

Богословско-Катехизические Курсы
при Михаило-Архангельском храме г. Пущино
Серпуховского благочиния Московской епархии РПЦ

ИКОНОВЕДЕНИЕ



Конспекты лекций

Пущино 2011

ИКОНОВЕДЕНИЕ

Содержание курса

1. Богословские основы иконопочитания
2. Первохристианское искусство. Катакомбы
3. Икона в литургическом пространстве. Система храмовой декорации. Иконостас.
4. Иконография Иисуса Христа
5. Иконография Святой Троицы. Можно ли изображать Бога Отца?
6. Образ Богородицы в русской иконографии
7. Живопись исихазма. Учение о Фаворском Свете и иконография. Феофан Грек
8. Живопись исихазма. Андрей Рублев
9. Живопись исихазма. Дионисий
10. В поисках утраченного света. Пути развития богословия и эстетики в XVI в.
11. XVII в. Утверждение новой эстетики и нового богословия
12. Русская икона XVIII- начала XX веков
13. Пути неисповедимые. Церковное искусство в синодальный период. Русская религиозная живопись
14. Икона - благовестие современному миру
15. Экскурсия (Поездка)
16. Фильм «Дионисий»
17. Фильм «Иконопись нитью»

За основу курса взята книга **И.К. Языковой «Богословие иконы»**
Дополнительные материалы указаны в разделе «Источники»

БОГОСЛОВЕСКИЕ ОСНОВЫ ИКОНОПОЧИТАНИЯ

Икона - неотъемлемая часть православной традиции. Образ появился в христианском искусстве изначально, но формирование иконы шло вместе со становлением литургии и догматики. Не случайно догмат иконопочитания был принят на VII Вселенском соборе (787 г.), венчавшем эпоху Вселенских соборов, и утвержден в 843 г. победой иконопочитания. С тех пор отмечается праздник Торжества Православия, потому что икона стала утверждением самого принципа ОРТОДОКСИИ.

Икона - не просто вид церковного искусства, но зримое выражение православной веры. Слово «икона» - значит образ, изображение. И это относится прежде всего к образу Иисуса Христа: это первая икона, единственный образ Бога. Ап. Павел называет Христа, Слово Божие, иконой Бога Отца: *«Он есть образ Бога невидимого»*^{Кол 1:15}. Бог Слово в таинственном акте Боговоплощения соединяется с человеческой плотью, Невидимый и Неприступный становится Видимым и Доступным для человека. Всемогущий Творец Неба и земли, Бог Авраама, Исаака и Иакова, говоривший с Моисеем на Синае, призывавший пророков, Божественный Логос — явился на землю как Богочеловек Иисус Христос. *«Слово стало плотью, и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу, как Единородного от Отца»*^{Ин 1:14}.

Недоступная для человеческого разума тайна Боговоплощения составляет важную истину христианского откровения, ее невозможно постичь логически, рационально. Икона — один из богословских языков, посредством которого Церковь несет Благою весть в мир, свидетельствует об истине, являет Христа и Его Церковь торжествующую - преображенное, обоженное человечество.

1. Иконопочитание и заповедь «Не сотвори кумира»

Несмотря на существование икон в Церкви с глубокой древности, в разные эпохи возникали течения против иконопочитания. Главным обвинением иконоборцев против иконопочитателей во все времена было обвинение в идолопоклонстве, а основным аргументом - ветхозаветный запрет на изображение Бога. 2-я заповедь Моисеева Десятословия гласит: *«Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им, ибо Я Господь, Бог Ревнитель»*^{Исх 20:4-5}.

Непостижимость Бога стала основой для заповеди, запрещающей изображать Бога. Очевидно, что эта заповедь направлена против идолов и кумиров, существовавших у языческих народов, которые поклонялись им. Автор Второзакония разъясняет, о каких кумирах идет речь:

«Дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний, изображений какого-либо кумира, представляющих мужчину или женщину, изображения какого-либо скота, который на земле, изображения какой-либо птицы, которая летает под небесами, изображения какого-либо гада... какой-либо рыбы... и дабы ты, взглянув на небо и увидев солнце, луну и звезды и все воинство небесное, не прельстился и не поклонился им»^{Втор 4:16-19}.

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 ответ: *«ты увидишь Меня сзади, а лице Мое не будет видно»*^{Исх 33:23}. Автор подчеркивает, что истинный Бог невидим и неизобразим, и, когда Моисей беседовал с Богом на Синае, люди не видели Бога, а только слышали Его голос: *«Вы приблизились и стали под горою, а гора горела огнем до самых небес, и была тьма, и облако, и мрак. И говорил Господь к вам из среды огня; голос слов Его вы слышали, но образа не видели, а только голос... Вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь... из среды огня»*^{Втор 4:11-15}.

Любое изображение невидимого Бога было бы плодом человеческой фантазии и ложью против Бога; поклонение такому изображению было бы поклонением твари вместо Творца.

Это, однако, не означает, что в ветхозаветном культе не было вообще никаких изображений.



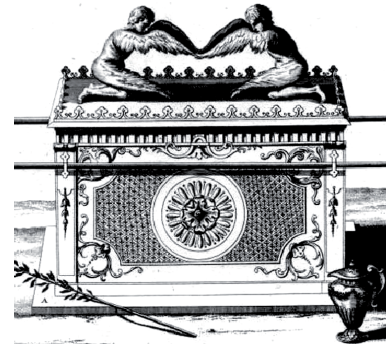
С Ветхозаветные изображения

Буквальное исполнение запрета на все изображения того, “что на небе вверху, и что на земле внизу...” вело бы к уничтожению всей живописи. Но Библия указывает не только на принципиальную возможность изображения, но и на возможность изображения духовного мира, священных реалий.

❖ “Сделай из золота двух **херувимов**: чеканной работы сделай их на обоих концах крышки ... там Я буду открываться тебе и говорить с тобою над крышкой, посреди двух херувимов, которые над ковчегом откровения” Исх 25:18-22

❖ “Скинию же сделай из десяти покрывал крученого виссона и из голубой, пурпуровой и червеной шерсти, и **херувимов** сделай на них искусною работою” Исх 26:1

❖ Херувимы были сделаны и для украшения Иерусалимского храма: “Сделал [Соломон] в Давире двух херувимов из масличного дерева ... И обложил он херувимов золотом. И на всех стенах храма кругом сделал резные изображения херувимов” 3 Цар 6:23, 28-29



Причем во дворце Соломона херувимов не было ^{2 Пар 9:15-20; 3Цар 7:1-11}. Значит, это именно религиозные изображения, а не просто украшения. Такие же херувимы были сделаны и для второго храма, построенного вместо разрушенного Храма Соломонова ^{Иез 41:17-25}. В этом храме был Христос, этот Храм Христос назвал Своим домом ^{Мк 11:17}.

❖ Господь повелевает излить медного змея ^{Числ 21: 8-9}.

❖ Иезекииль видит небесный храм, в котором есть резные изображения херувимов с человеческими и львиными лицами ^{Иез 41:17-19}.

Следовательно, изображения допустимы. Изображения делают и протестанты.

➤ Даже мусульмане, запретив изображения Бога, ангелов, людей и животных, все же разрешили изображать растения. В Коране нет ни одного запрета на изображение. Это сделали в нач. VIII в. халифы Язид II и Омар II. Обоснование для этого запрета они привели совершенно небиблейское: художник не может творить, поскольку единственный творец - Аллах. В монотеистической системе, не признающей воплощение Бога в человеке, не может быть религиозного доверия к человеку. Если Христос (Иса) - не Бог, но лишь пророк, то человек слишком далек от Бога, и, конечно, не вправе претендовать на обладание атрибутами Творца. Но если Сын есть Бог, если Иисус из Назарета единосущен Всевышнему - то, значит, человек достоин Боговоплощения, значит, он так дорог в глазах Создателя, что не может быть отчужден Богообразности. В воплотившемся Сыне Божиим явилась Любовь, создавшая мир, и это Воплощение подтвердило, что человек изначально создан как образ Творца, то есть в качестве творца. Богословское препятствие для религиозного обоснования творчества, таким образом, устраняется с вочеловечиванием Бога.

2. Ветхозаветные теофании (богоявления)¹

Протестанты любят цитировать при обличении иконопочитания ^{Ин 4:12} “Бога никто никогда не видел”. Но Писание весьма настойчиво утверждает, что Пророки имели именно “видения”, а не только “слышания”. Кого же они видели, если Бога они не видели? Как совместить утверждение

^{Ин 1:18} “Бога не видел никто никогда” с многочисленными видениями Авраама и Моисея? Бога они не могли видеть. А видели - Сына. Надо иметь в виду, что апостолы (и раннехристианская литература) нередко употребляют слово “Бог”, говоря об Отце.

Так вот, Отца никто из праведников Ветхого Завета не видел (как и Нового, кстати говоря). Они видели Сына, который есть ... “образ ипостаси” Отца ^{Евр 1:3}.

Значит, все поклонения Богу в Библии и в христианском мире - это поклонение через образ: незримому Отцу через явленного Сына.

Сыном (Логосом) был создан мир. Сыном был дан Ветхий закон. Сын искупил человечество Своим воплощением, страданиями и воскресением. Сыном же будет совершен последний Суд в конце мироздания.

Тезис «Сыном был дан Ветхий закон» нуждается в пояснении.



¹ Теория Логоса, суть которой в том, что Ангел Господень не кто иной, как Логос до Своего воплощения; следовательно, в Ангеле Господнем мы должны видеть “второе Лицо Троицы”, единосущное с Богом Отцом. Этого взгляда придерживались такие Отцы Церкви, как Иустин, Иериней, Тертуллиан, Евсевий Кесарийский и Киприан.

От Иоахима Флорского до Бердяева идет вроде бы красивая идея о том, что Ветхий Завет - это эпоха откровения Отца; Новый Завет - откровение Сына, а теперь настает эра третьего Завета - откровения Духа. Схема красивая. Но с Писанием несовместимая. Ветхий Завет - это также время откровения Сына.

АНГЕЛ ИЕГОВЫ - одно из имён, под которыми Сын Божий открывается в Ветхом Завете.

Ветхий Завет описывает несколько таких теофаний:

С ЯВЛЕНИЕ АГАРИ НА ПУТИ В СУРУ

Быт 16:7-13

«И сказал ей **Ангел** Господень: умножая умножу потомство твое, ... ¹¹И еще сказал ей **Ангел** Господень: вот, ты беременна, и родишь сына, и наречешь ему имя Измаил, ибо услышал Господь страдание твое; ... ¹³И нарекла [Агарь] Господа, Который говорил к ней, сим именем: Ты **Бог** видящий меня».

С ЯВЛЕНИЕ АВРААМУ ВО ВРЕМЯ ПРИНЕСЕНИЯ В ЖЕРТВУ ИСААКА

Быт 22:11-12-16

«Но **Ангел** Господень воззвал к нему с неба и сказал: Авраам ... не поднимай руки твоей на отрока ... ибо теперь **Я** знаю, что боишься ты Бога и не пожалел сына твоего, единственного твоего, **для Меня**».



С ЯВЛЕНИЕ МОИСЕЮ В ОГНЕННОЙ КУПИНЕ

Исх 3:2-6

«Явился ему [Моисею] **Ангел** Господень в пламени горящего тернового куста... был к нему глас Господень: **Я Бог** отцов твоих...

«²И явился ему **Ангел Господень** в пламени огня из среды тернового куста. ... ³Моисей сказал: пойду и посмотрю на сие великое явление, отчего куст не сгорает. ⁴Господь увидел, что он идет смотреть, и воззвал к нему **Бог** из среды куста, и сказал: Моисей! Моисей! Он сказал: вот я, [Господи]! ⁵И сказал **Бог**: не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая. ⁶И сказал [ему]: Я Бог отца твоего, Бог Авраама, Бог Исаака и Бог Иакова. Моисей закрыл лице свое, потому что боялся воззреть на Бога».

С БОРЬБА ИАКОВА. РОЖДЕНИЕ ИЗРАИЛЯ

С кем боролся Иаков? «Ты боролся с **Богом**» Быт 32:28

Но пророк Осия знает нечто как будто иное: «[Иаков], возмужав, боролся с **Богом**. Он боролся с **Ангелом** - и превозмог; плакал и умолял Его; в Вефиле Он нашел нас и там говорил с нами. А Господь есть Бог Саваоф; Суций (Иегова) — имя Его» Ос 12:3-5

Быт 31:11-13 «**Ангел** Божий сказал мне во сне: Иаков ... **Я Бог** явившийся тебе в Вефиле»



С СИНАЙСКОЕ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВО

Ветхий Завет говорит, что Закон дан Моисею Богом: «Моисей взошел к Богу на гору, и воззвал к нему Господь с горы». Исх 19:3 А апостол Павел настаивает: «Для чего же закон? Он дан после по причине преступлений, до времени пришествия семени, к которому относится обетование, и преподан через Ангелов, рукою посредника. ²⁰Но посредник при одном не бывает, а Бог один» Гал 3:19-20

С ПРОРОК ИСАИЯ именует Второе Лицо Святой Троицы **Ангелом лица Его**: «Во всякой скорби их Он не оставлял их, и Ангел лица Его спасал их». Ис 63:8-9 «**Ангелом Великого Совета**» Ис 9:6

Еврейское слово *малеах* и греческое *ангелос* означают «посланник, эмиссар». Понятие «Ангела» как тварного духа, как участника небесной иерархии появилось в более поздней христианской ангелологии.

Христос есть Ангел по отношению к Отцу: *“Как Ты послал Меня в мир, так и Я послал их в мир”* ^{Ин 17:18}. Христос есть посланник Отца, Ангел Отца. Именно Слово Отца, Ангел Иеговы называет Себя в Ветхом Завете *“Богом Авраама, Богом Исаака и Богом Иакова”* наравне с Иеговой. И этот же Ангел стал человеком во Христе.

Отсюда вывод. Поклонение, которое оказывали люди Ветхого Завета, было обращено к *“Малеах Иегова” - Ангелу-Сыну, который “есть образ (греч - икона) Бога невидимого”* ^{2 Кор 4:4}.

“Авраам видел не естество Бога, но образ Бога, и падши поклонился” прп. Иоанн Дамаскин. Бог принял это поклонение и вступил в Завет с Авраамом. Значит — Бог может принимать поклонение, совершаемое через Его образы. Честь, оказываемая Христу, приемлется Отцом. Честь, оказываемая образу, восходит к первообразу.

4. Допустимо ли изображение Бога?

Вспомним, как Писание объясняет недопустимость изображений: *“Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь”* ^{Втор 4:15}.

Но затем-то - увидели образ. *“И мы видели и свидетельствуем, и возвещаем вам сию вечную жизнь, которая была у Отца и явилась нам”* ^{1Ин 1:1-2}. В евангельские времена произошло то, что Христос выразил словами: *“Многие пророки и праведники желали видеть, что вы видите, и не видели”* ^{Мф 13:17}.

То, что было совершенно невозможно в Ветхом Завете, становится возможным после того, как незримое Слово облеклось в видимое Тело. Евангелист Иоанн говорит: *«Бог не видел никто никогда»*, но далее добавляет: *«Единородный Сын, суций в недре Отчем, Он явил»* ^{Ин 1:18}.

Воплощение не только Бога сделало видимым, но и людей - боговидцами.

