, известные из Толковой Палеи, книги Еноха и других апокрифических сочинений. В целом эта тема нашла свое отражение во многих богослужебных текстах. Предание, повествующее о чудесах, совершенных иконой, не сохранило истории ее обретения; в русской иконописи она известна с середины XVI в. Память 4(17) сентября.

### **Икона Божией Матери "Неопалимая купина". XVII в.**

**НЕРУШИМАЯ СТЕНА** — особый эпитет, присваивавшийся, как правило, изображениям Богородицы Оранты (например, Богородица в конце апсиды Софии Киевской); заимствован из Акафиста Богородицы («Радуйся, царствия нерушимая стено» — икос 12).

**НИМБ** (лат. — облако, туча) — условное обозначение сияния вокруг головы в изображениях Христа, Богородицы, святых и т. д. Известен в античности начиная с эпохи эллинизма; с IV века распространяется в христианском искусстве. Нимб бывает разной формы (круглый, треугольный, шестиугольный, восьмиугольный) и разного цвета. Круглый нимб с вписанным в него крестом (т. н. «крестчатый нимб») — важнейший атрибут, который присваивается только историческим и символическим изображениям Христа.

**О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ** — 1. Особое песнопение, составленное в честь Богородицы, текст которого включен в Октоих; используется как задостойник в литургии Василия Великого (вместо песнопения «Достойно есть» в литургии Иоанна Златоуста). 2. Икона, иллюстрирующая начальные строки песнопения: «О тебе радуется обрадованная вся тварь, архангельский собор и человеческий род, освященная церковь, раю словесный...» — на иконе представлена Богородица с Младенцем на престоле, в окружении Божественной славы; за нею — собор ангелов и храм, расположенный на фоне райского сада. У подножия престола Иоанн Дамаскин — автор «Октоиха», протягивающий текст своей молитвы Богородице; под ним изображены все чины святости: праотцы, пророки, апостолы, святители, мученики, мученицы и т. д. — в соответствии с текстом тайной ходатайственной молитвы, которую произносит в алтаре священник, в то время как хор исполняет песнопение. Венчает композицию полукруг неба — как правило, с изображением небесных ангельских сил («чрево твое пространнее небес соделала...»). «О тебе радуется» появляется в русской живописи в конце XV — нач. XVI в.

### **Икона Божией Матери «О Тебе радуется обрадованная вся тварь».**

**ОДИГИТРИЯ** (греч. — путеводительница) — один из самых распространенных типов изображения Богородицы с Младенцем; Младенец сидит на руках Богородицы, правой рукой Он благословляет, а левой держит свиток, реже — книгу, что соответствует иконографическому типу Христа Пантократора (Вседержителя). Существуют различные предположения относительно происхождения этого типа изображения Богородицы,

безусловно, являющегося одним из древнейших (хотя само наименование «Одигитрия» появляется в источниках не ранее IX века). По преданию, самая первая икона Одигитрии была исполнена евангелистом Лукой, привезена из Святой Земли Евдокией, женой императора Феодосия, около середины V века, а затем помещена во Влахернском храме (по другим источникам — в храме монастыря Одигон, отчего, вероятно, и происходит ее название). На основании этого предания ряд исследователей полагает, что тип Одигитрии сформировался на христианском Востоке и уже оттуда был занесен в Византию. По другим предположениям, изображение Богоматери Одигитрии выделилось из композиции «Поклонение волхвов», широко распространенной в раннехристианском искусстве, — в пользу этого предположения свидетельствует не только типологическая близость, но и сходный смысл обоих изображений. По всей вероятности, самые ранние изображения представляли Богоматерь в рост, стоящей или сидящей, однако впоследствии предпочтение отдавалось поясным спискам.

Икона Богоматери Одигитрии пользовалась чрезвычайным почитанием в Византии; списки с нее получили широкое распространение на Руси с самого начала ее христианизации. К этому типу относятся такие широко почитаемые на Руси иконы, как Смоленская, Иерусалимская (Грузинская), Тихвинская, Иверская.

### **Богоматерь Одигитрия**

**ОКЛАД** — украшение лицевой поверхности иконы или переплета Евангелия.

**ОМОФОР** (греч. — наплечник) — знак архиерейского (епископского) сана; длинная полоса материи, украшенная крестами и возлагаемая на плечи поверх всех других священнических одежд. Омофор обозначает заблудшую овцу (т. е. заблудший род человеческий), а облаченный в него епископ изображает собой Христа-Доброго Пастыря, который взял заблудшую овцу на плечи и отнес в дом Отца Небесного (Лк. 14.4-7).

**ОРАНТ** (лат. — молящий, взывающий) — персонаж, представленный в молитвенной позе с воздетыми вверх руками.

**ОРАНТА** (лат. — молящаяся) — один из типов изображения Богоматери, восходящий к раннехристианским изображениям душ умерших, которые молятся за оставшихся на земле живых; представляет Богоматерь без Младенца, в рост, с воздетыми руками, т. е. в традиционном жесте заступнической молитвы (ср. молитву Моисея во время битвы израильтян с амалекитянами (Исх. 17.8-16)). После сложения системы росписи православного храма (начиная с IX века) Богоматерь Оранта изображается, как правило, в верхнем регистре росписей алтарной абсиды. В контексте храмовой росписи тема заступничества обретает более широкий аспект: молитва Богоматери связывает воедино Небесное Царство, представленное в верхней части храма, с «миром дольным» — у нее под ногами. Богоматерь Оранта как бы раскрывается навстречу Христу, который снисходит через нее на землю, воплощается в человеческом образе и освящает Своим Божественным присутствием человеческую плоть, превращая ее в храм — отсюда Богоматерь Оранта трактуется как олицетворение христианского храма, а также всей новозаветной Церкви (например, в композиции «Вознесение»). Наиболее часто этот образ используется в монументальной живописи и декоративно-прикладном искусстве.

### **Богоматерь Великая Панагия (Оранта). Начало XIII в.**

**ОРАРЬ** (от лат. — молиться) — знак диаконского сана, длинная широкая лента, вышитая или цветная. Орарь носится, как правило, на левом плече (у диаконов) или же

опоясывается крестообразно, через плечи (у иподиаконов). Опоясание орарем служит знаком того, что его носитель должен смирением, целомудрием и чистотой сердца стяжать себе одежду чистоты. Кроме того, поскольку диаконы во время богослужения изображают собой херувимов и серафимов, то орарь, таким образом, обозначает еще и ангельские крылья. Иногда на ораре вышивается ангельская песнь — «Свят, свят, свят Господь Саваоф».

**ОХРА** — в иконописи земляная краска; цвет от желтого до краснокоричневого — в зависимости от металла, окисел которого входит в состав земли.

**ПАВОЛОКА** — ткань, которая наклеивается на иконную доску перед наложением левкаса (грунта) — для лучшего сцепления левкаса с поверхностью доски.

**ПАНАГИЯ** (греч. — всевятая) — 1. Часть просфоры, изъятой на проскомидии в честь Богоматери; в специальных ящичках (панагиарах) переносилась в монастырскую трапезную, где часть ее вкушалась до, а часть — после трапезы. В настоящее время полагается вместе с другими частицами на дискос и освящается на литургии. 2. Нагрудный знак архиереев и архимандритов — небольшая иконка (круглая, овальная, ромбовидная и т. д.), на одной стороне которой изображается, как правило, Спас или Троица, а на другой Богоматерь с Младенцем. 3. Особый эпитет, который присваивается, как правило, изображениям Богоматери Знамение (иногда — Великая Панагия); раскрывает дополнительный смысл, присущий изображению Спаса Эммануила в медальоне — символическому прообразу пасхального агнца (т. н. артоса — круглой пасхальной просфоры).

**ПАНИКАДИЛО** (греч. — многосвечие) — в православном храме центральная люстра, светильник со множеством свечей или лампад.

**ПАНТОКРАТОР** (греч. — вседержитель) — один из основных типов изображения Христа, представляющий Его в виде Небесного Царя и Судии, — Христос восседает на троне, благословляя правой рукой, а левой держит свиток или книгу. Получает широкое распространение начиная с IV-VI веков в связи с проникновением в христианское искусство элементов позднеантичной иконографии (прежде всего, иконографии императора). В более позднее время, наряду с изображением в рост, становится широко известен поясной тип Пантократора, различающийся лишь в деталях: положение книги или свитка, жест благословляющей руки и т. п.

### **Спас-вседержитель. Конец-XI**

**ПАПОРОТКИ** — в иконописи изображение нижних перьев на крыльях архангела, обычно имели другой цвет или оттенок по сравнению с остальной частью крыла.

**ПАРАМАНД** (греч.) — деталь монашеского облачения; четырехугольный плат с изображением восьмиконечного креста на подножии орудий страстей и черепа Адама, носимый монахами на груди. Обозначает тот крест, который берет на себя инок, следуя за Спасителем.

**ПАРУС** — в архитектуре один из элементов перекрытия крестовокупольного храма; сферический треугольник, обеспечивающий переход от квадрата в плане к окружности купола. В парусах средневекового или древнерусского храма располагались, как правило, изображения четырех евангелистов.

**ПЛАВЬ** — жидкое письмо, тонкий слой краски, накладываемый на все элементы композиции. Доличное проплавляется обычно один-два раза, личное (лик, обнаженные части тела) пишется несколькими плавями.

**ПЛАЩАНИЦА** — полотнище с изображением Христа во гробе, после снятия с Креста. В Великую пятницу торжественно выносятся из алтаря на середину храма и полагается на катафалке для поклонения верующих — до пасхальной полунощницы, после чего возвращается в алтарь. Туринская плащаница считается именно той тканью, в которую было завернуто тело Иисуса Христа во время погребения.

**ПОЗЕМ** — в иконописи часть фона, полоса в нижней части иконы, обычно коричневого или зеленого цвета — условное обозначение земли.