«Тот, кто может быть убитым, не может быть неизображаемым» ^{преп. Феодор Студит}

Здесь - центр новозаветного откровения: через Иисуса Христа мы имеем прямой доступ к Богу, мы можем видеть Его лицо. Единородный Сын Божий, воплощенное Слово есть Образ Невидимого Бога. В определенном смысле Он есть первая и единственная икона.

Итак, если в прежнюю пору Бога нельзя было изображать, потому что *“вы не видели образа”*, то с тех пор, как *“Он явил”* и *“вы видели”* - изображения Бога во Христе уже возможны

5. Если изображения допустимы, то для каких целей?

Проще всего протестантское сознание согласится с внебогослужебным использованием религиозных изображений.

Самим Христом слово “икона” употребляется без всякого негативного оттенка: *“Чье это изображение (икона)?”* ^{Мф 22:20}. С этого Спаситель начинает ответ на вопрос о подати кесарю. Христос использовал изображение для разъяснения Своей мысли. По образу этого действия Спасителя, в истории христианского искусства первое назначение религиозной живописи и было именно миссионерским, педагогическим. Папа Григорий Двоеслов называл церковные изображения *“Библией для неграмотных”*. И поныне даже у протестантов “Детские Библии” делаются с картинками, а для первичной проповеди о Христе спокойно используются видео- и слайд-фильмы о библейских событиях.

Я предложил бы протестантам отнестись к православным как к детям. Дети нуждаются в картинках? Ну, вот и православные тоже чувствуют себя теплее, спокойнее в окружении священных картин. Если протестантам угодно, пусть они считают православных детьми, *“немощими в вере”*, привычки которых, по завету ап. Павла, надо принимать *“без споров о мнениях”* ^{Рим 14:1}. И протестант, обличающий православную старушку в том, что она “кланяется идолам”, по правде, не умнее того, кто вырывал бы из рук ребенка книжку с картинками.

Если бы православные лишь проповедовали с помощью картинок, протестанты с этим примирились бы. Но здесь возникает следующий вопрос.

6. Допустимо ли использовать изображения при молитве и оказывать знаки почтения перед ними?

Перед изображениями херувимов, вытканными на покрывалах, которыми был занавешен ковчег, совершались точно те же культовые действия, что и в православных храмах перед ликами икон: возжигались светильники и лампы ^{Исх 27:20-21}; совершалось каждение *“Сделай жертвенник ... пред завесою, которая пред ковчегом откровения ... где Я буду открываться тебе. На нем Аарон будет курить благовонным курением ... И сказал Господь Моисею: возьми себе благовонных веществ ... и сделай из них ... состав, стертый, чистый, святой ... это будет святыня великая”* ^{Исх 30:1,6-7}.

Перед рукотворными святынями совершались поклоны: «Поклонюсь святому храму Твоему» Пс 5:8. «Услышь голос молений моих, когда я взываю к Тебе, когда поднимаю руки мои к святому храму Твоему» Пс 27:2

Равно как и перед людьми Библии¹.

Надо различать: поклонение как всецелое посвящение жизни и поклонение как знак почитания, уважения, благоговения.

Собственно, это и было объяснено VII Вселенским собором:

ПОКЛОНЕНИЕ — ТОЛЬКО БОГУ; ИЗОБРАЖЕНИЯМ — ТОЛЬКО ПОЧИТАНИЕ

Итак, почитание священных изображений — возможно. Никто из пророков не укоряет иудеев за священные изображения, бывшие в храме. Пророки запрещают только делать изображения “других богов”. Но на каком же основании следует слова, обличающие изображения языческих богов, считать верными и по отношению к изображениям Христа? Наличие языческих идолов - не есть аргумент против христианских изображений.

Нельзя поклоняться твари вместо Творца. Суть заповеди в запрете представлять истинного Бога по образу языческих божков. Этого православные и не делают. Другой смысл библейской заповеди - в предостережении от обожествления изделий человеческих рук: “не поклоняйся им и не служи им”. Изображение не должно восприниматься в качестве Бога - это верно. Человек должен помнить, что тот образ Бога, который он имеет в своем уме, не есть Сам Бог.

“Подлинно суетны по природе все люди, у которых не было ведения о Боге, которые из видимых совершенств не могли познать Сущего и, взирая на дела, не познали Виновника, а почитали за богов, правящих миром, или огонь, или ветер, или движущийся воздух, или звездный круг, или бурную воду, или небесные светила. Если, пленяясь их красотой, они почитали их за богов, то должны были бы познать, сколько лучше их Господь, ибо Он, Виновник красоты, создал их” Прем 13:1-3. Вот определение язычества. Язычество и идолопоклонство — это забвение Творца за красотой твари.

В Новом Завете нет запрета писать изображения Спасителя. Апостольский собор в Иерусалиме, обсуждая вопрос о том, что из израильского религиозного закона должен исполнять не-еврей, принявший Новый Завет, оставил в силе лишь три установления “Угодно Святому Духу и нам не возлагать на вас никакого бремени кроме сего необходимого: воздерживаться от идоложертвенного и крови, и удавленныи, и блуда, и не делать другим того, чего себе не хотите” Деян 15:28-29. Предупреждение о неизобразимости Бога не было подтверждено апостолами; после того, как Неизобразимый стал видимым и Бестелесный воплотился, настаивание на этой заповеди было бы странным.

7. Могут ли изображения быть священными и чудотворными?

Библия рассказывает нам и об этом. Для того, чтобы сделать все принадлежности скинии, и в том числе иконы херувимов, Бог исполнил Веселиила Духом Своим Исх 31:1-11. Когда же скиния была готова, Моисею Бог повелел: “возьми елей помазания, и помажь скинию и все, что в ней, и освяти ее и все принадлежности ее, и будет свята” Исх 40:9. В число же принадлежностей входят и изображения херувимов; следовательно, иконы херувимов святы и освящены.

Подобным образом и в православии считается, что иконописание есть служение, требующее духовной собранности и благодатного Богообщения. Подобным образом и в православии иконы освящаются, а не просто поставляются в храме.

И как в ветхозаветное время Бог действовал через изображения “Я буду открываться тебе ... посреди двух херувимов” Исх 25:22, так Он действует и поныне через иконы.

О том, что Бог может творить чудеса через святыи изображения, Писание также говорит вполне очевидно: Чудотворен был и ковчег с херувимами: Иордан расступился, когда его коснулись ноги священников, несших ковчег Нав 3:15; обнесение ковчега вокруг стен Иерихона Нав 6:5-7.

8. Возможные крайности в иконопочитании

Нам скажут: ваши прихожане не знают того богословия, которое вы нам изложили, и понимают иконы вполне по-язычески. Но во-первых, давайте сравнивать конфессиональные позиции по нашим учениям, а не по грехам тех или иных прихожан. А во-вторых, подойдите в храме к любой бабушке, ставящей свечку у иконы, и спросите ее: от чего она ожидает помощи?

¹ В православном понимании людям при встрече надлежит кланяться именно потому, что они тоже — святыи иконы. Каждый — носитель образа Божия, то есть живая икона. “То, что человек сотворен по образу и подобию Божию, показывает, что устройство изображений есть в некотором роде дело Божественное” преп. Феодор Студит.

От доски, повешенной на стену, или от Того, Чей Лик написан на этой доске? Божией Матери молится эта старушка у иконы, или она просит: “святая икона, помоги мне!”?

Протестанты свой последний аргумент находят в крайностях народного благочестия: “Наиболее просвещенные христиане отдавали себе отчет в том, что они поклоняются не самой иконе, а Тому, Кто на ней изображен, но подавляющее большинство простого народа такой разницы не делало и превратило иконопочитание в идолопоклонство”. Но ошибки людей - повод не для запретов, а для разъяснений.

9. Обязательно ли молиться перед иконами?

Нам скажут: но Христос нигде не велел писать иконы. Но Христос и “нигде не повелел апостолам начертать даже краткое слово, однако его образ начертан апостолами и сохраняется до настоящего времени”. при Феодор Студит Библия тоже есть икона. Просто образ Творца она передает не красками, а словами. Любая проповедь предлагает некоторый образ Бога, некоторое представление о Боге, для того, чтобы человек обратил свой сердечный взор к Самому Создателю. То же делает и икона.

Икона, как и мир, как и Писание, есть тварь, говорящая о Творце.

Нам скажут: но ведь можно же молиться без икон! Верно, можно. И православный может молиться без икон. Женщина, во времена гонений сосланная под гласный надзор с запрещением не только посещать храм, но и просто молиться, делала себе крест из двух соломинок, переплетенных травинкой. Это был весь ее иконостас. При появлении соглядатаев крест сжимался в ладони.

Без икон можно молиться. Но икона помогает молиться.

Эпизод с проректором баптистской семинарии

Икона напоминает о Боге и тем побуждает к молитве. VII Вселенский собор определил, что изображения должны быть везде - дабы чаще человек вспоминал о Спасителе и чаще мог молитвенно воздыхать.

Можно молиться *всюду* - но для того, чтобы пробудить молитвенное чувство - Господь дал Израилю храм и святой город Иерусалим.

Можно молиться *всегда* - но как время особой молитвы были выделены праздники и субботы. Иерусалим, Храм, Закон побуждали к молитве и к поклонению Богу - поэтому и сами были предметами религиозного почитания евреев.

Человек может не чувствовать личной потребности в том, чтобы его молитва сопровождалась внешними проявлениями чувства благоговения. Но, по крайней мере, нельзя не признать, что молитва православных перед видимыми святынями (иконами) не есть практика, неизвестная Библии.

Икона помогает отнюдь не только на начальной, “детской” стадии. Чем взрослее человек в своей духовной жизни - тем больше он ценит каноническую, истинную православную икону. Начав с детских раскрасок и ярко-сентиментального “католического” китча, он научается ценить творения великих иконописцев Византии и древней Руси. Ценить не их художественность, но их молитвенность. Вершины православной иконописи создавались исихастами - делателями безмолвной, умной молитвы. Хорошая каноническая православная икона более всего ценится монахами, теми, кто умеет молиться в своем сердце, без всяких внешних жестов и слов, те, кто предельно скуп во внешних выражениях эмоций и предельно строг в вере - они-то и ценят подлинную икону, они-то ее и творят.



ПЕРВОХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО. КАТАКОМБЫ

Подавляющее большинство памятников церковного искусства, особенно в восточной части христианского мира, было уничтожено иконоборцами, а позднее крестоносцами, отчасти и просто временем. О том немногом, что дошло до нас от первохристианского искусства, мы можем судить, в частности, по фрескам катакомб, в особенности римских. Как выглядели первые иконы Спасителя и Богородицы, мы не знаем. Однако по тому немногому, что дошло до нас, мы можем предположить, что это не было натуралистическое искусство, свойственное этой эпохе, а искусство новое, специфически христианское. *«Примыкая во многом к античности, оно, тем не менее, ставит себе уже с первых веков своего возникновения ряд самостоятельных задач... Новая тематика раннехристианского искусства отражала новое мировоззрение, новую религию, принципиально новое понимание действительности. Поэтому новая тематика не могла облекаться в старые античные формы. Она нуждалась в таком стиле, который наилучшим образом воплощал бы спиритуалистические идеалы христианства».* В.Н. Лазарев

Уже в росписях катакомб складывалось в своих основных чертах новое искусство, посредством которого христиане старались передать не только то, что видимо телесными глазами, но и духовное содержание изображаемого. Христианский образ, так же как и все человеческое творчество, отныне определяется тем переворотом, который внесло в мир христианство. С появлением нового человека появляется и новый, соответствующий ему образ. Христианство создает свой особый жизненный принцип, свое особое мировоззрение, свой собственный «стиль» в искусстве. В противовес античному мировоззрению и соответствующим ему формам художественного выражения, появляется иное художественное видение, которое порывает с тем мировоззрением, на котором основано искусство античного мира. Этот решительный разрыв вызывается самой жизнью, необходимостью усвоить полученное Откровение и противопоставить его ересям, ущемляющим его полноту.

Искусство катакомб, прежде всего, искусство вероучительное. Тематика росписей, как чисто символическая, так и сюжетная, в большинстве соответствует священным текстам: ветхозаветным, новозаветным, богослужебным и святоотеческим.

С Символические изображения в катакомбах

Цель раннехристианского искусства катакомб - не отражение повседневной жизни, не устрашение (в связи с чем сцены мучений вообще не отражены в этой живописи), а осмысление новой жизни во Христе.

Первохристианское искусство не отражает жизненную проблематику, а дает на нее евангельский ответ. Основное содержание этого ответа в передаче молитвенного состояния изображенных лиц, которое выражается, прежде всего, жестом **оранты**, ставшим символом молитвы в искусстве.

Жест оранты присутствует на самых различных сюжетах: жертвоприношение Авраама, Даниил во львином рву и т.д.

Символизм катакомбного искусства проявляется:

- ✓ В отказе от натуралистической передачи пространства: здесь нет ни теней, ни сцены.
- ✓ Главное в изображении не столько взаимодействие изображенных лиц, сколько их общение со зрителем.
- ✓ Образ сводится к минимуму деталей при максимуме выразительности (в соответствии с лаконичным образом евангельского повествования).

Символами служили или сами изображаемые предметы или исторические сцены (так воскрешение Лазаря – символ грядущего общего воскресения). Всякий такой символ, как форма выражения, однажды найденная и воспринятая всей Церковью, входил в состав общехристианского символического языка и был доступен и понятен всякому христианину, независимо от его национальности и культуры.

Причины символических изображений:

- ✓ необходимость выразить истины, которые не подлежат прямому изображению,
- ✓ какие-то истины скрывались от оглашенных. Св. Кирилл Иерусалимский *«... неспособным слышать Господь говорил в притчах, ученикам же объяснял притчи наедине. Ибо то, что просвещенным — сияние славы, то неверным — ослепление...»*
- ✓ защита от осквернения гонителями

С Ветхозаветные сюжеты в катакомбах

Ветхозаветные символы наполнялись, как правило, новым евангельским содержанием.

- ❖ **Агнец** - этот ветхозаветный прообраз Спасителя был наиболее распространенным символическим изображением, (появляется с 1 в.) Агнец, будучи символом самого Христа, распространялся и на христиан вообще, и в первую очередь на апостолов.

Агнцы, пьющие воду из горных источников, указывают на утоление жажды душ человеческих живой водой евангельского учения.

2 Агнца указывали на Церковь израильскую и Церковь из язычников.

Будучи главным символом Христа, агнец долгое время заменял прямой образ Спасителя, даже в исторических изображениях, как сцены Преображения или Крещения, где и сам крещаемый Спаситель, и Предтеча или апостолы изображены в виде агнцев.



Другие ветхозаветные образы катакомб:

- ❖ **Лестница Иакова**
- ❖ **Самсон, побивающий филистимлян**

	Семья Адама		Ноев ковчег
	Иона во чреве кита (Мачта может быть в виде Креста)		Гостеприимство Авраама - первое изображение Троицы 4в. Жертво- приношение Авраама
	Три отрока в огненной печи - символ Троицы, Воскресения Христа, победы над смертью, вечной жизни		Даниил с распростертыми руками

- ❖ **Добрый пастырь** Иезекииль34:23-24 «И поставлю над ними одного пастыря, который будет пасти их, раба Моего Давида...». Один Пастырь предполагает единое стадо. Христос в притче о Добром Пастыре объясняет это пророчество, указывая на Себя Ин10:1-16. Он совершит праведный суд между овцами всего стада, когда в день судный «отделит овец от козлов».



- ❖ **Виноградная лоза**, принесенная посланцами Моисея из земли Ханаанской, - символ Земли Обетованной.

С Евангельские символы в катакомбах

❖ Добрый пастырь

Наряду с редкими непосредственными изображениями Христа, из тех, которые прибегают к человеческому образу, на первом месте стоит изображение *Доброго Пастыря*, которое появляется уже в 1 в. Например, на саркофагах знатных людей появляется сюжет "Добрый Пастырь" - это аллегорическое изображение Христа является знаком принадлежности этих людей к новой вере. Образ тесно связан с символом агнца и основан на библейских текстах. Еще пророки Иезекииль и Давид представляют Израиль как стадо овец, пастырем которого является Бог. Христос применяет этот образ к Себе *«Аз есмь Пастырь добрый»* ^{Ин 10:14}. *«Я послан только к погибшим овцам дома Израилева»* ^{Мф 15:24}. Восприняв этот иконографический тип, христианство вложило в него определенное догматическое содержание: добрый Пастырь – воплощенный Бог – несет на себе заблудшую овцу – падшую человеческую природу и сочетает ее со Своей божественной славой. Здесь поясняется действие Христа, а не показывается Его исторический облик. Образ этот нельзя смешивать с образом Христа Отрока – Эммануила.



❖ Виноградная лоза

Этот символ имеет тройной смысл:

1) В Новом Завете виноградная лоза - символ рая, земли, обетованной тем, кто причащается Телу и Крови Христовым, - членам Церкви.

2) Лоза и её ветви - Христос и Его Церковь: *«Как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе: так и вы, если не будете во Мне. Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего»* ^{Ин 15:4-5}.

2) Символ Евхаристии. Встречается изображение сбора винограда, или птицы, клюющие гроздь (христиане, питающиеся Телом и Кровью Христовыми).



❖ Рыба

Спаситель, обращаясь к рыбакам, употреблял образы, им близкие и понятные. Призывая их к апостольскому служению, называл их *«ловцами человеков»*. ^{Мф 4:19} Царствие Божие уподобляется Им сети, полной всякого рода рыбами *«Еще подобно Царство Небесное неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода, который, когда наполнился, вытащили на берег и, сев, хорошее собрали в сосуды, а худое выбросили вон»*. ^{Мф 13:47-48}



ΙΧΘΥΣ

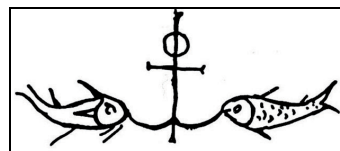
Но широкое распространение этого символа в христианстве имело и другое основание, а именно: значение пяти букв, из которых состоит греческое слово «рыба» - Ихтис (Ιχθύς) - древний акроним (монограмма) имени Иисуса Христа, состоящий из начальных букв слов *Ιησους Χριστος Θεου Υιου Σωτηρ* (Иисус Христос Божий Сын Спаситель).

Образ этот встречается повсюду: и в стеновых росписях, и на саркофагах, и в надгробных надписях, и на отдельных предметах. Маленьких рыбок из металла, стекла, перламутра или камня христиане носили на шее, как мы носим нательный крестик, с надписью "спаси" или "да спасёшь".

Чтобы показать, что церковь основывается на Христе, изображают корабль, покоящийся на спине рыбы.

Христос посреди христиан изображался в виде большой рыбы, окружённой маленькими.

❖ Также повсеместно изображался крест, иногда в виде якоря.

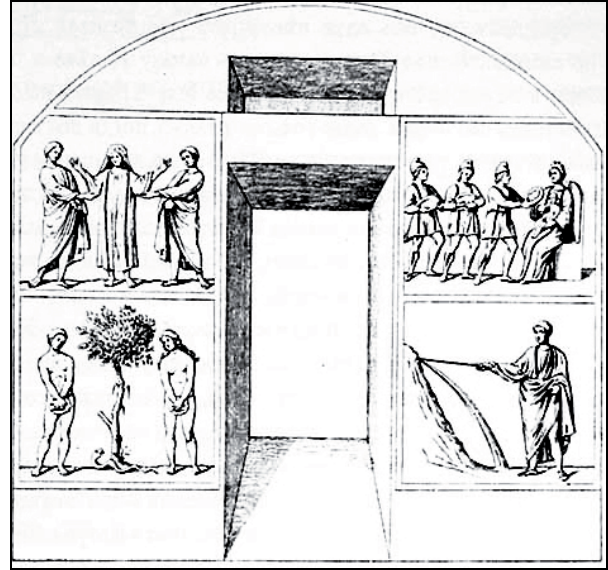


С Античные изображения

Первые христиане употребляли, прежде всего, библейские символы, но когда в Церковь стали входить язычники, эти символы оказались им чуждыми и часто малопонятными. Тогда, чтобы приблизить их к постижению истины, Церковь приняла некоторые языческие символы, способные передать её учение. Но, принимая эти символы, Церковь очищала их от языческого содержания, восстанавливая их первоначальный глубокий смысл, который к этому времени был в значительной степени утерян, и использовала их для выражения совершившегося дела спасения.

❖ Орфей

Из античной мифологии взят символический образ Христа в виде *Орфея*, играющего на лире. Символ этот часто встречается в писаниях древних авторов, начиная с Климента Александрийского: как Орфей укрощал своей лирой диких зверей, очаровывал горы и деревья, так Христос привлекает людей через Своё Божественное слово и покоряет стихии.



Рыба, якорь, кораблик, птицы с оливковыми ветвями в клюве, виноградная лоза, монограмма Христа и т.д. - эти знаки несли в себе основные понятия христианства. Для выражения своего учения первохристианская Церковь привлекает и языческие символы, и некоторые сюжеты греко-римской мифологии. Она пользуется формами античного искусства, греческого и римского, наполняет их новым содержанием, и от этого нового содержания изменяются и самые эти формы. Постепенно христианская культура осваивала язык античной культуры, по мере разложения последней 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.

с Древнейшие изображения Матери Божией в катакомбах.

Изображения Богоматери в катакомбах почти так же многочисленны как изображения Спасителя. Но в то время как Христос часто изображается символически, Богоматерь всегда представлено прямо и непосредственно. Наиболее древние ее изображения относятся ко II в. Изображается она:

- ❖ в сцене поклонения волхвов:

В римских катакомбах открыто не менее 12 изображений поклонения волхвов II-IV в. Богоматерь всегда сидит, держа Младенца на коленях и вместе с Ним принимая поклонение, что особенно подчёркивает Её достоинство Матери Божией. Этот сюжет был ответом на очень актуальный вопрос того времени: вопрос места языков, то есть неевреев, в Церкви. В первые века, когда язычники стали входить в Церковь вместе с Израилем, для спасения которого и пришел на землю Христос, вопрос этот стоял остро¹ Деян 11:1-4; 6:1; 15 гл. Волхвы, пришедшие поклониться рожденному на земле Христу, были «начатком языков», начатком Церкви из язычников. Поэтому христиане первых веков подчеркивали такими изображениями место в Церкви христиан из язычников и законность их служения наряду с христианами из народа израильского



- ❖ в Благовещении

- ❖ в Рождестве Христовом (катакомба св. Севастиана IV в).

- ❖ Часто изображается Она и одна в виде Оранты, т.е. с воздетыми в молитве руками.

Такое изображение подчеркивает Ее роль предстательницы пред Богом за Церковь и мир. В таком виде она изображается на многочисленных найденных в катакомбах донышках богослужебных сосудов.

¹Еще в VI в. в мозаиках Равеннской церкви св. Виталия мы видим изображение поклонения волхвов, вышитое на плаще императрицы Феодоры как раз в образе приношения ею и императором Юстинианом даров в Церковь. Они как бы повторяют служение царей Востока, принося дары Христу от лица возглавляемого ими народа.

❖ Иногда рядом с ней изображаются ап. Петр и Павел, иногда ее мать – святая Анна.

Древнейшее изображение Богородицы с Младенцем – фреска катакомбы Прискиллы II в. - эллинистическая живопись. Чтобы в изображенной женщине узнавалась Богородица, рядом с ней изображен ветхозаветный пророк и звезда над ее головой. На голове Богородицы покрывало – отличительный знак замужней женщины, каковой Она и была по Своему общественному положению. Покрывало является, поэтому чертой исторического реализма, которая и до нашего времени сохраняется в православной иконографии Божией Матери. Образ этот одновременно и исторический и символический, что стало основой всего церковного искусства.



С Новозаветные сюжеты

	<p>Крещение</p>		<p>Исцеление кровоточивой</p>
	<p>Насыщение хлебами</p>		<p>Христос и самарянка</p>
	<p>Христос и ученики</p>		<p>Воскрешение Лазаря</p>
	<p>Вход в Иерусалим</p>		<p>Агача (Тайная вечеря)</p>

С Древнейшие изображения Спасителя.

Церковное предание утверждает, что первая икона Спасителя появилась во время Его земной жизни. Это образ, который мы знаем как Нерукотворный Спас. История его происхождения передается нам прежде всего текстами службы Нерукотворному Спасу 16 августа:

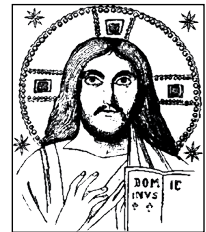


Едесский царь Авгарь большой проказой послал ко Христу своего архивария Ананию с письмом, в котором просил Христа прийти в Едессу и исцелить его. Анания был художником и Авгарь поручил ему написать образ Христа, если сам Он не сможет прийти. Христос, видя что Анания пытается Его изобразить, потребовал воды, умылся и вытер Свой лик платом, на котором отпечатался Его образ, и которым исцелился едесский царь¹.

Плат этот долго хранился в Едессе как драгоценнейшее сокровище города. Почитание его было широко распространено на всем Востоке, и в VIII в. христиане праздновали во многих местах Нерукотворный образ по примеру Едессы. В 944 г. византийские императоры Константин Багрянородный и Роман I купили Нерукотворный Образ у Едессы. В 1204 г. после разгрома Константинополя крестоносцами следы иконы теряются.

Другим древним образом является Туринская плащаница, которая отпечатала на себе образ Спасителя, положенного во гроб.

Другой образ - образ Христа отрока – Эммануида.



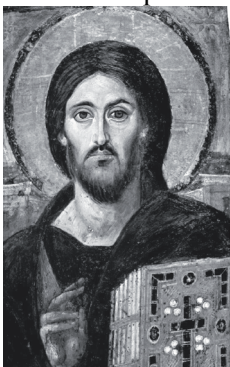
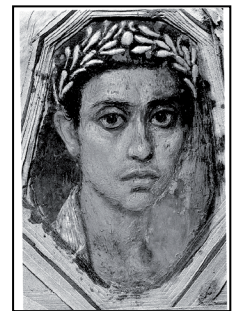
Первый исторический образ Христа был найден в катакомбах Понтиана (IV в.) – это привычный нам образ Христа как 30-летнего мужчины, носящего бороду. Появление его связано с тем, что в IV в. Константин и Елена обретают крест Господень. В этой связи оживились исторические представления, возникло желание приблизить образ Христа к человеку.

Наряду с изображениями, прямыми или символическими, Спасителя и Божией Матери, мы видим в катакомбах и изображения Апостолов, пророков, мучеников, а также образы Ангелов, т.е. всё разнообразие христианской иконографии.

С Первые иконы.

Первые иконы напоминают позднеримский портрет, они написаны энергично, 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. 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.

¹ Евсевий Кесарийский

С V-VI Трулльскийкий Собор о церковном образе

Так же как и сам образ, учение Церкви о нем не является позднейшим придатком к христианскому учению, оно непосредственно вытекает из учения о спасении и коренится в христианском мировоззрении. Оно изначально присуще христианству во всей полноте, однако, так же как и в отношении других аспектов своего учения, Церковь раскрывала и формулировала учение об образе постепенно, в ответ на нападки, на непонимания, на лжеучения, возникавшие на ее историческом пути. Здесь было то же, что, например, в учении о двух природах Христа, Божественной и человеческой. Истина эта скорее конкретно, непосредственно переживалась первыми христианами, чем теоретически формулировалась. Догматическое же учение о ней было установлено Церковью в ответ на ереси и лжеучения. То же было и в отношении учения об образе. Впервые указание, касающееся характера священного образа, было сформулировано V-VI (Трулльским) Собором.

V BC, осудивший монофизитство и оригенизм, и VI BC, осудивший монофелитство, занимались догматическими вопросами. Целый же ряд канонических вопросов дисциплинарного порядка ожидал своего решения. С этой целью и был созван в 692 г. V-VI Собор. Он происходил в зале (in Trullo) императорского дворца. Отсюда - «Трулльский». Разные стороны церковной жизни требовали упорядочения, в т. ч. и церковное искусство.

- ✓ *«В зрелую пшеницу истины замешались кое-какие остатки языческой и иудейской незрелости».*

В эпоху, центральным вопросом которой была христология, именно человеческий образ Христов - основа всей христианской иконографии, требовал такую догматическую формулировку, которая ликвидировала *«еврейскую и языческую незрелость»*.

Три правила Пято-Шестого Собора касаются изображений.

Правило 73. *Не изображать Крест на полу.*

Правило 82 - *против «иудейской незрелости»*. О замене символических изображений.

- ✓ *«Почитая древние образы и сени, как знамения и предначертания истины, преданные Церкви, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную как исполнение закона. Сего ради, дабы и в изображениях очам всех представляемо было совершенное, повелеваем отныне на иконах, вместо ветхого агнца, представлять по человеческому виду Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, дабы через уничтожение усмотреть высоту Бога Слова и приводиться к воспоминанию жития Его во плоти, Его страдания и спасительной смерти».*

Реалистические изображения Христа, Его портреты существовали изначально, и именно эти подлинные портреты и являются реальным доказательством Его воплощения. Существовали и изображения большинства двенадцатых праздников, где Христос изображался в Своем человеческом виде. Но наряду с этим, оставались в употреблении ветхозаветные символы, заменявшие Его человеческий образ. Это была задержавшаяся привязанность к библейским прообразам.

Истина явилась Иисусом Христом, и надлежало уже показывать именно это исполнение, эту реальность, Истину. Истина имеет свой образ, ибо она не идея, не абстрактная формула: она — конкретное, живое Лицо, распятое *«при Понтийстем Пилате»*. *«Аз есмь Истина»*^{Ин14:6} Церковь не только говорит об истине, но и показывает Истину — образ Иисуса Христа.

Отцы Собора говорят о древних символах как об этапе, уже пройденном в жизни Церкви. Пока пшеница была незрелой, их существование было необходимо, они способствовали ее созреванию. В «зрелой же пшенице истины» их роль становится отрицательной, т.к. символы снижают значение прямого образа и ущербляют его роль. И действительно, опровергать христологическую ересь образом рыбы или агнца невозможно¹.

Это первое соборное выражение христологической основы иконы было впоследствии широко использовано и уточнено защитниками икон в период иконоборчества.

¹ Письмо св. Германа Патр. Константинопольского к иконоборческому епископу Фоме: «Изображение образа Господня на иконах по человеческому Его виду служит к посрамлению еретиков, которые уверяют, что Он воочеловечился лишь призрачно, а не действительно».