**ПОКРОВ БОГОРОДИЦЫ** — православный праздник, установленный на Руси в XII веке в воспоминание о чудесном явлении Богоматери во Влахернском храме в 910 г. во время осады Константинополя арабами: находившиеся в храме Андрей Юродивый и его ученик Епифаний на всеошном бдении увидели Богоматерь с сонмом святых, которая распростерла свое покрывало (мафорий) над собравшимися в храме и молилась об избавлении народа от бедствий. Празднуется 1(14) октября. Самые ранние изображения Покрова известны уже с XIII века; в XIV веке складывается устойчивая иконография праздничной иконы, существующая в двух вариантах: московском и новгородском. Московский вариант иллюстрирует прежде всего само чудесное событие, свидетелями которого были Андрей и Епифаний: Богоматерь, держащая покрывало, изображается на фоне храма в верхней части иконы; рядом с ней, как правило, святые, внизу — Андрей, Епифаний и другие свидетели чуда. В новгородском варианте Богоматерь изображается в виде Оранты, а над ней — ангелы, как бы приподнимающие завесу, — очевидно, наряду с видением Андрея Юродивого, здесь используется описание еженедельного чуда, совершавшегося во Влахернском храме: каждую пятницу на всеошной чудесно (ангельской силой) приподнималась завеса над изображением Богоматери в алтаре и опускалась в субботу утром. В обоих вариантах иконы «Покрова» изображается также Роман Сладкопевец (в нижнем ряду, в центре), память которого также приходится на 1(14) октября.

### **Покров Богоматери. Конец XV в.**

**ПОТИР** — сосуд в форме кубка для евхаристического вина, используемый при богослужении.

**ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ** — 1. Особый праздник, установленный в честь Богоматери и отмечаемый в субботу пятой недели Великого поста. 2. Икона, представляющая Богоматерь на троне в окружении пророков с символическими атрибутами их пророчеств о воплощении Христа, о чудесном рождении Бога от Девы. На иконе изображается, как правило, не более тринадцати пророков (со свитками или символами): Иаков с лестницей, Моисей с Купиной, Валаам со звездой, Гедон с руном, Иезекииль с вратами, Иеремия со скрижалью, Исайя с клещами и углем, Иессей и Аарон с процветшими жезлами, Давид и Соломон с моделями Иерусалимского храма и Даниил и Аввакум с горами. Известна с XV века; сформировалась на основе более ранних икон Богоматери с пророками на полях XI-XII вв. Наименование «Похвала Богоматери» может присваиваться и другим иконам, прославляющим Богоматерь.

**ПРЕОБРАЖЕНИЕ** — один из двенадцатых христианских праздников, падающий на 6(19) августа и установленный в воспоминание об одном из важнейших моментов земного служения Христа: во время молитвы на Фаворской горе, при которой присутствовали апостолы Петр, Иаков и Иоанн, от Христа стал исходить Божественный свет, поразивший апостолов и ниспровергший их ниц (Мф. 17.1-9; Мк. 9.2-9; Лк. 9.28-36). Одновременно с этим раздался голос Бога Отца: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение», засвидетельствовавший во второй раз (после Крещения) то, что Христос есть истинно Сын Божий. Сообщение Божественной энергии — нетварного света — человеческой плоти Христа воспринималось христианской традицией как залог грядущего преображения человека и было положено в основу учения об обожении человека и воссоединении его с Богом. Преображение празднуется с IV века; праздничные каноны были составлены в VIII веке Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскиным. Икона «Преображение» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

## Преображение. Третья четверть XV в

**ПРЕПОДОБНЫЙ** — общее наименование, относящееся к святым монахам, подвижникам, отшельникам и пр.

**ПРЕСТОЛ** — четырехугольный стол, накрытый особыми покрывалами, который располагается в середине алтаря православного храма. На престоле помещается антиминс, Евангелие, один или несколько напрестольных крестов и дарохранильница; на престоле совершается освещение Св. Даров. Поскольку Св. Дары символизируют собой Тело Христово, престол обозначает собой одновременно гроб Господень и, с другой стороны, место пребывания Бога в раю.

**ПРИТЕНЕНИЕ** — в живописи доличного — переход от светлого к более темному тону, выполненный в том же цвете.

**ПРИДЕЛ** — особое помещение с алтарем внутри храма или дополнительная церковь с престолом, пристроенная к храму.

**ПРОБЕЛА** — в иконописи высветление отдельных частей изображения путем многократных прописок с постепенным увеличением количества белил, наносимых по ровному основному тону. Символизируют присутствие Божественного света (ср. Ассист).

**ПРОСКОМИДИЯ** (от греч. -приносить) -вступительная часть литургии, на которой происходит приготовление Св. Даров (хлеба и вина) для причащения. Для этой цели в настоящее время используется пять просфор: из первой священник вырезает четырехугольную часть — агнца, символизирующего собой тело Христово, а из остальных — частицы в честь Богородицы, Иоанна Крестителя, пророков, апостолов, мучеников, святителей; подвижников, а также молитвенное поминовение живых и мертвых. Все эти частицы вместе с агнцем полагаются на особое блюдо — дискос, над которым ставится звезда — два металлических полукружия, расположенные крест-накрест, и накрываются тремя платами (воздухами) Красное вино смешивается с водой и вливается в чашу (потир). Все эти действия священника сопровождаются определенными молитвенными чинопоследованиями.

**ПРОСФОРА** (греч. — приношение) — небольшой круглый хлеб, выпекаемый из квасного пшеничного теста; в православном богослужении используется в таинстве Причащения. На верхней корочке просфоры вытеснено изображение четырехконечного креста и буквы ИС ХС НИ КА (Иисус Христос побеждает). Название «просфора» произошло от обычая, принятого в первые века христианства, приносить в храм хлеб и вино для Евхаристии и для агапы — «вечери любви» (совместной ритуальной трапезы), устраивавшейся после богослужения.

**РИЗНИЦА** — особое помещение в христианских храмах, где хранятся облачения священнослужителей, богослужебные принадлежности и церковная утварь; обычно располагается при алтаре.

**РИЗЫ** (старослав.) — одежды, облачения священнослужителей или металлические покрытия икон.

**РИПИДА** (греч. — опахало, веер) — принадлежность богослужения в православном храме, применявшаяся для отогнания насекомых от Св. Даров. В настоящее время представляет собой лучистый круг из золота, серебра или золоченой бронзы с изображением шестикрылого серафима, укрепленный на длинном древке; выносится диаконом при архиерейском богослужении, используется также при посвящении в диаконы и в некоторых других случаях,

**РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЦЫ** — один из двенадцатых христианских праздников, падающий на 8(21) сентября и установленный в воспоминание о чудесном рождении Богородицы от престарелых родителей — «по Божественному обетованию». Упоминания об этом событии отсутствуют в канонических библейских книгах; оно описано в т. н.

«Протоевангелии Иакова», «Псевдоевангелии Матфея» и других апокрифических источниках. Установлен во второй половине V века. Праздничные каноны составлены в VIII в. Иоанном Дамаскиным и Андреем Критским. Икона «Рождество Богородицы» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

### **Рождество Богоматери. Первая половина XIV в.**

**РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО** — один из двенадцатых христианских праздников, падающий на 25 декабря (7 января) и установленный в воспоминание о чудесном рождении Иисуса Христа Сына Божия от Девы Марии. Упоминание об этом событии содержится в Новом Завете (Мф. 1.25; Лк. 11.6-8); более подробно оно описано в Протоевангелии Иакова. Канонические евангельские тексты повествуют также о поклонении волхвов (Мф. 2.1-12) и пастухов (Лк. 2.8-20) Божественному Младенцу вскоре после Его рождения. Первоначально отмечалось совместно с Крещением (раннехристианский праздник Богоявления), но с IV века оба праздника получают самостоятельное значение. Праздничные каноны были составлены в VIII веке Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскиным. Изображения, связанные с темой Рождества (прежде всего — «Поклонение волхвов»), получили распространение уже в раннехристианском искусстве, в катакомбах и на саркофагах. Встречается в мозаиках Равенны и Рима VI в. В более позднее время, при сложении иконографии «Рождества», наряду с каноническими текстами было использовано апокрифическое Протоевангелие Иакова и некоторые богослужебные тексты. Начиная с XVI века появляется пространная редакция иконы «Рождества», включающая в себя изображения всех событий, так или иначе с ним связанных, — от Благовещения до бегства в Египет, избияния младенцев и убийства Захарии (отца Иоанна Крестителя). Икона «Рождество Христово» входит в иконостас русского православного храма.

### **Рождество Христово. Новгородская школа. Начало XV в.**

**РОСКРЫШЬ** — прием в иконописи: равномерное начальное распределение художником красок внутри контура по плоскости предмета, затем роскрышь проплавляется, на нее наносятся пробел, оливки и т. д.

**САККОС** (евр. — рубище, вретиче) — нижнее облачение епископов; близок стихарю, но короче его и украшен звонцами. Означает одежду печали и смирения (Иер. 48; Лк. 10.13). Звонцы саккоса означают благословение слова Божия, исходящего из уст епископа.

**САНКИРЬ** — в иконописи темный, оливковый или коричневый тон, поверх которого клались остальные, более светлые слои в живописи лица, рук и других частей тела (личного письма).

**СЕРАФИМЫ** (евр. — огненный, палящий) — в богословии один из девяти ангельских чинов, высшая ступень небесной иерархии (по Псевдо-Дионисию Ареопагиту); изображались с человеческим лицом и с шестью крыльями.

**СКИНИЯ** (греч. — шатер) — древнееврейский переносной храм, созданный по указанию Бога, которые Моисей получил на горе Синай (Исх. 25.8-40; 26). Состояла из двух отделений: святилище и святая святых, где находился ковчег завета.

**СКЛАДЕНЬ** — икона, состоящая из нескольких складывающихся частей, то есть из средней доски и привешенных к ней на петлях боковых створок.

**СКРИЖАЛЬ** — 1. Каменная доска с высеченным на ней текстом 10 заповедей, полученная Моисеем от Бога на горе Синай (Исх. 24.12; 34.1-4). 2. Четырехугольный плат с изображением креста или иконы в центре; нашивается на архиерейскую мантию у плечей и у

подола, символизируя в совокупности Ветхий и Новый Заветы.