Но 82 правило не ограничивается отменой символов и принципиальным догматическим обоснованием образа: оно дает указание - каким церковный образ должен быть. Икона не должна ограничиваться только историческими чертами, потому что такое изображение напоминало бы лишь о жизни, страданиях и смерти воплотившегося Бога. Изображение должно указывать и на славу Его, «высоту Бога Слова».

- ✓ *Если исторические черты Иисуса Христа, Его портрет являются свидетельством Его пришествия во плоти, Его уничижения, то сама манера изображения «Сына Человеческого» должна отражать Его славу.*

82 правило показывает, в чем должна заключаться символика церковного искусства: она должна быть не в самом сюжете, а в манере изображения. В области своего искусства Церковь вырабатывает художественный язык, соответствующий её опыту и её ведению Божественного Откровения. Все средства изобразительного искусства направляются к одной цели: верно передать конкретный исторический образ и в нем раскрыть другую реальность - духовную.

- ✓ С одной стороны, V-VI Собор требует заменять символ прямым, конкретным образом.
- ✓ С др. стороны, 82 правило полагает начало иконописному канону, указывая на возможность передать средствами искусства, при помощи известной символики, отблеск Божественной славы. Иконографическая *символика* не исключается совершенно, но переходит на второй план. Мы и теперь употребляем символы (три звезды на мафории Богоматери, благословляющую руку в небесах), но символика эта занимает не заменяет собою личного образа.

Правило 100 - против *«незрелости языческой»*.

- ✓ *«изображения, обаяющая зрение, растлевающая ум и производящая воспламенения нечистых удовольствий, не позволяем отныне».*

Во времена V-VI Собора еще существовали наряду с церковными праздниками языческие празднества, которые были запрещены его 62 правилом, (Брумалии - торжества в честь Вакха, пляски в честь эллинских богов и т.д.) Эти языческие празднования изображались и в искусстве в виде грубых и чувственных образов. Церковь считала необходимым оградить своих членов от разлагающего влияния таких произведений, тем более что некоторые элементы этого искусства могли проникать и в искусство церковное. 100-е правило показывает, что Церковь требует от своих членов определенной аскезы не только в жизни, но и в искусстве, которое, с одной стороны, отражает эту жизнь, с другой стороны, на нее влияет.

V-VI Собором отмечен конец догматической борьбы Церкви за правильное исповедание двух природ, Божественной и человеческой, в Лице Иисуса Христа. Отцы и Соборы этого христологического периода нашли точные и ясные догматические определения, чтобы выразить, поскольку человеческому слову это доступно, учение Церкви о Боговоплощении. Истина была явственно и во всеуслышание провозглашена. Однако надлежало не только сказать истину, но и показать ее, т. е. в области изобразительного искусства выразить строгое и точное православное исповедание.

Римский папа Сергий не подписал Деяния Собора, поскольку они содержали еще определения, расходящиеся с практикой Римской Церкви (обязательное безбрачие духовенства, пост в субботу). Т. о., Римская Церковь осталась в стороне от формулировки учения Церкви о христологической основе священного образа. Учение это поэтому не смогло обогатить западное священное искусство. Римская Церковь сама исключила себя из того процесса выработки догматического и духовного художественного языка, в котором участвовала вся остальная Церковь и в котором руководящая роль промыслом Божиим выпала на долю Константинопольской Церкви.

Православная же Церковь, наоборот, постоянно уточняла в направлении, указанном V-VI-ым Собором, свое искусство, как в его содержании, так и в форме, создавая искусство, передающее в образах материального мира Откровение мира Божественного, дающее нам своего рода ключ, способ приближения к горнему, миру, его созерцания, его понимания.

СИСТЕМА ХРАМОВОЙ ДЕКОРАЦИИ

Свящ. 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 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 - греч. "украшенный, устроенный"). В то же время и человек в Новом Завете назван храмом 1Кор 6:19. Таким образом, христианская картина мира условно напоминает систему матрешек - вложенные друг в друга космос-храм, церковь-храм, храм-человек.

Первые христиане совершали свои богослужения - агапы - по домам или на могилах мучеников, в катакомбах. После объявленного имп. Константином Миланского эдикта (313 г.), легализовавшего христианство, христиане стали строить храмы для совершения литургии. В конце времен, когда небо и земля пройдут, необходимость в храме также отпадет, как и написано в Откровении: *"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, 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. Этим христианский храм отличается от языческих.

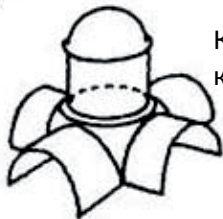
Храмы древней Греции строились с абсолютной ориентацией на фасад. Любой греческий храм - Парфенон, Эрехтейон, храм Зевса представляет собой алтарь, перед которым на площади совершаются богослужения, мистерии, жертвоприношения, праздники, шествия. Портик с величественной колоннадой являлся прекрасными кулисами для религиозных и гражданских действ. Внутри же храма, как правило, не было ничего, кроме статуи божества. Храм служил своего рода ларцом для 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 (от "царский", государственный). Во-первых, 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 - 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.

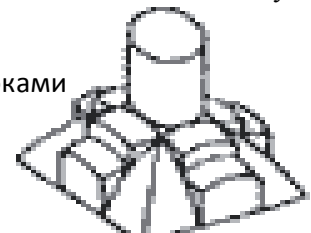
✓ **Западное христианство** развивало базиликальную систему, храмы получили форму вытянутого латинского креста, а башни и шпили сообщили им энергичный **вертикальный взлет**.

✓ 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.



Крестово-купольный свод

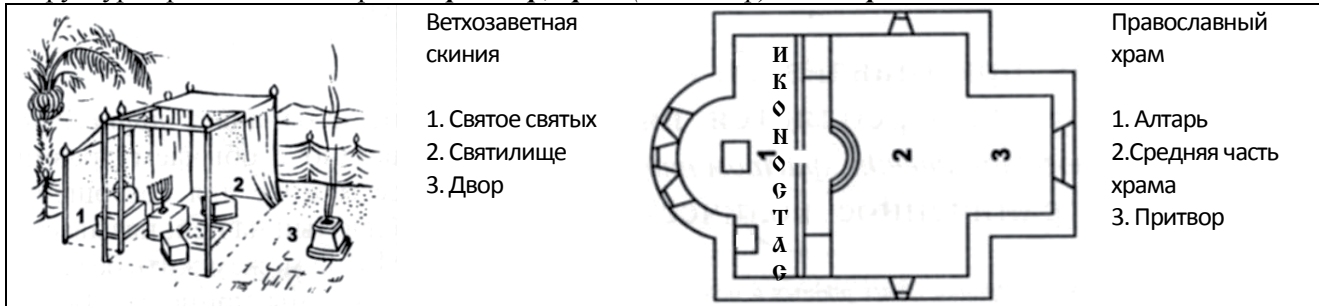
Крещатый свод со ступенчатыми распалубками



Рукотворный храм является отражением храма нерукотворного - космоса, мироздания. **Антропоморфность** храма также можно проследить в его формах, особенно в ранних русских храмах: у храма есть голова (*глава*) и шея (*барaban*), плечи (*своды*), есть даже "бровки" - арочки над окнами. 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 апостолы плывут 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".



- Христианские храмы, как правило, ориентированы на восток. В восточной части храма располагается **алтарь**, где находятся священнослужители. Обращенный лицом к алтарю человек смотрит на восход, что символизирует обращенность ко Христу - Солнцу Правды.
- В западной части, в **притворе**, раньше, когда в Церкви активно действовал институт катехуменов, **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 в. богословы ее осмыслили как весьма стройную систему. Одним из интересных интерпретаторов монументальных росписей был Патриарх Константинопольский Фотий. Каждый храм имеет свою систему росписей, разработанную богословскую программу, но есть и некоторая общая схема, которой придерживались в странах византийской ориентации, в том числе и на Руси.

❖ Купол

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 удался 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**. Христос в одной руке держит Книгу, другой благословляет мир - образ Бога Творящего и Спасующего, держащего мир в Своей руке.

❖ Световой барабан

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** - ветхозаветные избранники, слышавшие голос Божий и сообщавшие избранному народу волю Божию.

❖ Паруса

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

❖ Арки

Арки - как мосты между мирами, на них изображают обычно **апостолов**, которых послал Господь в мир проповедовать Евангелие всей твари ^{Мк 16:15}.

❖ Столбы

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.

❖ Своды и стены

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. В Богородичном храме преобладают сцены из жизни Девы Марии, Никольский храм содержит сцены из жития Николы, Сергиевский - из жития преподобного Сергия. Распространены темы Акафиста

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 регистр

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.

○ Исторические сюжеты

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. В Софии Киевской увековечены князь Ярослав и члены княжеской семьи. Подобно византийским ктиторским композициям, князь подносит Господу модель Софийского собора. А в лестничных башнях этого собора размещались совсем неожиданные для храма сцены развлечения знати, эпизоды охоты, игры на ипподроме в Риме. Некоторые исследователи толкуют эти сцены как символическое изображение императорских триумфов.

○ Полотенца

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 (алтарная) посвящена Христу и Богородице.

С РОСПИСИ ВОСТОЧНОЙ (АЛТАРНОЙ) СТЕНЫ

❖ Апсида

Сферическая форма **апсиды** символично осмысливается как Вифлеемская пещера, 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 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. Таков образ "*Богоматерь Нерушимая стена*" в 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 Христова*".

❖ Евхаристия

В алтаре совершается Евхаристия, поэтому на восточной стене естественно возникает композиция "*Причащение апостолов*" или "*Тайная вечеря*". Это 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.

❖ Творцы Литургии

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

❖ Благовещение

На восточной стене, на ее плоской части, как правило, изображают Благовещение: Архангел Гавриил и Богородица (София Киевская XI в., Марфо-Мариинская обитель в Москве, XX в.).

С РОСПИСИ ЗАПАДНОЙ СТЕНЫ

Восточной стене в смысловом плане противостоит **западная**.

- ✓ В восточной части сосредоточены темы, касающиеся Воплощения и Спасения,
- ✓ В западной - начало и конец мира.

❖ Шестоднев - как начало мира

❖ Страшный Суд

Изображается чаще, поскольку 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.

"Страшный Суд" Успенского собора во Владимире написан Андреем Рублевым как светлое радостное ожидание грядущего Спасителя. В церкви Троицы в Никитниках западная стена и вовсе решена оригинально: здесь написаны евангельские притчи, в которых раскрывается смысл Суда Христова. Напротив, ярославские 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 не останавливаемся на художественных достоинствах монументальных ансамблей, ибо в данном случае важна не столько эстетика, сколько богословие. Хотя, 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 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*, икона как богословский текст выполняла свои функции не только как молельный образ, но и как наставление и научение в вере.

В Византии книжные знания имели приоритет, а на Руси вере научала, икона.

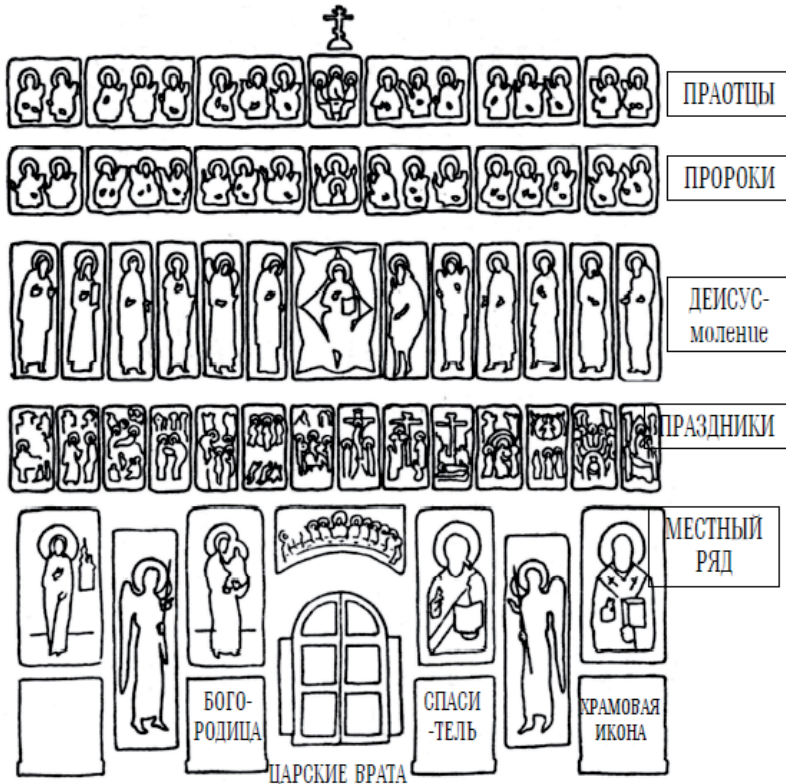
С ИКОНОСТАС

Высокий русский иконостас формировался постепенно. В домонгольское время были распространены одноярусные невысокие *алтарные преграды*, по типу византийских темплов. К XIV-XV вв. иконостас имел уже 3 ряда. В XVI в. добавляется 4-й, в XVII в. - 5-й. В конце XVII в. были предприняты попытки увеличить число ярусов - до 6-7¹, но эти единичные случаи не привели к системе. Классический русский высокий иконостас насчитывает пять рядов - чинов, каждый из которых несет определенную богословскую информацию.

Иконостас - типично русское явление. *С одной стороны*, это большое достижение древнерусской культуры и важный элемент церковной традиции. Благодаря иконостасу мы имеем первоклассные произведения Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия, Симона Ушакова и мн. др.

Но, *с другой стороны*, иконостас сильно повлиял на русскую литургическую традицию, причем не всегда положительно. Превратившись в непроницаемую стену (в результате чего изменилась конструкция храмов, их 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 др, напр. Л. Успенский, много сил положили, чтобы доказать духовную пользу иконостаса. 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 козностью, 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.

В начале XX в., 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.

Иконостас дублирует храмовые росписи, но раскрывает образ мира более концентрированно, акцентируя внимание предстоящих на грядущем Пришествии Господа Иисуса Христа.

Ярусность иконостаса, как и регистровость храмовых росписей, символизирует иерархичность мира. В древнерусской терминологии ряд называется "чином".

¹ Иконостас Большого собора Донского монастыря насчитывает семь ярусов, включающих помимо основных - ряды Стрстей Христовых и Страстей Апостольских.

1. Местный чин

В самом нижнем ярусе обычно располагаются местночтимые иконы. В центре местного чина располагаются **Царские врата**, символизирующие вход в Царство Божье. Царство Божье открыто нам через Благоую весть, поэтому на Царских вратах эта тема изображается дважды: **Благовещение** Деве Марии от Архангела Гавриила, и четыре евангелиста, благовествующие миру. Когда-то на 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**").

Справа от Царских врат расположена икона **Спасителя**. Слева - икона **Богородицы**. 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"^{Ин14:6}; "Я - дверь овцам"^{Ин10:7}. Богородицу называют Одигитрией (Путеводительницей).

Икона рядом с образом Спасителя - **местная** - храмового святого или праздника. Достаточно посмотреть на вторую икону справа от Царских врат, чтобы определить, в каком храме вы находитесь.

Диаконские врата в нижнем ряду ведут в боковые части алтаря - к Жертвеннику и ризнице (диаконнику), где священник облачается перед литургией и где хранятся облачение и утварь. На дяконских дверях обычно изображают либо *Архангелов*, символизирующих ангельское служение священнослужителей, либо первомучеников *архидиаконов* Стефана и Лаврентия, показавших истинный пример служения Господу¹.