**СКРИПТОРИЙ** — мастерская для изготовления рукописей.

**СМАЛЬТА** — в технике мозаики небольшие куски непрозрачного цветного стекла.

**СОБОР АРХАНГЕЛОВ** — 1. Общее наименование нескольких праздников, посвященных поминовению небесных сил: Собор архангела Михаила и прочих бесплотных сил — 8(21) ноября; Собор архангела Гавриила — на следующий день после Благовещения, 26 марта (8 апреля) и др. 2. Икона, представляющая архангелов Михаила и Гавриила (иногда в окружении других небесных сил), которые поддерживают перед собой круглый щиток с изображением Спаса Эммануила (см.). Иконография «Собор архангелов» восходит к античному победному «образу на щите», который несли крылатые богини победы — Ники; в христианском искусстве на щите изображался крест с монограммой Христа, а Ники были заменены ангелами. Впоследствии на месте креста стали изображать воплотившегося Христа. Основной догматический смысл композиции «Собор архангелов» — Боговоплощение как победа над смертью, изначально predeterminedенная Божественным промыслом (отсюда дополнительная тема предвечного совета небесных сил). Распространение этого изображения связывается также с победой над иконоборцами и восстановлением иконопочитания (843 г.).

### **Собор Архангелов Михаила и Гавриила. XIII в**

**СОБОР БОГОМАТЕРИ** — 1. Особый праздник, установленный в честь Богоматери и отмечаемый на следующий день после Рождества Христова — 26 декабря (8 января). 2. Икона, иллюстрирующая текст рождественской стихир, приписываемой Иоанну Дамаскину «Что ти принесем...» Представляет собой символический вариант иконы «Рождество Христово»; в центре располагается Богоматерь с Младенцем на троне, а вокруг нее, в соответствии с текстом рождественской стихир — ангелы, пастухи и волхвы («...каждо благодарение Тебе приносит: ангели — пение, небеса — звезду, волхвы — дары, пастырие — дивление»), а также аллегорические изображения Земли и Пустыни («земля — вертеп, пустыня — ясли»). Предстоятелями от рода человеческого, прославляющего Богоматерь, выступают прославленные гимнографы и отцы Церкви. Композиция «Собор Богоматери» складывается в сербском искусстве на рубеже VIII-XIV вв.; на Руси известна с XIV века.

### **Собор (Похвала) Богоматери. Ростово-Суздальская школа. Середина XV в.**

**СОФИЯ** (греч. — премудрость), Премудрость Божия — в Ветхозаветных книгах Притчей Соломоновых, Премудрости Соломона и Премудрости Иисуса, сына Сирахова, олицетворение высшей мудрости и творческой любви Бога, Его мироустроющая воля, принцип творения мира. Христианская традиция, начиная с апостольских времен, отождествляет Софию с вторым лицом Св. Троицы, Сыном Божиим Иисусом Христом («мы проповедуем... Христа, Божию силу и Божию премудрость» — 1 Кор. 1.24 и др.). В византийском и древнерусском искусстве известны изображения Софии в виде аллегорической фигуры — как самостоятельные, так и в составе сложных символических композиций на темы Божественного Домостроительства: «Премудрость созда себе дом» (Притч. 9.1) и «София, Премудрость Божия» новгородского извода. Несмотря на то, что первая композиция иллюстрирует определенный текст книги Притчей Соломоновых, а вторая носит символический характер, оба иконографических извода связаны с темой воплощения, искупительной жертвы, Страшного Суда и грядущего воссоединения человека

с Богом — важнейших элементов Божественного Домостроительства, олицетворением которого, в свою очередь, выступает образ Софии. Обе композиции складываются в XIV-XV вв. Позднесредневековая традиция (начиная с XVII в.) нередко сближает Софию с Богородицей — отражением такого сближения служит, в частности, т. н. «киевско-ярославская» икона Софии, Премудрости Божией.

СОШЕСТВИЕ ВО АД — см. Воскресение.

СОШЕСТВИЕ СВ. ДУХА НА АПОСТОЛОВ (Пятидесятница, Троица) — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о сошествии Св. Духа на апостолов в Иерусалиме, во время иудейского праздника Пятидесятницы, отмечаемого на 50-й день после Пасхи (Деян. 2.1-13); празднуется в воскресенье восьмой недели после Пасхи. Это событие является исполнением ветхозаветных (Иоиль 2.28-32 и др.) и новозаветных пророчеств (Иоанн Креститель: «Он будет крестить вас Духом Святым и огнем», Мф. 3.11; Мк. 1.8; Лк. 3.16) и знаменует собой начало действий Св. Духа и рождение вселенской Церкви Христовой. Празднуется с IV века. Праздничные каноны составлены в VII веке Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскиным. Икона «Сошествие Св. Духа» представляет сидящих полукругом апостолов, на которых нисходит Св. Дух в виде языков пламени, под ними в пещере — мужская фигура в короне, олицетворяющая просвещаемые народы; с XVII-XVIII вв. в центре апостольского полукруга окончательно утверждается изображение Богородицы. Икона «Сошествие Св. Духа» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

### **Сошествие Святого Духа на апостолов. XV в.**

СПАС В СИЛАХ — особый тип изображения Христа Пантократора (см.) в радужном сиянии небесной славы и в окружении небесного воинства и четырех апокалиптических животных, символизирующих четырех евангелистов, несущих Его слово во все концы земли. Сформировался на основе пророческих видений (Иез. 1.428) и Апокалипсиса (Откр. 4.2-9), а также сочинения ПсевдоДионисия Ареопагита «О небесной иерархии». В русской иконографии известен с начала XV в.; икона «Спас в силах» располагалась, как правило, в центре деисусного ряда иконостаса русского православного храма.

### **Спас в силах. Первая половина XV в.**

СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ — особый тип изображения Христа, представляющий Его лик на убрусе (плате) или черепи (черепице). Согласно православному преданию, Нерукотворный образ Христа был запечатлен для эдесского царя Авгаря после того, как посланный им художник не сумел изобразить Христа, Христос умыл лицо, отер его платом (убрусом), на котором остался отпечаток, и вручил его художнику вместе с письмом для царя (с исповеданием веры). Был помещен в нише над городскими воротами Эдессы; впоследствии, при язычниках замурован глиняной доской (черепицей) и кирпичами. Обретен в 545 г. вместе с новым отпечатком на черепице, в 944 г. перенесен в Константинополь; утрачен после нашествия крестоносцев в 1204 г. Современная наука связывает Туринскую плащаницу с Нерукотворным образом. Христианская традиция рассматривает Нерукотворный образ Христа как одно из доказательств истинности воплощения второго лица Троицы в человеческом образе, а в более узком смысле — как важнейшее свидетельство в пользу иконопочитания. Списки с него получили широкое распространение в византийской и древнерусской живописи. Перенесение образа из Эдессы в Константинополь — один из праздников православной Церкви, отмечаемый 16(29) августа.



В русской иконографии «Спас Нерукотворный» известен с XI-XII вв. В XVII в. распространяются изображения «Плат св. Вероники», трактующие происхождение Нерукотворного образа в том варианте апокрифа, как это было известно на Западе. Согласно этой версии Нерукотворный образ отпечатался чудесным образом на плат, которым праведная женщина Вероника отерла лицо страдающего Христа, когда Он шел на Голгофу.

### **Спас-нерукотворный. 30-90-е гг. XII в.**

**СРЕТЕНИЕ** — один из двенадцатых христианских праздников, падающий на 2(15) февраля и установленный в воспоминание о принесении Христа во храм на сороковой день после рождения — согласно ветхозаветному обряду; в храме Он был встречен старцем Симеоном, который узнал в Иисусе Мессию и пророчествовал о Его грядущем служении (Лк. 2.22-39). Основной смысл этого события — встреча Ветхого и Нового Заветов, закона и благодати; вместе с тем ритуальное принесение Младенца во храм, близкое по значению к жертвоприношению, может восприниматься как прообраз грядущей искупительной жертвы. Отмечается с IV века. Праздничный канон составлен в VIII веке Козьмой Маюмским. Икона «Сретение» входит в праздничный ряд иконостаса русского православного храма.

### **Сретение. Школа Андрея Рублева. Вторая половина XV в. Сретение. Конец XV - начало XVI в.**

**СТИХАРЬ** (греч.) — нижнее облачение священников (подризник) и верхнее — диаконов; длинная до щиколоток рубаха с вырезом по горлу и с широкими длинными рукавами (у священников — с узкими). Стихарь знаменует «ризу спасения и одежду веселия» и означает чистую совесть, непорочную жизнь и духовную радость о Господе — неперемные условия для принимающих участие в богослужении.

**СТОГЛАВ**, Стоглавник — поделенный на сто частей сборник, содержащий описание деяний и постановления Церковного Собора 1551 г., который был созван митрополитом Макарием и состоялся в Москве при участии Ивана IV Грозного. Постановления Собора касались вопросов богослужения и обрядов, епархиального управления и управления монастырями, участия церкви в мирских делах и т. д. В области церковного искусства Собор высказался за строгую регламентацию и контроль над деятельностью иконописцев и рассмотрел несколько спорных иконографических вопросов (в частности, вопрос об изображении Троицы). Постановления Стоглава были отменены Собором 1667 г. — в связи с реформаторской деятельностью патриарха Никона. Большой Московский Собор 1667 г. подтвердил правильность решений Стоглава, касающихся иконографических вопросов.

**СТОЛПНИК** — христианский аскет-подвижник, пребывающий в состоянии непрерывной молитвы на «столпе» — открытой возвышенной площадке, башне и т. п. Основателем столпничества христианская традиция считает преподобного Симеона Столпника.

**СТРАШНЫЙ СУД** — заключительный акт мировой истории, предшествующий обновлению мира и окончательному воссоединению человека с Богом. Восходит к ветхозаветным представлениям о времени полного и окончательного торжества Божьего Царства (Ис. 13.2-9; Иез. 30.3 и др.). С течением времени эти представления усложняются и превращаются в развернутые эсхатологические картины (Дан. 7-8 и др.).

В новозаветных текстах упоминания о Страшном Суде носят чаще всего аллегорический характер — отделение агнцев от козлищ (Мф. 25.31-33), притча о девах разумных и неразумных (Мф. 25.1-13) и др.; самое подробное описание грядущего Страшного

Суда содержится в последней книге Нового Завета — Откровении Иоанна Богослова (Апокалипсисе Иоанна). Отдельные эсхатологические образы и картины, присутствующие в Св. Писании, были систематизированы и приведены в единую картину отцами церкви, среди которых особая роль принадлежит Ефрему Сирину.

Иконография Страшного Суда складывается в византийском искусстве в XI-XII вв., хотя свидетельства о существовании изображений на эту тему относятся к значительно более раннему времени (одно из самых ранних свидетельств — письмо Иоанна Дамаскина к Константину Копрониму в защиту иконопочитания). Традиционный вариант этой композиции, получивший распространение в XII-XVI вв., возникает на основе многих источников и включает в себя большое количество различных изображений, которые можно сгруппировать по трем основным темам: 1) второе пришествие Христово, воскресение мертвых и суд над праведными и грешными (соответственно изображения рая и ада); 2) обновление мира; 3) торжество праведников в Небесном Иерусалиме. Изображение Страшного Суда входит в систему росписи византийского и древнерусского храма и располагается, как правило, на западной стене. В русской иконографии особенно широко распространяется начиная с XVI в.

**СХИМА** (греч. — форма) — ангельский образ, особый чин или степень, установленный для монахов. Различают малую и великую схиму, последняя предполагает затвор в монастыре и исполнение более строгих обетов. Возникла как форма отшельничества в общежитийном монастыре. Слово «схима» может употребляться для обозначения монашеского облачения.

**ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ** — последняя совместная трапеза Иисуса Христа и двенадцати апостолов накануне дня крестной смерти Христа (Мф. 26.17-35; Мк. 14.12-31; Лк. 22.7-38; Ин. 13.1-17); происходила накануне иудейской Пасхи, по обычаю сопровождалась ритуальным закланием и вкушением пасхального агнца. На Тайной вечере в роли жертвенного агнца выступает сам Христос, совершающий символическое жертвоприношение — преломив хлеб и подав своим ученикам чашу с вином со словами: «Сие есть Тело Мое... сие есть Кровь Моя Нового Завета... за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф. 26.26-28; Мк. 14.22-24; Лк. 22.19-20). Таким образом было учреждено таинство Евхаристии, представляющее собой центральный момент христианской литургии. В византийском и древнерусском искусстве, наряду с символично-догматической композицией «Евхаристия» («Причащение апостолов»), получила распространение историческая композиция на тему Тайной вечери, непосредственно иллюстрирующая евангельский текст.

### **Тайная вечеря. Около 1497 г**

**ТЕМПЛОН** — алтарная преграда раннехристианских и византийских храмов, представляющая собою ряд колонн с архитравом, на котором обычно располагались иконы; промежутки между колоннами до высоты 1,5-2 м заполнялись резными каменными плитами с орнаментом.

**ТЕТРАМОРФ** (греч. -четырёхвидный) -традиционное обозначение небесных существ (ангелов), описанных в видении пророка Иезекииля (Иез. 1.4-25); крылатое существо с четырьмя лицами: человека, льва, тельца и орла.

**ТИМΠΑН** — в архитектуре треугольное поле фронтона, заключенное между тремя карнизами.

**ТОРОКИ** (слухи) — ленты в волосах ангелов, символизирующие слушание ими Бога.

**УБРУС** — плат, платок, на котором, по преданию, отпечатался Лик Христа.

**УМИЛЕНИЕ** — особый эпитет, присваивавшийся различным изображениям Богородицы, а также один из иконографических типов образа Богородицы, где она

изображена ласкающей Младенца, который прижимается к ее щеке. В Византии этот тип получил название Гликофилуса.

### **Богоматерь Умиление. XII в**

**УСПЕНИЕ БОГОРОДИЦЫ** — один из двенадцатых христианских праздников, падающий на 15(28) августа и установленный в воспоминание о кончине Богоматери. Упоминание об этом событии отсутствуют в канонических библейских книгах; оно описано в «Слове Иоанна Солунского», сказании Псевдо-Иосифа, «Слове Иоанна Богослова», т. н. «Евангелии от Никодима» и других апокрифических источниках. Празднуется с IV в.; окончательно узаконен в V-VI вв. — после III Вселенского (Эфесского) Собора, подтвердившего почитание Девы Марии Богородицей. Праздничные каноны составлены в VIII веке Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскиным. Икона «Успение Богородицы» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

### **Успение. Круг Дионисия. Конец XV – начало XVI в**

**ФАВОР** — гора в Галилее, к юго-востоку от Назарета; место, где произошло Преображение Господне. Фаворский свет — нетварный Божественный свет Преображения.

**ФЕЛОНЬ** (греч.) — деталь облачения священников; длинное и широкое одеяние без рукавов, с отверстием для головы (иногда для удобства часть фелони спереди вырезается). Фелонь, украшенная крестами, называется полиставрион (крестчатая риза). Изображает собой хламиду, в которую облекли Христа надругавшиеся над ним воины, и напоминает священнику о том, что во время богослужения он представляет Господа, приносящего Себя в жертву. В фелонях изображают на иконах святителей, отцов Церкви.

**ХИТОН** (греч.) — нижняя одежда из льняной или шерстяной ткани в виде рубахи, как правило, без рукавов; на плечах скреплялся особыми застежками или завязками, на талии перетягивался поясом.

**ХРИЗМА** — в христианской палеографии монограмма, составленная из двух греческих букв Х и Р или I и X (начальных букв имени Христа), и в начертании образующая крест. Употреблялась в раннехристианском искусстве как символ (образ) Господа Иисуса Христа.

**ЦАРСКИЕ ВРАТА** — двустворчатая резная дверь в центральной части иконостаса православного храма, через которую во время Божественной литургии выносятся Святые Дары. На царских вратах обычно располагаются изображения Благовещения (вверху) и четырех евангелистов; вместо евангелистов могут изображаться Василий Великий и Иоанн Златоуст — создатели чинопоследования Божественной литургии.

**ЦАРЬ ЦАРЕЙ, Предста царица** — особый вариант деисусной композиции, где Христос изображается как «Царь царей и Господь господствующих» (Откр. 19.16). Возникает первоначально как иллюстрация из стихов 44 псалма — «Предста царица одесную Тебя в ризах позлащенных...» (Пс. 44.10-11), где, согласно экзегетической традиции, в образе царя представлен Христос, а в образе царицы — Богоматерь-Церковь. Складывается в сербском искусстве в XIV-XV вв., затем получает распространение на Руси. В первоначальных вариантах композиции «Царь Царей» («Предста царица») отсутствовало изображение Иоанна Предтечи — вместо него изображался царь Давид и другие пророки (фреска в Зауме, близ Охрида. 1361 г.; Марков монастырь. 1370г.). В дальнейшем Иоанн Предтеча включается в эту композицию как свидетель мистического союза (Ин. 3.29). Изображение Христа в царском образе обычно соединяется с другим типом — Великого Архиерея.

**ШЕСТОДНЕВ** — особый жанр византийской и древнерусской литературы;

экзегетически-апологетическое сочинение, в котором излагаются основы христианских представлений о происхождении и устройстве мира» Состоит, как правило, из шести основных частей — соответственно шести дням творения и представляет собой, прежде всего, комментарий к библейскому рассказу о сотворении мира (Быт. 1). Самый известный «Шестоднев» принадлежит Василию Великому; остальные сочинения такого рода составлены, как правило, на его основе (Северина Гальского, Кирилла Философа, Иоанна Экзарха и др.). Икона «Шестоднев» известна с XVI в. и существует в двух основных вариантах: в одном случае в шести клеймах иконы непосредственно иллюстрируется сотворение мира, а в другом, согласно «Шестодневу» Кирилла Философа, дни недели отождествляются с определенными христианскими праздниками: неделя (воскресенье) — Сошествие во ад (Воскресение), понедельник — Собор архангелов, вторник — Усекновение главы Иоанна Предтечи, среда — Благовещение, четверг — Омовение ног, пятница — Распятие и суббота — Суббота всех святых. Оба варианта композиции «Шестоднев» могут объединяться в одной иконе.

**ШПОНКА** — поперечный деревянный брусок, соединяющий доски в иконе с тыльной стороны и препятствующий их продольному смещению.

**ЭММАНУИЛ** (евр. — с нами Бог) — одно из пророческих имен Бога Сына (Иисуса Христа), употребленное в пророчестве Исайи: «...се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Эммануил» (Ис. 7.14). Особый иконографический тип, представляющий Христа-отрока; используется, как правило, в композициях на тему воплощения: «Богородица Знамение», «Собор архангелов» и др., а также в сложных символических композициях, в которых присутствуют темы предвечного существования Христа и поклонения жертве.

**ЭНКАУСТИКА** — живопись восковыми красками, расплавленными путем нагревания и наносимыми с помощью металлического инструмента или кисти.

**ЭПИСТИЛИЙ** (по-славянски тябло) — в античной архитектуре название горизонтального ряда балок перекрытия (архитрав, фриз и карниз); в древних иконостасах — горизонтальная балка с размещающимися на ней иконами.

**ЭТИМАСИЯ** (греч. — готовность, уготованность) — престол, уготованный для второго пришествия Иисуса Христа, грядущего вершить суд над живыми и мертвыми (Пс. 9.5-8). В византийской и древнерусской живописи Этимасия изображается как самостоятельно (в монументальных росписях), так и в составе композиции «Страшный Суд» и других сложных символично-догматических композиций. Обычно на престоле полагаются книга (Евангелие, Книга Жизни — Откр. 5) и орудия страстей Иисуса Христа — Крест, копьё и трость с губкой.