2. Праздничный чин²

Здесь представлена земная жизнь Христа и Богоматери. Ядро ряда составляют **дванадцатые праздники**, обычно в порядке их следования в церковном году. Реже встречается расположение икон по хронологическому принципу. Часто в праздничный ряд включают "Крестовоздвижение", "Покров Пресвятой Богородицы" и др. праздники.

Если в храме несколько престолов и, значит, несколько иконостасов, порядок праздников стараются варьировать. Например, в церкви Троицы в Никитниках в малом иконостасе Никитского придела в праздничном ряду расположены иконы послепасхальных событий ("Цветной триоди"): "Жены-мироносицы у гроба Господня", "Исцеление расслабленного", "Беседа с самарянкой" и т.д.

3. Деисусный чин

(от греч. деисис - моление). Расположенная в центре икона "**Спас в силах**" является своего рода "замковым камнем" всего иконостаса - этого грандиозного символического сооружения. "Спас в силах" - образ Иисуса Христа во время Его второго Пришествия в силе и славе. Он восседает на троне, как Судья, 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 от Сына, Она ходатайствует перед Ним за весь человеческий род. Напротив Нее - **Иоанн Предтеча**, проповедовавший скорое пришествие Царства и покаяние перед первым пришествием Христа на землю. Богоматерь - первый человек Нового Завета, Иоанн Креститель - последний пророк Ветхого Завета. Ветхий и Новый Завет во Христе обретают единство - исполнение и воплощение, равно как и соединение милости (Богородица) и истины (Иоанн Предтеча).

За Богородицей следует **Архангел Гавриил** (вновь повторяется Благовещение); за Предтечей - **Архангел Михаил** (оба они олицетворяют духовную брань - предводитель небесного воинства и покровитель подвижников и аскетов). Вслед за архангелами - первоверховные **апостолы Петр и Павел**, основоположники Церкви. Далее - **св. отцы**, созидатели Церкви, следом - представители поместной церкви, (в московских храмах это место почти всегда занимают святители Петр и Алексей). Затем - избранные святые.³

В к. XVII в. образ "Спас в силах" стали нередко заменять иконами "Спас на престоле" или "Христос - великий архиерей", что также ограничивает семантический ряд центрального образа.

¹ Можно встретить изображения первосвященников (Аарона)

² 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.

³ В XVII в., во времена патриарха Никона, деисусный чин заменялся иногда апостольским, т. е. помимо Христа, Богородицы и Иоанна Предтечи изображались 12 апостолов, сидящих на престолах Мф19:28, что значительно упрощает семантику Деисуса, его изначальное вселенское значение, в котором сливается образ Церкви земной и небесной.

4. Пророческий чин

В него включены **пророки** Ветхого Завета, писания которых содержали указания на Пришествие Мессии. Обычно их изображают со свитками пророчеств. В центре - икона **Богоматери** - как символ исполнения всех пророчеств, ведь Ветхий Завет "детоводитель ко Христу"^{Гал3:24}. Образ Богоматери обычно представлен в иконографическом варианте "**Знамение**" ("Воплощение"), где наглядно показано, как во чреве Марии, которое "ширшее небес", зачат Св. Духом Тот, Кто избавляет вселенную. Позднее Образ Богоматери Знамение заменяется иконой "Богоматерь на троне", где Дева Мария представлена как Царица Небесная, что несколько упрощает символическое прочтение ряда.

5. Праотеческий чин

В нем представлены ветхозаветные **праотцы**, отцы веры - Авраам, Исаак, Иаков, Ной, Мелхиседек - 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 в., в период упадка веры и оскудения богословской мысли, то это место заняли изображения совсем неканонического характера: "*Бог Саваоф*", "*Отечество*", "*Троица Новозаветная*". Против такого рода изображений восставал еще в XVI в. 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 (как и Большой Московский собор в 1666 г.), 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.

Крест

Завершает иконостас Распятие с предстоящими. Распятие - вершина мира, завершение земной жизни Христа, Голгофа - это "гора недосыгаемая"^{Ис 60:3}. К подножию Креста мы стекаемся на литургию, ибо в тот момент, когда уста Распятого произнесли "Свершилось!", совершилось наше спасение. С этого Креста были произнесено: "Се Матерь твоя", "Се сын твой"^{Ин 19:26-27}, тем самым зародилось братство следующих за Господом. Это завершение иконостаса Крестом 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.¹ 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. **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 (на саккосах и митрах золотом и жемчугом вышивались целые иконостасы).

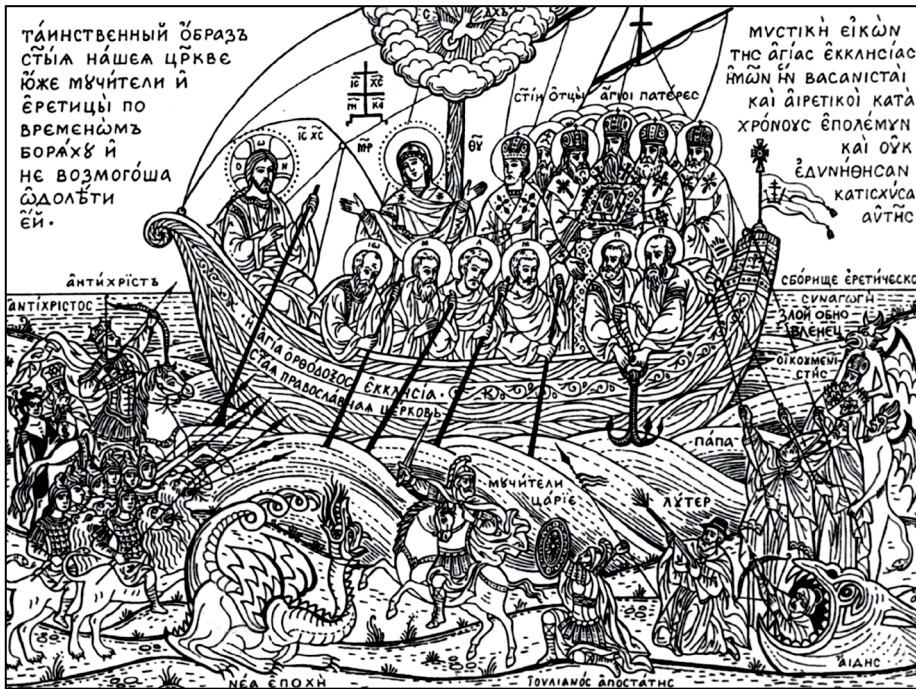
Гораздо реже, чем иконы, встречаются в православных храмах **скульптурные изображения**. В северной Руси, где издавна деревянная резьба была местным промыслом, традиция деревянной скульптуры получила распространение и в церковной культуре. Вспомним знаменитые **пермские скульптуры, изображающие Страдающего 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

¹ Прежде в храмах 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. Т.о., если из 10 храмов закрыты или разрушены оказывались 9, то один оставшийся буквально наполнялся иконами, к-рые удалось спасти.

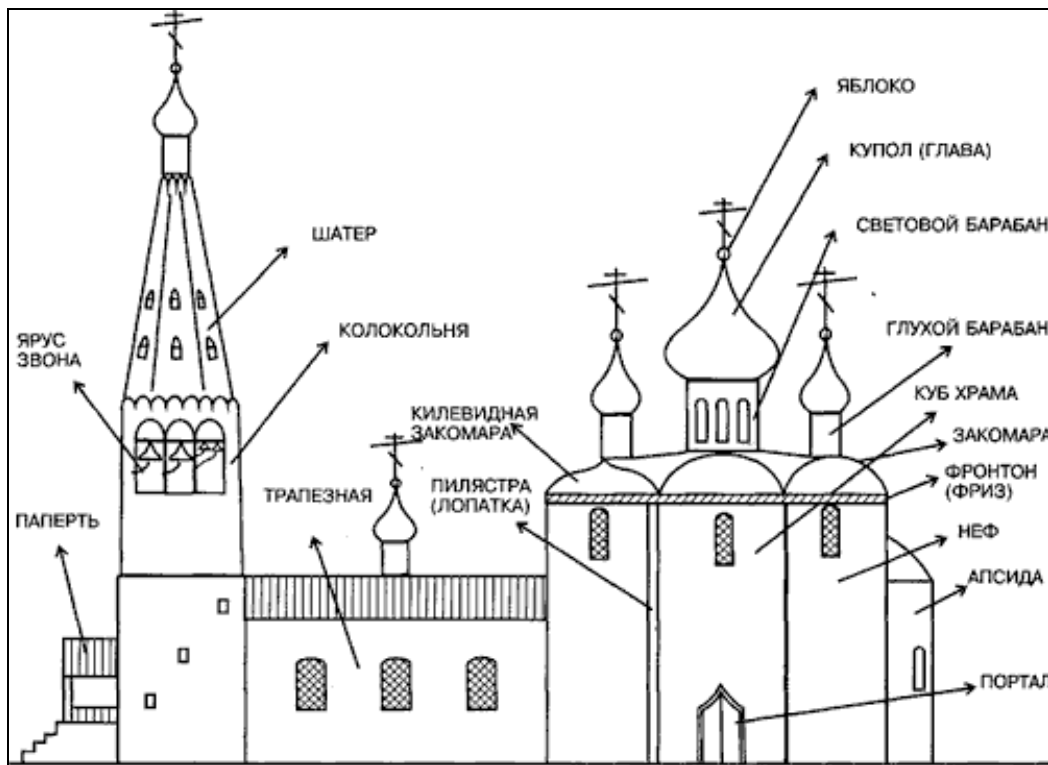
созерцательного медитативного пения ранней Церкви. Таким образом, та образная цельность, которая предполагалась первоначально в космосе храма, сегодня большая редкость, с трудом восстанавливающаяся в отдельных храмах.

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.¹



Слово «неф» (в средневековых церквях — продолговатая часть здания, простирающаяся от главных входных дверей до хора) от лат. navis — корабль, вследствие того, что в обозначаемой им части храма собираются во время богослужений члены христианской общины, которая издревле уподоблялась кораблю, а также вследствие внешнего сходства этой части с кузовом опрокинутого корабля.

икона «Корабль веры»



¹ Основной источник: И. Языкова «Богословие иконы»

ИКОНОГРАФИЯ ИИСУСА ХРИСТА


«Я увидел человеческое лицо Бога, и душа моя была спасена». (Иоанн Дамаскин)

Иконоборческие споры 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 2-е 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}.

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.

От решения этого вопроса в ходе иконоборческих споров 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 преобладали знаково-символические изображения, не претендующие на реализм и достоверность. Их сакральный смысл, понятный посвященным, становился недоступным для людей, находящихся вне пределов христианской общины, завуалированный эзотерическим языком. Но за внешне простыми рисунками стояла глубочайшая реальность. (Вспомним «ИХТИС», «Добрый пастырь», символом Христа являлось также изображение пеликана, считалось, что эта птица  кормит своих детей своей плотью, разрывая себе грудь).

❖ Первые иконы Иисуса Христа

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 т. 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.

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 Кастельсеприо 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.

❖ Спас Нерукотворный - «икона икон»



В самом 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 **Веронике**, которая отерла Лик Спасителя своим платком, когда Он нес на Голгофу Крест. И чудесным образом Лик Христа запечатлелся на ткани. Западная иконография, а с XVII в. и русская, изобилует изображениями праведной Вероники, держащей в руках плат с запечатленным Ликом.

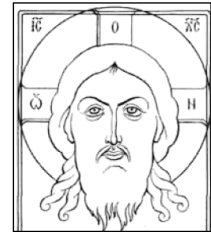
Вторая история приводит нас в восточный город **Эдессу**, где царем был **Авгарь**. Заболевший проказой, царь, услышав о Христе, посылает к Нему своего слугу с приглашением посетить Эдессу. Христос отказывается идти, но не отказывается исцелить царя. Попросив принести Ему чистый холст, Спаситель прикладывает Свой Лик к ткани и Его образ нерукотворно запечатлевается на нем.

Слуга доставляет чудесный кусок ткани в Эдессу, и царь, приложившись к нему, тут же получает исцеление. 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*" (на куске ткани) и "*Спас на чрепии*" (на черепице).

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 вероятно 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 "*Спас Нерукотворный*" XII в. из *Новгорода*. Лаконичность и выразительность образа создают основные элементы этой иконографии: Лик (глаза - преувеличенные, с характерным взглядом) в обрамлении крестчатого нимба. Крест на нимбе из 9-ти линеечек (9 ангельских чинов, слава Божия), греческие буквы ΩON - Суший.¹ На фоне - ΙC ΧC - 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.

❖ Христос Пантократор



В рус. переводе - "Вседержитель", в более камерном варианте - "Спаситель", а нередко и просто "Спас". Различаются несколько вариантов композиций - изображение фигуры в рост, поясное и сидящий на престоле. Все три варианта - 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" (Ц. св. Софии в Салониках IX в.: Христос, поддерживаемый ангелами, удаляется в небо, вокруг - апостолы и Богоматерь). Еще более ранний вариант - Христос и символы евангелистов (свод Архиепископской капеллы в Равенне VI в.) Обе композиции трактуют свод храма как небо, куда удалился по Вознесении Христос и откуда Он должен сойти в последний день. Храм - место ожидания Второго пришествия Господа, а ощущение ранней Церкви было весьма эсхатологичным², и композиция в куполе - проекция реального переживания скорой встречи со Спасителем. Постепенно из двух вариантов "Вознесения" выкристаллизовался один - *Христос-Пантократор в окружении небесных сил*. Трактовать эта композиция стала в

более спокойном космическом плане - Христос-Пантократор, творящий вселенную, держащий ее в Своей руке. (Пантократор в Софии Киевской XI в., Новгороде XIII в., в монастыре Дафни в Греции XI в., в монастырях КПля - Кахрие Джамии и Фитие Джамии XIV в. и др). В базиликальных храмах этот образ перемещался в *конху апсиды* (соборы Чефалу и Мон-Реалья XII в., Италия).

¹ Буквы ΩON появились довольно поздно, в византийских изображениях Христа чаще всего встречается нимб, украшенный драгоценными камнями, а за его пределами буквы α и ω, отсылающие нас к Откр 1:8. Однако смысл этих надписей одинаков - знаки единственности Отцу.

² Эсхатология - учение о конце времен и 2 пришествиях



Поясное изображение Христа с Евангелием - весьма распространенный иконографический тип. Простая иконографическая схема служит сосредоточению внимания молящегося на лице и благословляющем жесте. Пример - рублевский Спас из Звенигорода, центр *деисусного чина*.

Но чаще такой образ помещали в *местном ряду*, возле Царских врат (Христос вводит молящегося в Царство Божье). Обычно на этой иконе Спаситель изображен с *закрытым Евангелием*, т. к., 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. Хотя иногда этот принцип нарушается, и образ Спасителя в местном ряду предстает перед нами с открытым Евангелием. Так стали писать, начиная с XVII в.

Трактовка образа Иисуса Христа в некоторых иконах достигает удивительной глубины, лучшие образцы византийской и русской живописи являются настоящими шедеврами иконописи: (Синайский образ V в.; Константинопольский кон. XIV в., написанный под явным влиянием мистики св. Григория Паламы; Спас Тверской школы XV в.; Спас кисти Тихона Филатьева, 1703 г., и мн. др.)