## Библиография.

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — М.: Наука, 1977.
2. *Ананьева Т. А.* Симон Ушаков. — М.: Искусство, 1971.
3. *Бенин о.* Искусство Северного Возрождения: Его связь с совр. духовными и интеллектуальными движениями / Пер. с англ. — М.: Искусство, 1973.
4. *Бицилли П. М.* Элементы средневековой культуры. — Одесса: Гнозис, 1919.
5. *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. — М.: Искусство, 1984.
6. *Брюсова В. Г.* Федор Зубов. — М.: Изобразительное искусство, 1985.
7. *Бушаков С. Н.* Икона и иконопочитание. — Париж: YMCA-Press, 1931.
8. *Бычков В. В.* Византийская эстетика. — М.: Искусство, 1977.
9. *Бычков В. В.* Эстетика поздней античности. — М.: Наука, 1981.
10. *Вагнер Г. К.* В поисках Истины: Религиозно-философские искания русских художников, Сер. XIX — нач. XX вв. — М.: Искусство, 1993.
11. *Вздорнов Г. И.* Феофан Грек: Творческое наследие. — М.: Искусство, 1983.
12. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. — М.: Наука, 1972.
13. *Груббер Р. И.* Всеобщая история музыки: -ч. 1. — Изд. 3-е -М.: Музыка, 1965.

14. Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. — М.: Наука, 1972.
15. Деяния Вселенских Соборов: В 7 т. — Изд. 3-е. — Казань: Изд. Казанской ДА, 1889–1910.
16. Дионисий и искусство Москвы XV-XVI столетий: Каталог выставки / *Ред. сост. Т. Б. Вилинбахова и др.* — Л.: Русский музей, 1981.
17. Евсеева Л. М.; Кочетков И. А.; Сергеев В. Н. Живопись древней Твери. — М.: Искусство, 1974.
18. Ильин М. А. Искусство московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. — М.: Искусство, 1976.
19. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: В 2 т. — М.: Издательство академии наук, 1914–1915.
20. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: Связи греч. и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. — СПб.: Изд-во комит. попечительства о русск, иконописи, 1910.
21. Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. — т. 1: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. — СПб.: Изд-во комит. попечительства о русск, иконописи, 1906.
22. Культура эпохи Возрождения и реформации / *Отв. ред. В. И. Рутенбург.* — Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1981.
23. Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. — М.: Наука, 1978.
24. Лазарев В. Н. История Византийской живописи. — М.: Искусство, 1986.
25. Лазарев В. Н. Русская иконопись: В 6 ч.- М.: Искусство, 1983. — ч. 1.
26. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1978.
27. Мень А. , прот. Православное богослужение: Таинство, Слово и Образ. — М.: Слово, 1991.
28. Мокульский С. История западноевропейского театра: В 2 ч.- М.: Гослитиздат, 1936.
29. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / *Сост. В. Л. Шестаков.* — М.: Музыка, 1966.
30. Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. / *Сост. А. И. Рогов.* — М.: Музыка, 1973.
31. Муратова К. М. Мастера французской готики XII–XIII вв. М.: Искусство, 1988.
32. Нессельштраус Ц. Г. Искусство Западной Европы в средние века. — Л.; М.: Искусство, 1964.
33. Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика. — М.: 1968.
34. Полунин В. А. Мировоззрение Андрея Рублева. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1974.
35. Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. — М.: Наука, 1972.
36. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. — СПб.: Тип. Дел. уделов, 1892.
37. Попов Г. В. Художественная жизнь Дмитрова XIV–XVI вв.; Москва и искусство Московских уделов. — М.: Наука, 1973.
38. Попова О. С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV в.: его связи с Византией. — М.: Искусство, 1980.
39. Ровинский В. А. Обзорение иконописания в России до конца XVII в. — СПб.: А. С. Суворин, 1903.
40. Сборник статей по археологии и византиноведению, изд. семинар. им. Н. П. Кондакова: В 8 т.- Прага, 1927–1936.
41. Сергеев В. Н. Рублев. — М.: Молодая гвардия, 1981.
42. Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы. — М.: И. Ефимов, 1904.
43. Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода: Сер. XIII — нач. XV вв. — М.: Наука, 1976.
44. Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII вв. — Л.: Аврора, 1986.
45. Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. — М.: ИнфоАрт,

1991.

46. Тысячелетие русской худож. культуры: Каталог. — М.: 1988.
47. *Тяжлов В. Н.* и др. Искусство средних веков: Византия, Армения и Грузия. Болгария и Сербия. Др. Русь. Украина и Белоруссия. — М.: Искусство, 1975.
48. *Тяжлов В. Н.* и др. Искусство средних веков в Зап. и Центр. Европе. — М.: Искусство, 1981.
49. *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. — Париж: Изд. Западноевропейского экзархата Московской Патриархии, 1989.
50. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: Антология / *Сост. Н. К. Гаврюшин.* — М.: Прогресс, 1993.
51. *Финдейзин Н.* Очерки из истории музыки в России: В 2 т.- М.; Л.: Госуд. изд-во, 1928-1929. — Т. 1.
52. *Флоренский П.* Иконостас // Богословские труды. — Сб. 9. — М.: Изд-во Московской Патриархии, 1972.
53. *Флоренский П.* Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. — Сб. 3. — Тарту: Изд-во Тартусского ун-та, 1967.
54. *Хейзинга И.* Осень средневековья / пер. с голл. — М.: Наука, 1988.
55. *Эйкен Г.* История и система средневекового мирозерцания / пер. с нем. — СПб., 1907.
56. *Lossky V. W., Uspensky L.* The Meaning of Icons. — London, 1947.

### **Список икон:**

Новодворская икона Божией Матери. Козельщанская икона Божией Матери. Курская-коренная икона Божией Матери, именуемая "Знамение". Псково-Покровская икона Божией Матери, именуемая «Умиление»... Ярославская-Смоленская икона Божией Матери... Калужская икона Божией Матери. Казанская икона Божией Матери. Икона Божией Матери, именуемая «Знамение»... Донская икона Божией Матери. Владимирская икона Божией Матери. Холмская икона Божией Матери

### **Новодворская икона Божией Матери**

января (20 декабря ст. ст.)

Икона Божией Матери, именуемая Новодворскою, писана св. Петром, митрополитом всероссийским, около 1320 года тогда, как он был еще на Волыни в монастыре, устроенном им на реке Рати, на урочище, называемом Новый Дворец, ныне не существующем. Во время гонения на православие от униатов, когда они напали на Новодворский монастырь, тамошний иеромонах Иаков перенес ее в Черниговский Успенский Елецкий монастырь. Когда же устроился монастырь Суражский, при городе Сураже, преосвященный Антоний Стаховский отдал сию икону строителю монастыря Симеону. Святая икона Новодворская стояла в соборной церкви сего монастыря, теперь уже не существующего. В 1677 году 14 августа икона была перенесена из старой церкви в новую в крестном ходе пред литургиею. Св. Димитрий Ростовский, прибывший в это время на поклонение чудотворному образу, рассказывал, что 16 августа Никодим, епископ целерский, оглашал в церкви после обедни чудеса, бывшие от иконы Богоматери.

### **Козельщанская икона Божией Матери**

6 марта (21 февраля ст. ст.)

Козельщанская икона принадлежит к числу наиболее почитаемых. Древний образ был семейным в роде графа Владимира Ивановича Капниста и находился в его имении, селе Козельщине.

Впервые икона прославилась исцелением по молитвам пред ней дочери Капниста, вывихнувшей ногу. Позже у нее обнаружили вывихи в плечевых суставах, бедре, боли в позвоночнике. Усилия докторов были безуспешны, и тогда графиня посоветовала дочери помолиться пред семейной иконой и почистить при этом ризу на иконе.

Больная крепко обняла икону слабыми руками и вдруг почувствовала прилив жизненной силы в руках и ногах. Случилось это в 1881 году. Вскоре от чудотворного образа Божией Матери исцелилась слепая девица. А в 1885 году в Козельщине была открыта женская община с больницей, училищем и приютом для калек.

### **Курская-коренная икона Божией Матери, именуемая "Знамение"**

21 марта (8 ст. ст.)

#### **Знамение (Курская-Коренная) икона Божией Матери**

В 1295 году один из Рыльских охотников увидел в лесу при корне дерева икону Знамения Божией Матери. Когда он поднял её, на том же месте из земли показался источник воды. Узнав об этом, князь Василий Шемяка приказал немедленно принести икону в Рыльск. Но сам по неверию или сомнению не вышел на торжественную встречу, за что был наказан слепотой. Осознав свою вину и принеся покаяние и моление перед иконой он снова получил зрение. В благодарность Шемяка соорудил храм во имя Рождества Богородицы, ибо в этот день икона была обретена. Но икона неоднократно возвращалась на прежнее место при корне дерева. Там была сооружена часовня, куда и поместили чудотворную икону. Для отправления молебнов был назначен священник, который почти всегда там и жил.

В 1383 году татары, напавшие на курскую область, взяли священника в плен, а часовню хотели сжечь. Но пока в часовне оставалась икона их усилия оказались напрасными. Тогда они раскололи икону на две части и сожгли часовню. Одну половину иконы бросили в огонь, а другую отбросили далее на большое расстояние.

Через некоторое время послы московского царя выкупили пленного священника, увезённого в Крым. Он вернулся на прежнее место часовни, отыскал обе половинки иконы и сложил вместе. Они срослись. Икону поместили во вновь построенной часовне.

В 1597 году на месте часовни был построен монастырь.

В 1612 году, когда Курск осаждали поляки, некоторые граждане выдвинули над стенами города Богородицу с двумя светлыми иноками, осеняющую город; в это время жители неоднократно совершали крестные хождения вокруг города и дали обет, если Бог поможет освободиться от осады воздвигнуть среди города монастырь в честь Пресвятой Богородицы и поставить в нём Её чудотворную икону. Неприятель отступил от города с великою потерей. В благодарность жители построили монастырь во имя Знамения Пресвятой Богородицы, в который в 1618 году из Москвы была привезена чудотворная икона.

Списки чудотворной иконы возили со своими войсками многие русские полководцы.

### **Псково-Покровская икона Божией Матери, именуемая "Умиление".**

14 октября (1 ст. ст.)

Празднование Псково-Покровской иконе Божией Матери во Пскове установлено в память избавления Пскова в 1581 году от упорной осады польским королём Стефаном Баторием.

Бывшее тогда чудесное видение благочестивому старцу Дорофею\* изображено на иконе, на которой написана Пресвятая Богородица и преподобными Антонием и Корнилием, с благоверными князьями киевским и псковским Гавриилом и Тимофеем и Николаем

юродивым псковским. На этой иконе помещено описание чудесного явления Богородицы, и составлена особая служба в воспоминание этого чуда.

Празднование сей иконе совершается в благодарность за победу над турками и татарами в войне 1736 -1740 годов.

См. 28 августа: икона Успения Псково-Печерская.

### **Ярославская-Смоленская икона Божией Матери.**

25 октября (12 ст. ст.)

#### **Икона Божией Матери Ярославская-Смоленская**

Икона Одигитрии Смоленской явилась в 1642 году 12 октября (ст. ст.) архимандриту Сергиевой лавры Адриану. Икона стояла в его келии, и однажды ночью во время сна он слышит от неё голос: «Иду в пределы Ярославля в новосозданный монастырь во имя Мое». Архимандрит воспрянул от сна в великом ужасе и вскоре торжественно проводил в икону в названный монастырь. Игумен того монастыря с братиею вышел во сретение св. иконы с крестным ходом и поставил её в церкви у царских дверей, на правой стороне.

#### **Калужская икона Божией Матери**

25 октября (12 ст. ст.)

Калужская икона Божией Матери явилась в имение боярина Василия Кондратьевича Хитрово в селении Калужки Калужской губернии в 1748 году. Во время разборки чердака боярского дома одна из дворовых девиц, именем Евдокия, дерзнула плюнуть в изображение на найденном полотне и была поражена невидимой силой. В ту же ночь опечаленным родителям девушки явилась во сне Божия Мать и объявила об оскорблении Её святого образа. Мать Божия повелела объявить об этом священникам, отслужить утром молебен пред иконой Её и окропить святой водой расслабленную девицу. Это было исполнено, девица Евдокия исцелилась а икону взяли с чердака и поставили в божнице барского дома. От чудотворной иконы получил исцеление служивший в барском доме глухой Пётр, выздоровела дочь самого боярина.

После случившихся исцелений боярин с честью перенёс икону в приходскую церковь во имя Рождества Пресвятой Богородицы. С тех пор посылает благодатью Своею Мать Божия исцеления всем страдающим недугом расслабления. В 1771 году Богоматерь через Своя икону явила спасение городу Казани от моровой язвы. А в 1812 году во время нашествия французов Калужская икона была принесена в город Ефремов Тульской губернии. Пленные французы признались, что в Калуге и под Малоярославцем они неоднократно видели эту икону, стоящую на воздухе в то самое время, когда терпели поражение от русских войск.

#### **Казанская икона Божией Матери**

4 ноября (22 сентября ст. ст.)

#### **Казанская икона Божией Матери**

Празднество Казанской иконы Божией Матери – в память избавления Москвы и России



от поляков в 1612 году. Когда польские войска овладели Москвой, русский народ по призыву святейшего патриарха Ермогена встал на защиту Родины. В ополчение, которое возглавлял князь Димитрий Михайлович Пожарский, был прислан из Казани чудотворный образ Богородицы. Зная, что бедствие попущено за грехи, весь народ и ополчение наложили на себя трёхдневный пост и с молитвой обратились к Господу и Его Пречистой Матери за небесной помощью. Находившемуся в плену святителю Арсению в видении было открыто о перемене суда Божия на милость. Воодушевлённые этим известием русские войска 22 октября (ст. ст.) 1612 года освободили Москву.

### **Икона Божией Матери, именуемая «Знамение»**

10 декабря (27 ноября ст. ст.)

#### **Богоматерь Знамение. До 1169 г**

Преславное чудо от иконы Пресвятой Богородицы в Новгороде было в 1170 году. Суздальский князь Андрей Боголюбский задумал образовать на севере русской земли одну державу и хотел одним ударом сокрушить силу новгородскую. Князья смоленский, муромский, полоцкий и рязанский спешили с своими дружинами принять участие в войне князя Андрея с Новгородом; «мало не вся земля русская совокупися, единых бо князей тогда баше 72», так говорит древний летописец. «Горе побеждённым!» изрек вперёд могущественный князь суздальский, и вместе с союзниками заранее делили между собою богатые области новгородские и расхищали сокровища древнейшей столицы Рюрика. Но сам князь Андрей заболел и остался во Владимире, а сына своего Мстислава, покорителя стольного Киева, послал вместо себя предводительствовать войсками. С 25 февраля соединённые войска окружили город, и начали кровопролитные приступы. Новгородцы видели силу врагов и, изнемогая в неравной борьбе, всё упование возлагали на Господа, Пресвятую Богородицу и на молитвы своего архипастыря Иоанна, в иночестве Илии. Церкви были отворены; юноши и мужья умирали на стенах города; дети, жёны и старцы плакали и молились в церквах, — все решили защищаться насмерть. Святитель Иоанн уже три дня и три ночи с самого появления врагов стоял при алтаре Господнем в соборной церкви, ограждая свою паству неусыпными молитвами. В последнюю ночь, когда все знали, что следующий день решит свободу или рабство Новгорода, святитель услышал голос, повелевавший ему идти в церковь Спаса на Ильинской улице, взять оттуда икону Владычицы и вознести её на городскую стену, и «узриши спасение граду». Св. Иоанн, исполненный страха и радости, молился преклоненный до самого рассвета, потом велел благовестить в большой колокол и, объявив народу о бывшем ему откровении, послал в церковь Спаса за иконою Владычицы своего протодьякона с соборным клиром, а сам начал молебное пение. Посланные возвратились в ужасе, говоря, что икона не двигалась с места. Тогда сам святитель со всем собором пошёл в Спасскую церковь, пал пред иконою Пресвятой Богородицы и возгласил со слезами: «о, Премилостивая Владычица, Богородице Дево! Ты — Упование и Заступницы граду нашему, покров и прибежище всем христианам! Молися Сыну Твоему и Богу нашему за град наш и не предаждь нас врагам нашим грех ради наших; но услыши плач и воздыхания людей Твоих и пощади нас, как и ниневитяне древле пощажены были покаяния ради». Поднявшись от земли он начал молебное пение, и лишь только произнесены были начальные слова кондака Богородицы «предстательство христиан непостыдное», внезапно сама собою с места двинулась икона Владычицы. Народ, видя такое чудо, единодушно завопил: «Господи помилуй!» Святой архипастырь благоговейно поднял икону и в сопровождении всего народа вознёс и поставил её на городскую стену, где кипела ожесточённая битва. Народ вопиял пред иконою: «виждь, Богомати, наше смирение и не

отрини до конца моления нашего, но умилосердись над стадом Твоим, Пречистая!» Враги всё сильнее нападали; тучи стрел летели на стену. Вдруг одна стрела какого-то суздальца вонзилась в икону, — внезапно святой лик Свой Она отвратила от нападавших и обратилась к городу. Слезы падали из очей Богородицы, и святитель Иоанн, приняв их на свою фелюнь, в умилении воскликнул: «о, дивное чудо! Как из сухого дерева текут слёзы! Царице! Ты даёшь нам знамение, что сим образом молишься пред Сыном Твоим и Богом нашим об избавлении града». Надежда на заступление Матери Божией укрепила новгородцев; не хотели они сидеть в городе, отбили городские ворота и пошли в самый стан неприятельский. Внезапный ужас напал на сопротивных, и тьма их покрыла; гнев Божий смутил их, и они бежали, не думая о защите. Все признали спасение Новгорода чудом от иконы Знамения Божией Матери. В память этого события святитель Иоанн установил в 27 день ноября (ст. ст.) праздник Знамения Божией Матери в великом Новгороде и назвал его днём избавления Новгорода и днём наказания ратующих против единоверных. Вся Россия празднует день Знамения Божией Матери, один из древнейших русских праздников.

### **Донская икона Божией Матери**

1 сентября (19 августа ст. ст.)

#### **Богоматерь Донская. Феофан Грек (?). 1392**

Донская икона Божией Матери была написана Феофаном Греком. Принесена донскими казаками, прибывшими на помощь к великому князю Димитрию Иоанновичу Донскому во время сражения его с Мамаем. Она была утверждена на древке, как хоругвь, и во всё продолжение войны оставалась при русском войске. В день Куликовской битвы (21 сентября по н.ст. 1380 г.) икону носили среди православных воинов для ободрения и помощи. После победы икона была перенесена в Москву и поставлена сначала в Успенском соборе, а потом в Благовещенском. В память победы, одержанной заступлением Пресвятой Богородицы на берегах Дона, икона названа Донскою.

В 1591 году крымский царевич Нурадин и его брат Мурат-Гирей вторглись в Россию и подступили к Москве. Для ограждения от врагов в Москве был совершён крестный ход с Донской иконой. В день битвы она находилась в походной церкви среди воинских рядов и обратила татар в бегство. В благодарность Пресвятой Богородице за Её милость, явленную через Донскую икону, в 1592 году на том месте, где она стояла среди воинов, царь Фёдор Иоаннович основал Донской монастырь. Сейчас икона находится в Государственной Третьяковской галерее.

### **Владимирская икона Божией Матери**

8 сентября (26 августа ст. ст.)

#### **Богоматерь Владимирская. Начало XII в.**

По преданию, икона Божией Матери Владимирская была написана евангелистом Лукой на доску того стола, на котором трапезовал Господь Иисус Христос с Пречистою Матерью и Иосифом праведным, и подарена Пресвятой Деве при Её земной жизни. В V веке она была перенесена из Иерусалима в Царьград, а в XI веке патриарх Константинопольский прислал ей в дар князю Юрию Владимировичу Долгорукому. Когда сын его, Андрей Боголюбский

получил в удел Ростов, то уезжая, он взял с собой эту икону и по повелению Божией Матери поставил её во Владимире в построенном храме. С тех пор образ этот стал называться Владимирским.