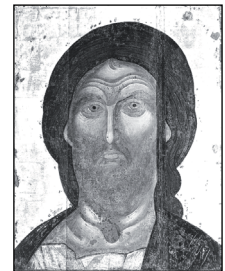
Спас Оплечный:

❖ Спас «Ярое око»

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" нач. XIV в.

❖ Спас «мокрая брада»

❖ Спас Златые власы



Икона из Успенского собора Московского Кремля. Христос изображен оплечно, нимб в виде круга не показан, на иконе присутствует только крест. Золотая отделка волос - редко используемый художественный прием, обозначающий нетварный божественный свет. Фон первоначально был густо-синего цвета со стилизованными золотыми медальонами. На верхнем и правом полях помещено изречение Христа ^{Ин 8:12} «Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни». Различные исследователи находят стилистические параллели в византийской и западноевропейской живописи.

❖ Спас на престоле

Изображения Христа-Пантократора на престоле также весьма широко распространены в монументальной живописи, здесь Христос воспринимается как Царь Небесный и как Судия. 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 Софии Константинопольской: Христос между Константином IX Мономахом и императрицей Зоей (южная галерея, XI в.). Но чаще всего Христу на троне предстоят ангелы (собор 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 - изображения Богородицы и архангела Гавриила (как бы повторение Благовещения), (мозаика над входом в собор св. Софии КПль IX в.).



Все эти варианты находят свое соединение в иконографии образа "Спас в силах".

❖ Спас в силах

Эта икона является замковым камнем сложнейшей конструкции иконостаса. В ней сливаются различные аспекты трактовки образа Христа: *эсхатологический* (2-е Пришествие и Страшный Суд), *апокалиптический* (Царь царей, Саваоф, Агнец), *софийный* (Пантократор - Логос, Бог Творящий). В названии 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". "Я есть Альфа и Омега, Первый и Последний". ^{Откр 1:10}

В основу иконографии положено явление Господа 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..."* Иез 1:4-6, 10, 13, 15-16, 18, 22, 26, 28



Явление Божьей славы передается на иконе в виде символических фигур, обозначающих различные силы небесные, земные и небесные уровни, согласно «Небесной иерархии» Дионисия Ареопагита.



Христос, восседающий на престоле, изображен на фоне **красного квадрата**, на который последовательно наложены **синий круг (овал, мандорла)** и **красный ромб**. 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 4 конца земли проповедуется Евангелие Царства и в 4-х углах квадрата - символы евангелистов.¹
- **Синий круг** означает **небесную сферу**, мир бесплотных сил или ангельских чинов. 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 (*серафимы, херувимы, престолы, господства, силы, власти, начала, архангелы, ангелы*).
- **Фигура Христа в красном ромбе**. В отличие от "нижнего" красного квадрата - земли, "верхний" ромб обозначает огонь, сходящий с небес, **огненную природу божества** «Господь, Бог твой, есть огонь посядающий» Втор 4:24, «неопалимая купина» Исх 3:2 - Бог говорит к нам из среды огня. Обычно Спаситель облачен в одежды 2-х цветов - красный хитон и синий гиматий (соединение божественной и человеческой природ), иногда - в золотистых одеждах (сияние Его славы). Правой рукой Христос благословляет, левой придерживает раскрытую Книгу.
- **Символика Книги** в христианской культуре глубока и обширна. Христианство само является религией Книги.
 - ✓ Книги Жизни, в которой вписаны имена спасенных Исх 32:32; Откр 3:5 ;
 - ✓ Книга Откровения, запечатанная 7-ю печатями, открыть и прочесть которую может только Агнец Откр 5:1-7.;
 - ✓ Книга Завета и Закона Втор 30:10 - Библия;
 - ✓ Евангелие - Благая Весть, которую в мир принес Спаситель и Его сокровенное учение;
 - ✓ Бог Слово, пришедшее в мир - Сам Господь Иисус Христос.
- В ранних памятниках христианского искусства так и изображали Христа в виде символической композиции **"Этимасии"** - Книги, лежащей на престоле (ц. Успения в Никее, VII в.).



¹ Впервые подобное прочтение тетраморфа было предпринято св. Иринеем Лионским, который видел за этим раскрытие различных аспектов образа Христа в Евангелиях: ангел (животное с человеческим лицом) - пришествие Христа в мир, к людям, телец - Жертва Христа, лев - Царство, орел - обладание Духом и духовное видение. Вслед за ним эти ассоциации развивали св. Ипполит, блж Иероним, папа Григорий Великий и др. Однако принятая на сегодняшний день и устойчивая схема толкования этих символов у самого Иринея выглядела несколько иначе: ангел - Матфей, телец - Лука, лев - Иоанн, орел - Марк.

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 о суде: *"Я пришел не судить мир, но спасти мир. Отвергающий Меня и не принимающий слов Моих имеет судью в себе: слово, которое Я говорил, оно будет судить его в последний день"* ^{Ин 12:47-48}. *"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}. Бог судит мир через слово и свет, - и человек с трепетом ожидает "доброго ответа на страшном судище Христова".

Какие же **тексты** обычно избираются для написания на открытых страницах Книги?

Чаще всего это ^{Мф 11:28} *"Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас"* Образ Божественного Судии и Страшного Суда приобретают в этом контексте особое звучание: *"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}. 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}.

"Спас в силах" - это целый богословский трактат, исполненный посредством живописи и символического языка. 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 и образ храма - Христос на фоне красного квадрата и синего круга (земли и неба), что одновременно повторяет и символическую схему храма: земной куб, перекрытый сферой неба; и это не случайно, ибо, храм - модель космоса.

"Спас в силах" - 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.

Нередко "Спас в силах" является центром отдельных икон, также носящих название Деисус или "Предста Царица" ^{Пс 44:10} (иногда состав святых сокращен до Богородицы и Иоанна Предтечи). В таком случае изображение славы Господа дается в сокращенном варианте.

- ❖ "Царь царем" или
- ❖ "Христос Великий Архиерей"



В более поздний период получил распространение тип иконографии Христа, именуемый **"Царь царем"** или **"Христос Великий Архиерей"**. 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 в к. XVII в. "Образ имеет апокалиптическую трактовку, художники пытались запечатлеть явление Господа так, как оно написано в книге Откровения: *"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 в. сказалась в несколько нарочитом выделении некоторых деталей - меч, исходящий из уст Христа, имя, написанное на бедре, и т.д. (икона А. И. Казанцева 1690 г.)

❖ Спас Иерей (Христос Священник)

символическое изображение Христа в образе священника. Библейский источник иконографии: *"Ты еси иерей вовек по чину Мелхиседека"* ^{Пс 109:4}. Христос изображается почти безбородым молодым человеком, на Его голове выстрижено гуменцо (символ тернового венца, аналог католической тонзуры).



Размещение этого образа в алтарной апсиде указывает на направленность изображений священнослужителям. Очевидно, одна из функций образа - служить напоминанием того, что священник в ходе литургии символизирует собой (является живой иконой) Христа.

(София Киевская, Ц. Спаса на Нередице) Изображения Христа Священника не прослеживаются позднее XIII в., далее их сменяет иконографический тип Спаса Великого Архиерея.

❖ "Спас Эммануил"

Кроме традиционного, т. н. исторического типа Христа, существуют иконографии, в которых Спаситель представлен в виде младенца или отрока - "Спас Эммануил". Имя Эммануил означает "с нами Бог" *Исаия 7:14*. Это имя относится, прежде всего, к изображению Предвечного Младенца, зачатого во чреве Пресвятой Девы (иконографический тип "Богоматерь Знамение" или Воплощение/ "Ярославская Оранта", "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.



Тот же младенческо-отроческий тип Христа вошел во все богородичные иконы. 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 различными - золотыми (Владимирская), красно-синими (Страстная), с цветной рубашечкой (Яхромская), с цветной и золотой каймой (Одигитрия Дионисия) и т.д. Ножки младенца либо босые, либо обуты в тонкие золотые сандалики (Донская), что символизирует Благоую весть *Еф 6:15*.

Тип Христа Эммануила появился в иконографии довольно рано. Такие изображения можно видеть в мозаиках Равенны (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.

❖ "Недреманное око"

Тема Предвечного Младенца, Эммануила, "рожденного, не сотворенного" "прежде всех век", развивается в иконографии XIV в. в византийском и балканском искусстве, тогда появляются композиции типа "Недреманное око". В основе иконографической схемы *Пс 120:4* "Не дремлет и не спит Хранящий Израиля". Подобные композиции помещали над входом в храм. На Руси также была известна эта иконография (Соловецкая икона сер. XVI в.). На вершине горы, на ложе возлежит Спас Эммануил, над ним парит ангел с опахалом. Одесную Христа - Богородица, напротив Неё - 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 в. 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 Висковатый. 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 в. 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 в. и в более поздней иконографии.

❖ Ангел Великого Совета



"Иисус Христос, Который есть Предвечное Слово Божие, ипостась Троицы Живоначальной, в образе Ангела Великого Совета ^{Ис 9:6}, истинного Посланника - до Своего прихода к людям, до Воплощения."

Великий Совет – Предвечный Божественный совет о сотворении мира и его спасении (Воплощении и Искупительной Жертве Бога-Сына). Близок сложившемуся в русской иконописи XVI в. образу «Спас Благое Молчание».

❖ Спас Благое молчание

Представляет Сына Божия до Воплощения, в виде Ангела Великого Совета. Руки крестообразно прижаты к груди. Нимб не крестчатый, а подобен восьмиконечной звезде (нимб Господа Саваофа). Звезду образуют два квадрата, один из которых обозначает божественность Творца-Вседержителя, другой знаменует собой мрак непостижимости Божества.



❖ Христос Ветхий деньми



Христос в облике седовласого старца. Одежды традиционны для икон Христа, нимб обычно крестчатый. Эпитет «Ветхий деньми», как и источник иконографии восходят к Ветхому Завету, к видению пророка Даниила «воссел Ветхий днями; одяние на Нем было бело, как снег, и волосы главы Его - как чистая волна» ^{Дан 7:9}. Понимание библейского Ветхого денми как Бога-Отца приводит к таким формально запрещённым иконографическим схемам изображения Троицы, как Отечество и Сопрестоліе. Догмат о неизобразимости Бога-Отца и неоднократно описываемые в Библии антропоморфные облики Божества ^{Быт 3: 8; 32: 24-28; Исх 6: 1, 33: 23; Дан 7: 9,13}, приводят к

выводу о том, что людям являлся Бог-Сын. В иконописи подобная точка зрения выражается в надписывании имени Иисуса Христа над изображением Ветхого денми.

Первые изображения Христа Ветхого денми известны не позднее VI в. (Ц. святой Констанции в Риме). В русской иконографии можно отметить фрески Ц. Спаса на Нередице (Новгород Великий, XII в.).

❖ Христос София Премудрость Божия

«Вся премудростию сотворил еси» ^{Пс 103}. Бог устроил этот мир премудро. Христос - воплощенная Премудрость Божия ^{1Кор 1:30}. На престоле в окружении божественной славы восседает огневидный Ангел, одетый в царские одежды. Образ восходит к пророчеству Исайи об ангеле Великого Совета ^{Ис 9:6} и пламенному ангелу в Откровении ^{Откр 10:1}. Христос - Ангел Великого Совета, Он же - Судия, Вседержитель Церкви и Вселенной. Богородицу, которую мы видим на этой иконе стоящей справа от Христа, величают "Домом Божественной Премудрости".



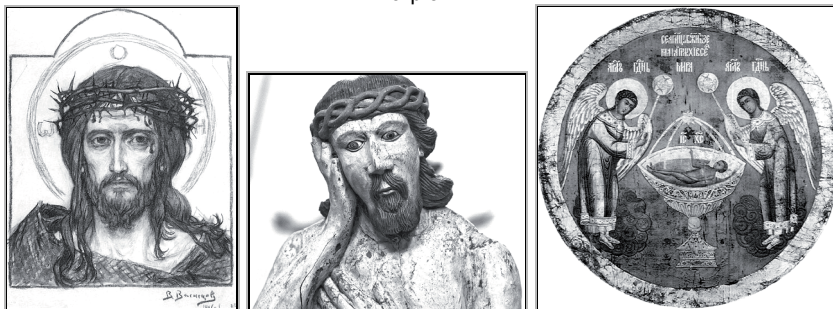
❖ Спас Виноградная лоза

«Аз есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь» ^{Ин15:1}, «Аз есмь лоза, вы же гроздие» ^{Ин15:5}. В ранних вариантах (XV в) Христос окружён лозой, в ветвях которой изображены Богородица, Предтеча и апостолы (евангельская фраза передается буквально). В более поздних (XVII—XVIII вв.) вариантах усиливается евхаристическое содержание: на лозе, вырастающей в руках или из прободённого ребра Спасителя, - виноградная гроздь, которую Христос отжимает в потир. Из символично-аллегорической композиция превращается в дидактически-назидательную.



❖ Спас в терновом венце (Христос в темнице, Царь Иудейский)

Композиция католического происхождения, представляющая Христа в терновом венце и багрянице. Источник названия и иконографии - поругание Христа римскими солдатами. ^{Мф 27:27-30}



❖ Се Агнец Божий

Евхаристический смысл образа Христа - Агнца Божия получает новую иконографическую разработку в визант. искусстве. В XII в. в связи с распространением композиции «Служба святых отец» в росписях алтарных апсид в центре святительского ряда начинают изображать Младенца Христа, лежащего на престоле (Ц. вмч. Георгия в Курбинове (Македония), 1191). Позже эти изображения попадают в лицевое шитье (покровцы). В XVI в. получает распространение иконография св. Иоанна Предтечи, в руках к-рого чаша с Младенцем, что прямо иллюстрирует евангельский текст «Се агнец Божий». В рус. иконописных подлинниках под иконографией «Агнец Божий» понимается изображение Младенца на дискосе под звездой (2-я пол. XVII в.).

❖ Иконография Господских и Богородичных праздников

Спаситель изображается средовеком¹ в одеждах красно-синего цвета. В композициях "Успение" и "Сошествие в ад" Христос изображается в одеждах золотого цвета, а на иконе "Преображение"- в белых одеждах. В сценах Страстей Господних принято изображать Христа обнаженным в одной набедренной повязке; так же и в композиции "Крещение/ Богоявление", здесь может отсутствовать даже повязка на чреслах.

Завершая краткий обзор иконографии Иисуса Христа, вернемся 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 человеку, которым надлежало бы нам спастись"* Деян 4:12. Каждая икона Христа - есть ступенечка к Нему Самому, 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. *"Икона не изображает Божество, она указывает на причастность человека к Божественной жизни"* Л. Успенский. Икона не есть гарантия нашего спасения, но помощь на пути к нему. 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"* И. Дамаскин, облеченного в образы.

"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" митр. Филарет Московский

В осмыслении образа Иисуса Христа иконография имела огромное значение.

Во-1-х, через икону сложный догмат Никейского и Халкидонского соборов становится ближе, понятнее и доступнее для простого верующего, не обладающего богословскими познаниями.

Во-2-х, 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. Но между крайними точками мы находим тип, выработанный в Византии (классический тип - образы Софии КПльской XII-XIV вв., русские иконы XV в.), в котором мужество и милосердие, аскетизм и классическая правильность черт соединены весьма гармонично. Рублевский образ Спаса из Звенигородского чина - 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, преображаемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа" 2 Кор 3:18.