Летом 1359 года в русские пределы вторгся хан Тамерлан. Он уже взял город Елец и двигался на Москву. Великий князь Василий Дмитриевич спешно собрал войско и ждал у Коломны грозного «гостя». Велено было принести из Владимира в Москву прославленную Владимирскую икону. Жители Москвы с великокняжеской семьёй и со всем духовенством вышли на Кучково поле навстречу иконе. В час встречи иконы Тамерлан спал в своём шатре. Во сне он увидел высокую гору. С горы спускались к нему святители с золотыми жезлами, над ними в воздухе в несказанном величии, в сиянии ярких лучей стояла лучезарная Дева. Сонмы ангелов окружали Деву и в руках держали огненные мечи. Тамерлан в ужасе проснулся и созвал мудрецов. «Эта Дева, сказали они, — Заступница русских. Мать христианского Бога... Её сила неодолима». Тамерлан велел своим полчищам повернуть обратно. «Бежал Тамерлан, — говорит летописец, — гонимый силой Пресвятой Девы». Так Москва была спасена от разорения, и в память этого события на том месте, где была встречена икона, воздвигнут сретенский монастырь.

### **Холмская икона Божией Матери**

21 сентября (8 ст. ст.)

По преданию сия чудотворная икона, написанная св. евангелистом Лукою, привезена вместе с другими иконами из Константинополя св. равноапостольным князем Владимиром после принятия им св. крещения. Икона изображена на трёх вместе соединённых кипарисных досках. В 1261 году во время нападения на Холм полчищ Брундая татарами была снята с иконы риза из литого золота с эмалью византийской работы, а сама икона заброшена. Только спустя сто лет после разрушения Холма татарами икона была открыта под известковым щебнем. В 1596 году Холмский собор и находившаяся в нём чудотворная икона оказались в руках униатов.

В 1650 году униаты возвратили православию Холмскую кафедру, но чудотворную икону скрыли. Она была найдена только после долгих поисков.

В 1651 году, во время войны казаков и поляков, король Ян-Казимир взял икону в поход, по окончании которого она была отвезена в Варшаву. Приписав счастливое окончание войны нахождению чудотворной иконы среди польских войск, король восстановил Холмскую униатскую кафедру и передел униатам икону. Однако при следующей битве русская святыня не оказала помощи полякам и была возвращена в Холм.

В 1765 году икона была коронована по католическому обычаю двумя коронами, присланными римским папою.

На Холмской иконе видны две язвы: одна на левом плече от сабли, другая на правой руке от стрелы. Язвы эти были нанесены иконе татарами; но кара Божия тогда же постигла нечестивых: дерзкие ослепли и лица их обратились к спине.

Когда татары подступили к Холму, все жители города поверглись перед чудотворною иконою Холмской Богородицы умоляя Её заступиться и защитить от врагов. Взяв икону, они поставили её на городской стене. На татар нашло помешательство ума; гора, на которой стоял город, показалась им слишком высокою и потому неприступною; потом им казалось, что они подступают к городу, а в действительности они отступали и, наконец, в беспорядке бежали от него. Чудесным заступлением Божией Матери город был спасён от разорения.

Много дивных чудотворений и исцелений совершается по благодати Божией от святой Холмской иконы Богородицы.

2. Например, иконостас Большого собора Донского монастыря насчитывает семь ярусов, включающих помимо основных — ряды Страстей Христовых и Страстей Апостольских.

3. В более ранних иконостасах, например в Благовещенском соборе Московского Кремля, этот чин следует третьим, после деисуса, но со временем установилась традиция помещать праздничные иконы, как наиболее мелкие, вторым чином, ближе к предстоящим, чтобы иконы могли лучше прочитываться.

4. Надо отметить, что прежде такого количества икон в храмах не было, икон было немного и каждая из них от этого была виднее и значимее. В советское время, когда разрушались храмы, прихожане, спасая иконы от осквернения, приносили их в уцелевшие церкви. Таким образом, если из десяти храмов закрыты или разрушены оказывались девять, то один оставшийся буквально наполнялся иконами, которые удалось спасти.

5. Л. Успенский. Богословие иконы православной Церкви. Париж, 1989, с. 53-54.

6. Там же.

7. Деяния Вселенских соборов, т. VII, с. 486.

8. Цит. по кн.: С. Булгаков. «Икона и иконопочитание». Париж, 1931, с. 5-6.

9. Л. Успенский. Богословие иконы православной Церкви. Париж, 1989, с. 112.

10. Буквы  $\Omega$ ;  $\Theta$ ;  $\Sigma$ ; появились довольно поздно, в византийских изображениях Христа чаще всего встречается нимб, украшенный драгоценными камнями, а за его пределами буквы  $\Omega$ ; и  $\Theta$ ;, отсылающие нас к ст. 8 первой главы Откровения св. Иоанна Богослова. Однако смысл этих надписей одинаков — знаки единственности Отцу.

11. Впервые подобное прочтение тетраморфа было предпринято св. Иринеем Лионским, который видел за этим раскрытие различных аспектов образа Христа в Евангелиях: ангел, вернее, животное с человеческим лицом, означает пришествие Христа в мир, к людям, телец символизирует Жертву Христа, лев — Царство, орел — обладание Духом и духовное видение. Вслед за ним эти ассоциации развивали св. Ипполит, блаженный Иероним, папа Григорий Великий и многие другие богословы. Однако принятая на сегодняшний день и устойчивая схема толкования этих символов у самого Иринея выглядела несколько иначе: ангел связывался с Матфеем, телец — с Лукой, лев — с Иоанном, орел — с Марком.

12. Л. Успенский. Богословие иконы Православной Церкви, Париж, 1989, с. 132.

13. Там же, с. 445.

14. Подробно история богословской эволюции по поводу этого сюжета описана в статье Н. Озолина «Троица» или «Пятидесятница»? — в кн. «Философия русского религиозного искусства». М., 1993, с. 385-395.

15. К сожалению, эта церковь разрушена в 1922 г. и остались только черно-белые репродукции. О цвете, композиции мы судить не можем.

16. В истории христианства совсем немного стран ощущали столь тесную связь с Богородицей, отдавая себя под Ее покровительство. В числе этих стран, например, Грузия, так как, по Преданию, эта земля выпала Марии по жребию, но вместо нее пошел в Грузию на проповедь апостол Симон Кананит, а Божья Матерь навсегда обещала Грузии свое покровительство. Особое посвящение Божьей Матери хранит и Польша, там Богородица почитается Королевой Польши. В средние века Ливония (ныне часть Латвии) называлась «Терра Мариана» — земля Марии. Так ее назвал папа Иннокентий III, благословляя завоевание этих территорий крестоносцами во имя Богородицы так же, как они отвоевывали Святую землю, землю Иисуса.

Но и в этом ряду место России особое — это подтверждается фатимским явлением Богородицы, когда португальским детям, ничего о существовании России не знавшим, Матерь Божья дала поручение молиться за эту страну.

17. Через некоторое время владимирцы требуют вернуть чудотворную икону вновь во Владимир и посылают за этим посольство в Москву. Мудрый митрополит Киприан предлагает спорный вопрос отдать на волю Божью. Икону оставляют в Успенском соборе до

утра, и всю ночь москвичи и владимирцы молятся, чтобы Господь определил, кому владеть святыней. Наутро, придя в собор, все увидели чудо: на аналое лежали две иконы Владимирской. Таким образом, никто не был обижен: владимирцы увезли одну икону с собой, другая — осталась в Москве. Так легенда объясняет возникновение Владимирской Запасной.

18. Цит. по: «Слава Богоматери». М., 1907, с. 381.

19. По другим композиционным принципам «Толгскую» можно отнести к типу «Умиление». В русской иконографии известны две «Толгские» — поясная, более чтимая, и на престоле, о которой идет речь.

20. В жесте Богородицы наглядно явлен христоцентризм, о котором иногда забывают иконописцы. Образ Богородицы не должен затмевать образ Христа, чтобы молящийся не воспринимал образ Спасителя как второстепенный. Это происходит в поздней иконографии от непонимания сути иконы или от недостатка мастерства иконописца, поскольку женский образ изобразить легче, чем младенческий или отроческий.

21. Термином «Умиление» иногда называют икону, которая принадлежала преп. Серафиму Саровскому. Однако это совсем неверно. Правильное название келейной иконы преп. Серафима «Невеста Невестная» и относится она совсем к иному типу, близкому к Остробрамской. Богоматерь на этой иконе представлена без Младенца со скрещенными на груди руками.

22. В византийской иконографии этот тип получил название «Агиосоритисса».

23. Некоторые различия в вариантах касаются расположения мечей.

24. Эта икона опубликована в журнале «Храм». № 1, 1991.

25. Происхождение вишневого цвета объясняется тем, что в Византии красный цвет — царский цвет — заменяли пурпуром (по-русски — багряным), который был не только выражением красоты, но и драгоценности. Пурпурные одежды носили только императоры и члены императорской семьи. Византийский император Константин получил прозвище «Порфиrogenет» («Багрянородный»), потому что он был рожден в царских (порфирных) палатах и был наследным императором, а не узурпатором, как это нередко бывало в истории Византии. Богородица, как Царица Небесная, также облачается в пурпур. Колористическая основа пурпура — красный с небольшим добавлением синего, семантически это кровь, природа, в которую добавлена частичка небесного, то, что называется «голубая кровь».

26. Именно в это время распространились иконы, включающие от четырех до нескольких десятков богородичных образов в одной иконе. Такая икона, например, почитается в Богоявленском Елоховском соборе в Москве. Смысл таких икон — прославление богородицы через различные Ее явления миру. Такая икона напоминает ограненный алмаз, где число граней увеличивается и он начинает играть все большим количеством цветов радуги, преломленного в нем света. Но, как известно, число граней даже в алмазной огранке имеет свой предел, так и здесь — за слишком большой дробностью и мелкостью изображений начинает теряться общий охват образа Богородицы. Тем не менее эти иконы ценны и интересны как своего рода иконографические энциклопедии.

27. Подробно см.: И.Мейендорф «Григорий Палама и православная мистика», Париж, 1969 (на фр. яз.); его же — «Византия и Московская Русь», Париж, 1990; Г.М.Прохоров «Повесть о Митяе», Л., 1978.

28. Подробный иконографический анализ «Троицы» Рублева см. в главе «Иконография св. Троицы».

29. Й. Хейзинга. Осень средневековья. М., 1988.

30. В. В. Бычков. Русская средневековая эстетика. XI-XVII вв. М., 1992, с. 344.

31. Там же.

32. Батальный жанр в иконописи был известен и раньше. Например, знаменитая икона «Битва новгородцев с суздальцами».

33. Проблема культурных влияний для России всегда стояла остро. Но в

определенные периоды без этих влияний не было самобытной и богатой отечественной традиции, так, например, крещение Руси при князе Владимире открыло страну для византийского влияния. Новгород и Псков невозможно представить без влияния Северной Европы. Вершина древнерусской культуры — время преп. Сергия и Андрея Рублева вошло в науку как период второго южно-славянского влияния, так как во второй раз после Киевской Руси Византия и Балканы притоком новых идей стимулировали развитие русской культуры.

34. Пустозерская проза. М., 1989, с. 102.

35. В. В. Бычков. Русская средневековая эстетика. XI-XVII вв. М., 1992, с. 481.

36. Символично, что мощи святителя Филиппа из Соловецкого монастыря привез в Москву в 1652 г. Никон, митрополит Новгородский и Великолуцкий, впоследствии — патриарх, возглавивший церковную реформу.

37. Идея создания Иерусалима под Москвой является лучшим свидетельством устремлений Никона и характеризует его как политического и идеологического деятеля определенного толка. Мечтой Никона было поставить власть православного патриарха на такую же высоту, как у Римского папы. В пику уже существующей доктрине «Москва — третий Рим», он создает свою — «Москва -второй Иерусалим». Воплощая эту идею, Никон хочет доказать свой основной тезис: «священство — выше царства».

38. В. В. Бычков, Цит.соч. с. 585.

39. Иконописцы на государственной службе получали разные заказы — например, расписывали знамена, кареты, гравировали оружие и обслуживали другие вполне светские нужды государства.

40. В. В. Бычков. Цит.соч., с. 597.

41. В. В. Бычков. Цит.соч., с. 552.

42. В. В. Бычков. Цит.соч., с. 606.

43. О Симеоне Полоцком см. «К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII века». «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого. ТОДРЛ XXXVIII, Л., 1985, с. 280-289.

44. Симеон Полоцкий наиболее часто из всех деятелей этого времени высказывался по вопросам иконописания; «Слово к люботщательному иконного писания» (ок. 1666 г.), «Записка», адресованная царю Алексею Михайловичу по поводу недостатков иконописания (ок. 1667 г.), «Грамота трех патриархов» (от 12 мая 1668 г.), «Царская грамота» (1669 г.) и «Беседа о почитании икон святых». Он же перерабатывает «Сказание об иконе Божьей Матери Владимирская», «Сказание об иконе Пресвятыя Богородицы Одигитрии». Перу Симеона Полоцкого принадлежат также ряд стихотворений, посвященных иконам, вошедшие в сборник «Вертоград многоцветный» — «Икона», «икона Богородицы», «Образ», «Живописание» и др. Димитрий Ростовский. «Поучение и поклонение иконам святым».

45. А. А. Салтыков. Эстетические взгляды Иосифа Владимова. ТОДРЛ. Т. XXVIII. Л., 1974, с. 271.

46. В. В. Бычков. Цит.соч., с. 462.

47. См. «Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы с изложением... чудес и чудотворных икон Ея». М., 1904.

48. Иверская известна с иконоборческих времен, связана с афонским монастырем Иверон. Список, присланный в Москву писал иеромонах с Афона Иамвлих Романов. 13 октября 1648 г. Иверская была выставлена у Неглиинных ворот в Китай-городе. С чудотворной иконы стали расходиться списки по всей России. Один из них, сделанный по заказу Никона, был отвезен на Валда, где заложен в 1653 году Валдайский монастырь.

49. См. подробно: В. Г. Чубинская «Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Государства Московского», «Похвала Богоматери Владимирской» (опыт историко-культурной интерпретации) ТОДРЛ, т. XXXVIII, Л., 1985, с. 290-308.

50. Сочинения этого жанра издавались в России вплоть до начала XX века и были всегда излюбленным чтением.

51. Об высоте богословского осмысления иконы говорить уже не приходится. Даже

выдающиеся богословы и подвижники того времени уже не знают и не понимают иконы. Так, например, в сочинениях Никодима Святогорца встречается утверждение, что сюжет «Сошествие Христа во ад» не православного происхождения.

**52.** См. подробно: Г. И. Вздорнов. «История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век». М., 1986.

**53.** С. Булгаков. «Икона, ее содержание и границы» — в кн. «Философия русского религиозного искусства». М., 1993, с. 288.

**54.** Рацингер И. «Введение в христианство». - Брюссель, 1988. - С.22.

**55.** См. Вздорнов Г. И. «История открытия и изучения...»

**56.** До того как были открыты главные произведения иконописи, трудно было изучать икону в полном объеме, но русская дореволюционная наука фундаментально исследовала иконографию, «азбуку иконы», по точному выражению Н. П. Кондакова. Его труды, в частности «Иконография Богоматери» и «Иконография Христа» до сих пор не потеряли своего значения. Работы Н. В. Покровского, в частности «Евангелие в памятниках иконографии», исследование киевских фресок и мозаик Д. В. Айналовым, труды многих других ученых позволили открыть дверь в огромный и многообразный мир православной иконы, (см. подробно: Вздорнов Г. И. «История открытия и изучения русской средневековой живописи». — М., 1986 г.). Школа В. Н. Лазарева занималась и продолжает заниматься изучением стиля различных регионов византийского мира и его эволюцией. Труды самого В. Н. Лазарева, в частности «Византийская живопись» и «Древнерусская живопись», а также его последователей О. С. Поповой, Э. С. Смирновой и других являются фундаментом для изучения православного искусства (см. сборники серии «Древнерусское искусство»).

**57.** Цитата дана по кн. Вздорнов Г. И. «История открытия и изучения русской средневековой живописи». – С. 223.

**58.** Философия русского религиозного искусства. – М., 1993. – С.197

**59.** Там же. – С.218

**60.** Отметим прежде всего работы С. Булгакова «Икона, ее содержание и границы», а также «Православие» и «Свет Невечерний». Среди многочисленных работ П. Флоренского следует обратить внимание особенно на «Столп и утверждение истины», «Иконостас», «Обратная перспектива», «Храмовое действо как синтез искусств».

**61.** Булгаков С. «Икона, ее содержание и границы» // Философия русского религиозного искусства. — М., 1993. - С.285-286

**62.** Флоренский П. «Иконостас» // Философия русского религиозного искусства.- М., 1993. – С. 265-266

**63.** Подробнее см.: Сб. Ст. по археологии и византоведению, изд. семинар. им. Н. П. Кондакова.: В 8 т. – Прага, 1927–1936 гг.

**64.** Григорий (Круг), иером. Мысли об иконе.- Париж, б. г. – С.15

**65.** Ерохина о. Сестра Иоанна. // «Свеча». – М., 1994. – С. 22–26

**66.** М. Н. Соколовой, в частности, принадлежит образ преподобного Андрея Рублева, написанный к моменту канонизации св. иконописца. На иконе он представлен с образом Троицы в руках. Символично, что великий русский иконописец канонизирован в XX веке, спустя более 500 лет после своей кончины. Второе тысячелетие христианской культуры России начинается с почитания подвижника, соединившего в себе творческий и молитвенный подвиг.

К. М. Покровская также является автором многих новых иконографий, в частности, ей принадлежит один из вариантов «Крещения Руси». Но главная ее заслуга в том, что она обучила иконописному мастерству многих ныне успешно работающих иконописцев. Сейчас К. М. Покровская живет в Соединенных штатах, где также организовала иконописную мастерскую, связав тем самым русскую современную иконописную традицию и зарождающуюся американскую школу православной иконы.

**67.** Зинон, арх. «Икона в литургическом возрождении» // «Памятники Отечества». – М. 1992. – С. 58

**68.** Там же. – С. 58

**69.** Там же. – С. 63

**70.** Там же. – С. 63

На вопрос, есть ли в России школа иконописания, Зинон обычно отвечает отрицательно. Более того, он отрицает и наличие собственной школы, хотя он помог стать на ноги многим современным иконописцам. Сейчас вполне успешно работают многие из тех, кто работал с ним, например, в Свято-Даниловом монастыре. Среди близких к кругу Зинова можно назвать талантливых иконописцев — А. Соколова, А. Лавданского, А. Вронского, А. Кугуева, В. Любарского и др. Работы молодых мастеров экспонировались на выставке «Современная икона» в 1988 г. (Зарядье, Знаменский собор). Эта выставка, организованная впервые за все годы советской власти, показала, что несмотря на идеологическое давление иконопись в России жива.

**71.** Тезе — экуменическая община во Франции. Основана в 1944 г. протестантским пастором из Швейцарии Роже Шютцем. Сейчас в монастыре Тезе живет 90 монахов — католиков и протестантов. Ежегодно они устраивают международные встречи христианской молодежи. Еще в 60-е годы общину посетил митрополит Никодим (Ротов). Папа Павел VI назвал Тезе «весной Церкви».

**72.** Ю. М. Лотман назвал икону как каноническое искусство «информационным парадоксом», поскольку она не только несет в себе, но и является возбудителем информации в нас. Подробнее см. работы Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского в: «Труды по знаковым системам». – Тарту, 1970; «Труды по типологии культуры». – Тарту, 1970. и др.

**73.** Клеман о. Беседы с патриархом Афинагором. – Брюссель, 1993. – С. 16

**74.** Клеман о. Беседы с патриархом Афинагором. – Брюссель, 1993. – С. 351-353