¹ средовек - человек средних лет 30-50

ИКОНОГРАФИЯ ТРОИЦЫ 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 выражению Блж. Августина постичь тайну Св. Троицы труднее, нежели вычерпать море ложечкой. История Церкви свидетельствует, как трудно входило это Откровение в сознание христиан - вплоть до XX в. христианский мир искушается различного рода антитринитарными теориями. Предвидя подобные трудности, св. отцы старались разъяснять тайну "неслиянности и нераздельности" Божественного Троиинства через образы и символы.

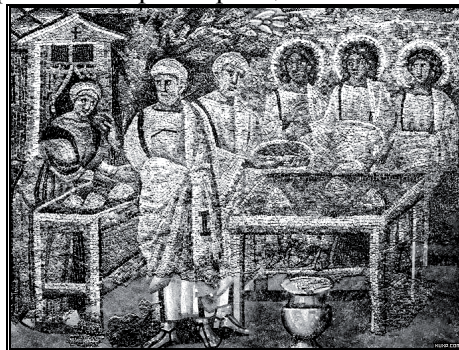
- ✓ Одни говорили о *воле, разуме и действии*,
- ✓ Другие приводили аналогии с солнечным сиянием, где одновременно едины и различимы *солнце, луч и свет*.
- ✓ Третьи размышляли о тайне и гармонии любви, где лица-ипостаси взаимоотносятся как *Любящий, Любимый и Любовь*.

И при этом все сходились на том, что Св. Троица - это не количество, а качество Бога, непостижимое для человека, но данное ему в Откровении. Выразить это иное, отличное от человеческого, качество бытия, практически невозможно. *"Когда речь заходит о Боге, мысль оказывается более точной, чем способы ее выражения, а реальность - более точной, чем мысль"*. Блж Августин

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.

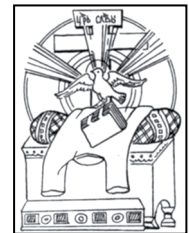
❖ Первые изображения "Гостеприимство Авраама"

Довольно рано в иконографии появляется сюжет *"Явление трех ангелов Аврааму"* (*"Гостеприимство Авраама"*). (Живописи катакомб Виа Латина IV в.; ранние мозаики ц. Санта Мария Маджоре в Риме V 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.¹



❖ Этимасия

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, такими как "Престол уготованный" (Этимасия) (ц. Успения в Никее VII в.).² Престол - Царство Бога Отца. Книга - символ Слова Божьего, II-го Лица Св. Троицы, Бога Сына. Голубь - символ Св. Духа, III-ей Ипостаси.



❖ Исповедание Св. Троицы через символы - метод апофатического богословия

Исповедание Св. Троицы через символы есть метод *апофатического* богословия. Апофатический способ познания Бога строится на принципе отрицания.

¹ 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.

² К сожалению, эта церковь разрушена в 1922 г. и остались только черно-белые репродукции. О цвете, композиции мы судить не можем.

Мысль как бы отталкивается от противоположного, от того, чем Бог не является, ибо в действительности нет ничего, с чем можно было бы Бога сравнить.

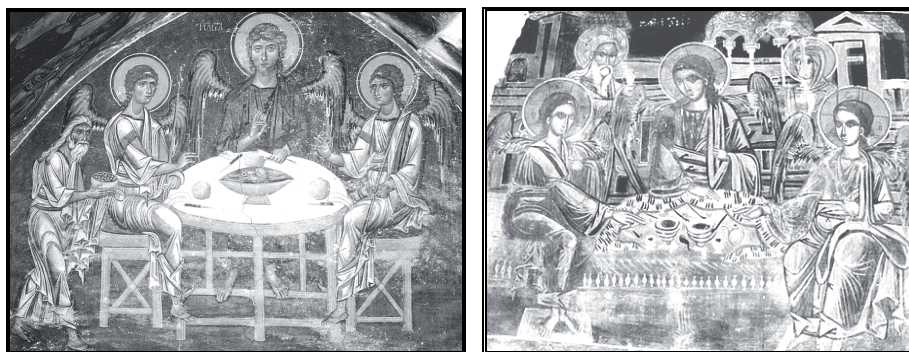
В иконе апофатический и катафатический способ выражения соединяются, т. к. видимое и условное является в иконописи изображением невидимого и безусловного. Знаковый символический характер иконописного языка не претендует на полную достоверность, и уж тем более тождество образов Первообразу. Но удержаться 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.

❖ "Гостеприимство Авраама" в постиконоборческую эпоху

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, слуги, закалывающего тельца и приготавливающего трапезу. Фон, как правило, заполнен символическим изображением палат Авраама, Дуба Мамврийского и горок.

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.

❖ "Гостеприимство Авраама" на Руси

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.

❖ Зырянская «Троица» – предшественница Рублевской «Зырянская Троица», написанная равноапостольным святителем Стефаном Пермским в 1370-е годы, явилась новым для Руси прозрением догмата Живоначальной Троицы. Эта икона была написана задолго до Рублевского образа, в то время, когда в календаре Русской Православной Церкви еще не было праздника Троицы (считается, что этот праздник был установлен св. Сергием Радонежским).

В «Зырянской Троице» зримо отразилась и новая объединительная идея для разрозненной Русской земли. В ней показан образ божественного целого, в котором отдельные самостоятельные части одновременно чудесным образом являют собою ОДНО – единое на принципах любви, самопожертвования. На таких же, явленных свыше, принципах могла созидаться и единая Русь. Именно так соединились с русскими зыряне – иноязычный народ, который первым вошел в состав ныне многонациональной России.

здесь явилась новая объединительная идея русской земли, осуществляемая на духовных принципах любви и равноправия, через слово Божие, через жертву, через принятие искупительной евхаристической покаянной Чаши Иисуса Христа. Впервые в иконописной традиции Стефан Пермский поместил на престоле Св. Троицы не три чаши, а всего одну – чашу причастия, символ евхаристии. На иконе мы видим «Предвечный Совет трех Божественных Ипостасей, где Сын добровольно принимает на себя чашу, чтобы избавить людей от чаши скорбей и страдания...»

Эту же идею Стефана Пермского и Сергия Радонежского, доведя ее до глубочайшей простоты и высочайшей духовной мудрости, выразил св. Андрей Рублев. При этом святой иконописец опирался на разработанные Стефаном Пермским новые иконографические символы:

- чаша на столе уже видимо символизирует евхаристию;
- ангелы как и у Рублева касаются друг друга крыльями, словно составляя из них единую завесу;
- предельно похожи по графике и сами ангелы, и их жесты. И даже наклон головы у среднего и сидящего ошую его ангела чуть больше, чем у того, чем сидит одесную. И это тоже как у Рублева;
- совпадают в общих чертах покрои и цвет риз, расположение дуба над средним ангелом и палат слева от дуба...»



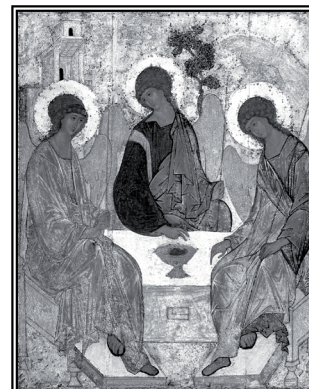
Именно Стефан Пермский ввел в иконографию «Троицы» два духовно значимых символа-дерева с тремя ветвями и, что важнее, чаши Причастия. И в этом отразилась главная идея объединения русского и новокрещенных народов: через причастие Тела и Крови Христовой в Отце, и Сыне, и Святом Духе из Единой Евхаристической Чаши.

В наиболее трудные для русской земли годы Стефан Пермский приглашается на все соборы, где осуждаются князья, которые предали объединительную христианскую идею, продолжили вражду и междоусобицу. Именно его выбирают для усмирения стригольников-еретиков, подвергавших критике догмат Троицы.

А образ Святой Живоначальной Троицы с зырянскими надписями «Ай», «Пи» и «Пылтос» невидно пребывал среди других икон, в храме одного из коми сел Усть-Сысольского уезда на окраине Вологодской губернии. До поры до времени.

❖ «Троица» Рублева

- становится поворотным пунктом осмысления этой иконографии. Собственно, только этот вариант иконы может называться "Св. Троица" (потому как отражает догматический аспект) в отличие от "Гостеприимства Авраама", отражающего исторический аспект. 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.

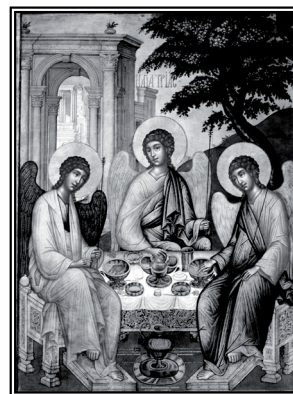


Иконографический вариант Троицы без праотцев существовал и до Рублева в византийском искусстве (миниатюра с двойным портретом императора Иоанна Кантакузина XIV в., многочисленные предметы прикладного искусства). На Руси такое изображение мы встречаем на западных вратах Суздальского Рождественского собора 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, 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.

❖ «Троица» Ушакова

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. 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.

❖ Классический образ.

❖ Предвечный Совет о сотворении и спасении мира

Но вернемся вновь к иконе Андрея Рублева как к классическому образцу. 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 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.**

❖ Кто есть кто?

I вариант Самым распространенным толкованием и ответом на вопрос «Кто есть кто?» является вариант, который подсказывает одеяние среднего ангела - вишневым хитон и голубой гиматий. Таким образом, мы имеем здесь изображение Христа, II-го 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 "Сын есть Образ Отца, а Дух - образ Сына" свт. Василий Вел.

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.

II вариант

Средний Ангел - выше двух других, естественно предположить, что он символизирует Отца, как источник бытия. **Древо** за его спиной - 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 - в одеянии Христа, что и наводит всех исследователей на мысль, что в среднем ангеле следует видеть II-ю ипостась Троицы.

Обратимся к тексту Библии: *"Бога не видел никто никогда; едиnorodный Сын, суищий в недре Отчем, Он явил"* ^{Ин 1:1}. 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 - 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").

Ангел справа от среднего. Одесную Бога Отца сидит Сын. *"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 - плотью человеческой Христос, сошед на землю, прикрыв свое Божество. Его жест означает приятие той чаши, которую благословляет Отец, жест полного послушания воле Отца *"быв послушен, даже до смерти, и смерти крестной"* ^{Фил 2:8}. Палаты за его спиной - символическое изображение жилища Авраама, но в большей степени, символ божественного домостроительства. Христос - *краеугольный камень* ^{Пс 117:22, Мф 21:42}. Он созидает свою Церковь, которая есть Его Тело ^{Еф 1:23}.

Третий Ангел облачен в одежды синего и зеленого цвета. Это III-е 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. Жест его руки словно способствует скорейшему принятию решения, Дух вдохновляет, освящает и *утешает* ^{Ин 14:26; 16:7}. Гора за его спиной - гора духовного восхождения ^{Пс 120:1} (*"возведи меня на гору, для меня недостижимую"* ^{Пс 60:3}).

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.

^{свт Григорий Богослов} *«...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 совокупляю 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, обутое *"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 - образ единства

- образ, данный для нас, чтобы нас 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 Сергей созерцал всю жизнь, и этот образ дан для России на все времена для ее преобразования и духовного возрождения, уча: *"воззрением на святую Троицу побеждать ненавистную рознь мира сего"*.



❖ "Троица Новозаветная"

Иконографический тип *"Троица Ветхозаветная"*, как он стал называться позже по аналогии с "Новозаветной", является наиболее целомудренным образом св. Троицы, т. к. 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:

- Композиция *"Сопрестолie"* содержит фронтальное изображение двух фигур, у старца в руке сфера, у средовека - Книга или крест.
- *"Предвечный совет"* - иконографический вариант с изображением склоненных друг к другу фигур.
- *"Отослание Христа на землю"* - старец благословляет средовека и т. д.

Примеры всех этих вариантов можно видеть на фасадах Успенского собора Московского Кремля. Встречаются они также в интерьерах многих русских храмов XVII-XX в.



Наиболее древним (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 (например, Утрехтская Псалтирь X в.) Встречались они и в Византии, хотя довольно редко, в основном в прикладном искусстве или в рукописях (миниатюра из Нового Завета XII в., Венская национальная библиотека).

❖ Стоглавый собор об иконописном каноне

Однако появление таких изображений на Руси очень скоро стало вызывать у некоторых богословски образованных людей недоумение. Так, уже Стоглавый Собор в 1551 г., давая предписание иконописцам, определил в 43-м 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 IC XC 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.

❖ Дело дьяка Ивана Висковатого

Через 2 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 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. После пожара 1547 г., 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, автора знаменитых "Четий Миней". 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 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 завершенной. 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"*.

❖ Большой Московский Собор в 1666-67 гг.

подтвердил эту мысль. В 43 гл. деяний Собора "О иконописцах и Саваофе", было дано вполне четкое постановление: *"отныне Господа Саваофа образ не писать в нелепых и неприличных видениях, ибо никто Саваофа не видел во плоти, а только по воплощении. Только Христос виден был во плоти, как и живописуется, т. е. изображается по плоти, а не по Божеству, подобно и Пресвятая Богородица и прочие святые Божии..."* 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 др.) изображают Саваофа в виде старца и подразумевают под этим изображением I-ое Лицо Троицы - Бога Отца. Собор, также ссылаясь на св. отцов, подчеркивал, что имя *"Саваоф"* ("Бог сил", "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.

св. Кирилл Александрийский *"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. 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 Висковатый и отцы Большого Московского Собора, давшие недвусмысленное предписание убрать из храмов 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 ^{1Кор13:12}. 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".

❖ Другие голоса протестующих

На протяжении всей истории, с момента появления подобных "Новозаветной Троице" или "Отечеству" изображений, в Церкви раздавались голоса протестующие. Противником еретических изображений был **Максим Грек**. Это известно из письма толмача **Димитрия Герасимова** псковскому дьяку Михаилу Мисюрю-Мунехину: в 1518-19 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. Арх. 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.

Неодобрительно отзывался об иконе "Богоотцы" (то есть "Бог Саваоф") и **Зиновий Отенский**, называя 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.

❖ «Не замыкай Бога в свои телесные представления»

Из всего сказанного 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 200 лет назад: Св. Синод во время правления Константинопольского Патриарха Софрония, в 1776 г., вынес решение: "...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 РПЦ. Постановлением Св. Синода от 1792 г. было запрещено на антиминсах изображать Бога Отца. 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.

^{Свт Василий Великий} *"Бог не имеет очертаний, Он прост. Не фантазируй насчет Его строения. Не замыкай Бога в свои телесные представления, не ограничивай Его мерой ума своего"*.

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 кощунственные.

❖ Троичность Бога есть тайна Божественной красоты

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 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*

С первых веков принятия христианства на Руси любовь и почитание Богородицы глубоко вошли в душу народа. Одна из первых церквей в Киеве - Десятинная, построенная еще при князе Владимире, была посвящена Богородице. В XII в. князь Андрей Боголюбский ввел в русский церковный календарь новый праздник - Покров Пресвятой Богородицы, ознаменовав тем самым идею покровительства Божьей Матери русской земле.¹

С Владимирская икона Божьей Матери - сопровождала Россию на всех этапах ее истории. Она была привезена на Русь в н. XII в. из Константинополя в дар от патриарха Луки Хризверга. Этот дар символизировал 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 к. XIV в. святыня перемещается в новый духовный и политический центр. Московский Успенский собор с тех пор называют Домом Богородицы, но за самой иконой закрепляется наименование "Владимирской". В память о торжественной встрече иконы введен праздник *Сретения Владимирской иконы*, 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 нашествия Тамерлана и Божья Матерь отвела беду.²

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, когда приступает к Москве Казы-Гирей. Тогда москвичи молились перед иконами *Владимирской* и *Донской*. И вновь Бог даровал победу.

В дни смуты и интервенции XVII в. войска народного ополчения борются не просто за Москву и Кремль, но за свою национальную святыню - "ѣкѡ о҃но ѣтъ намѣ о҃мерѣтн, нежели предѣтн на порѣганіе прѣѣтъѣ бѣѣ о҃бразѣ владѣмѣрскѣѣ".³

С "Богородица - древо Государства Российского"

В XVII в. царский иконописец *Симон Ушаков* пишет икону. 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 древа, подобно плодам, - 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". Симон Ушаков увековечил и прославил палладиум русской земли - Владимирскую икону Богородицы. Ни одна другая икона такой чести не удостоивалась.



¹ В истории христианства не так много стран ощущали столь тесную связь с Богородицей, отдавая себя под Ее покровительство. В числе таких, например, Грузия, т. к., по Преданию, эта земля выпала Марии по жребию, но вместо нее пошел в Грузию на проповедь ап. Симон Кананит, а Божья Матерь навсегда обещала Грузии свое покровительство. В Польше Богородица почитается Королевой Польши. 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.

² 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**.

³ В ранних летописных источниках победа над интервентами приписывается Владимирской, а не Казанской иконе Божьей Матери.

За 10 веков христианской культуры в России создано до 700 иконографий Богородицы. Нашим основным компасом здесь будет все то же исходное понятие "ейкон", которое лежит в основе христианского взгляда на мир, поскольку любая икона *христоцентрична*.

С Богородичная догматика

Богородичные иконы **христоцентричны** по определению, т. к. через рождение Христа Мария становится Богородицей, Богородицей.

Исходя из догматики, развивается иконография, внутри которой можно выделить несколько основных направлений, формирующих осн. 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 *Её Девство*. Тайна Богородицы в том и состоит, что через Девство и Материнство Она является новой тварью. И почитание Ее связано именно с этим.

Свт. Григорий Палама «Девственная Мать и есть граница между тварной и нетварной природой, ... вместилище Невместимого... Она предмет прорицания пророков, начало апостолов, утверждение мучеников, основание учителей. Она слава земных, веселие небесных, украшение всякой твари...»

С Гимнография

Из богородичной догматики, как на дрожжах, выросла вся *восточно-христианская гимнография*: Роман Сладкопевец и Иоанн Дамаскин, Ефрем Сирийский и Игнатий Никейский и мн. др. поэты и богословы оставили удивительные по красоте произведения, посвященные Богородице.

С Родник почитания Богородицы на Руси

На Руси в тонкости богословия не слишком вдавались, но почитание Богородицы носило не менее высокий и поэтический характер. Образ Матери Господа обрел черты *Заступницы и Ходатаицы, Покровительницы и Утешительницы*. Эта чисто народная стихия любви к Богородице 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 утонченной высокохудожественности русских софиологов начала века этот образ обретал туманные очертания *Вечной женственности, Девы Софии, Мировой души* и проч. Но, несмотря на эти крайности, в основе своей родник почитания Богородицы на Руси был чист и светел, и таковым останется.

С Источники сведений о Богородице

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, 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 др. 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.

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 Богородицы).

С Богородица - новая Ева (Христос - новый Адам)

Образ Богородицы зеркален образу Евы в Библии: через женщину вошел грех, а с ним смерть, так и через женщину входит в мир Спасение, рождается Спаситель. Так же и *Христос* называется *Новым Адамом*. Непослушание одной искупается послушанием другой.

С Богородица - Церковь - Дом Божественной Премудрости

Со времен Блж. 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. Экклесиологический аспект образа Богоматери тесно связан с Софией. "*Премудрость созда себе дом*" ^{Притч 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.

С Первые изображения Богородицы

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 предметах прикладного искусства мы также находим сюжетные сцены, включающие фигуру Богоматери. Причем уже в иконоборческую эпоху мы видим вполне сложившуюся иконографию. (Ампулы Монцы из Боббио - серебряные сосуды для благовоний, подаренные ок. 600 г. королеве лангобардов Теоделинде, украшены хорошо узнаваемыми иконографическими схемами: сцены Благовещения, Крещения, Встречи Марии и Елизаветы, Жены у гроба Господня, Вознесение, Рождество и др. вполне каноничны).

С Первые иконы Богоматери

в собственном смысле слова появляются, по всей видимости, после Эфесского собора 431 г., осудившего Нестория, который до конца не признавал соединения в Личности Христа 2-х природ - божественной и человеческой, а потому отрицал Богоматеринство Девы Марии, называя Ее "Христородицей", а 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. Синайская икона написана 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 - *Ц. Санта Мария Маджоре в Риме (V в.), Сант Аполinare 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 - Ц. 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 в апсиде (876 г.), вплоть до Богородицы из деисуса 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.

С Богоматерь на троне - Царица Небесная.

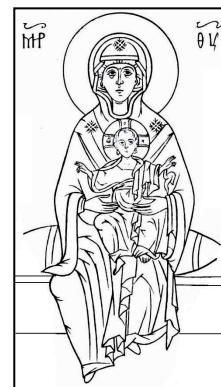
- один из ранних и наиболее распространенных в восточно-христианском искусстве иконографических типов. В таком виде Богоматерь представлена на Синайской иконе VI в. из монастыря св. Екатерины. Рядом - свв. Георгий и Федор. Сзади трона - архангелы.

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 (феропонтовские фрески).

Среди ранних русских икон такого типа наиболее известна Богоматерь Толгская XIII в.¹



¹ 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.

На Руси вследствие многих до конца еще не исследованных причин гораздо большее распространение получили рясные иконы Богоматери, хотя написание фигуры в рост или сидящей на троне 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.

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.

С Иконографические типы Богородичных икон

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.

1. "Знамение"

Это наиболее богословски насыщенный иконографический тип и связан он с темой Воплощения. В основе иконографии - два текста: из Ветхого Завета - пророчество Исайи: *"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 (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 ("Ярославская Оранта, Великая Панагия"), или по пояс ("Курская Коренная", Новгородская "Знамение").



Соединение фигур Богоматери и (полу)фигуры Христа 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 Небес"* - 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 Исх 17:11). В ярославской "Оранте" этот жест повторен и в фигуре Младенца, только Ее ладони раскрыты, а пальцы Эммануила 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), 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 - силы небесные - либо архангелы с зеркалами в руках (ярославская "Оранта"), либо синий херувим и огненно-красный серафим. Присутствие в композиции 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. "*Честнейшая херувим и славнейшая без сравнения серафим*".

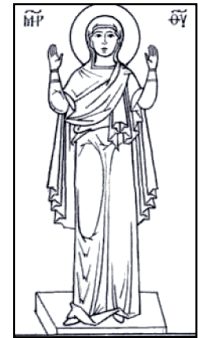
Иконографическая схема "Знамения" может быть очень простой, как в новгородском варианте, а может быть развитой и усложненной, как в *Ярославской "Оранте"*, в композицию которой включена не часто встречающаяся деталь, раскрывающая литургический аспект этого образа. Это *орлец* - коврик под ногами Марии, такие используют в архиерейском богослужении. В данном случае орлец символизирует *космичность служения Богородицы*, которая предстоит 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 - символ того, 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".

1. а) Оранта

- сокращенный вариант иконографии "Знамение". Богоматерь представлена без Младенца в той же позе, с воздетыми руками. Пример - "Богоматерь - Нерушимая стена" из Св. Софии Киевской (мозаика, X в.). Здесь Богоматерь - *символ Церкви*. Впервые увидел в Богоматери Церковь блж Августин. Эта ассоциация получила в истории богословской мысли широкий диапазон толкований.



2. "Одигитрия" ("Путеводительница")

В этом названии заложена концепция богородичных икон в целом, ибо Матерь Божья ведет нас ко Христу. Жизнь христианина - *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.



Фигура Богородицы 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 предстоящих 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 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 мн. др.

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.
- ☞ 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 неопишумый ужас.
- ☞ На иконе "Страстная" изображают двух ангелов, летящих к Младенцу с орудиями страстей, предвещая Его страдания за нас.

В результате этого сюжетного поворота несколько изменена поза Младенца Христа - Он изображен в полуоборот, смотрящим на ангелов, Его руки держатся за руку Марии.



Троеручица



Иверская



Страстная



Казанская



Игоревская

Оплечный образ

Как правило, Богородица представлена в *поясном* изображении, но встречаются и *оплечные* композиции богородичных икон: "Казанская", "Петровская" (тип *Одигитрия*), "Игоревская" (тип *Умиление*)

3. "Умиление" (греч "Блауса" - "Милостивая")



Этим эпитетом в Византии величали саму Богородицу и многие из Ее икон, но со временем, в русской иконографии, наименование "Умиление" стали связывать с определенной иконографической схемой. В греческом варианте этот тип икон назывался *Γλυκοφιλουσα* - "Сладкое лобзание". Это наиболее лиричный из всех типов иконографий, открывающий интимную сторону общения Матери Божьей со Своим Сыном. Здесь - 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: Богородица явлена нам не только как Мать, ласкающая Сына, но и как *символ души, находящейся в близком общении с Богом*.

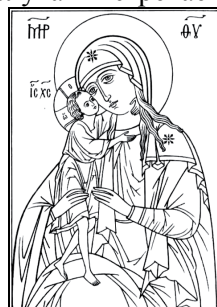
К иконам типа "Умиление" относятся: "Владимирская", "Волоколамская", "Донская", "Федоровская", "Жировицкая", "Гребневская", "Ахренская", "Ярославская", "Взыскание погибших", "Почаевская" и т.д. (поясные). В редких случаях встречается оплечная композиция ("Корсунская").



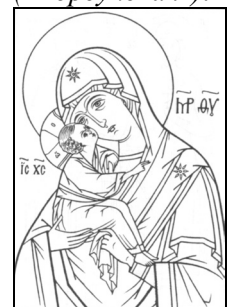
Федоровская



Ярославская

Взыскание
погибших

Донская



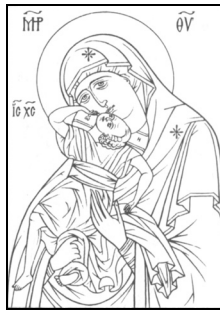
Почаевская

3.а) "Взыграние"

- разновидность иконографического типа "Умиление". Иконы были распространены в основном на Балканах, но и в русском искусстве изредка встречаются такие образы. Младенец в более свободной позе, как бы разыгравшимся. («*Ахромская*»). 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.

3.б) "Млекопитательница"

- изображение Божьей Матери, кормящей грудью Младенца Христа. Такая деталь 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 ¹Петр 2:2, дабы мы, возрастая, переходили от пищи молочной к твердой ^{Евр 5:12}.



Взыграние



Яхромская



Млекопитательница

Итак, 3 иконографических типа - "**Знамение**", "**Одигитрия**", "**Умиление**" являются основными в иконографии Богородицы, так как в их основе лежат целые направления в богословском осмыслении образа Богородицы. Каждый из них представляет нам какой-то один из аспектов Ее служения, Ее роли в спасительной миссии Христа, в истории нашего спасения.

4. Акафистный

Этот тип не имеет такого богословского наполнения, как первые три. Он скорее собирательный, к нему следует отнести все те иконографические варианты, которые не вошли в первые три. Иконографические схемы здесь строятся не по принципу богословского текста, а по принципу иллюстрирования того или иного *эпитета*, которым Богородица величается в Акафисте и др. гимнографических произведениях. Основной смысл икон этого типа - прославление Матери Божьей. Сюда следует отнести уже упоминавшиеся изображения *Богородицы с Младенцем на престоле*. Основной акцент этих изображений - показать Мать 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 Феррапонтова монастыря*.

Но большая часть икон этого типа представляют собой соединение центральной схемы предыдущих типов с дополнительными элементами.

☞ Неопалимая Купина

- образ Богородицы Одигитрии в окружении символических фигур славы и сил небесных (аналогично образу небесной славы в иконографии "Спас в силах").

☞ Живоносный Источник

- Богородица с Младенцем, восседающая на троне, который имеет вид некоего подобия купели внутри водоема, а вокруг предостоят ангелы и люди, пришедшие напиться от этого источника.

☞ Гора Нерукосечная

- Богородица с Младенцем Христом (Одигитрия) 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.

☞ Нечаянная радость

- построена по принципу "икона в иконе", т. е. сюжетного включения изображения иконы внутри 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 XVI-XVII вв. - того периода, когда богословская мысль не отличалась оригинальностью и ее направление более разливалось по поверхности, нежели шло вглубь.



Неопалимая купина

Живоносный
источник

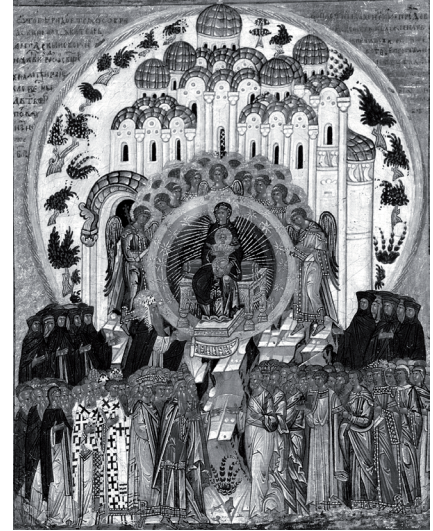
Гора нерукосечная



Нечаянная радость

☞ "О Тебе радуется обрадованная вся тварь"

- вершина акафистных иконографий. В основе ее - идея космического прославления Богородицы. В центре - Богородица с Младенцем 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. У подножия престола - пророки, цари, святые разных рангов, просто народ Божий. На иконе - новая земля и новое небо ^{Откр 21:1}, - образ преображенной твари, начало которой положено в тайне Боговоплощения (здесь центральное изображение отчасти напоминает схему Знамени).



5. Богородица без Младенца

Иконографическая схема в таких иконах определена своей самостоятельной богословской идеей. Но в той или иной степени они примыкают к уже названным нами ранее четырем типам.

☞ Остробрамская-Виленская

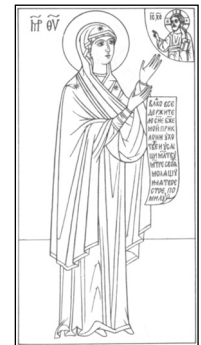
- вариант, тяготеющий к типу "Знамение", образ Богородицы явлен здесь в момент принятия Ею Благой вести "*се раба Господня, да будет Мне по слову Твоему*" ^{Лк 1:38}. Положение рук, скрещенных на груди (жест смиренного молитвенного поклонения) семантически близок жесту *Оранты*. Следовательно

☞ Невеста Невестная

- келейная икона прп. Серафима Саровского также относится к этому типу (ошибочно ее называют "Умиление")

☞ Богородица Боголюбская

- древняя русская икона¹ также изображает Богородицу без Младенца, но предстоящей пред Богом с ходатайством о молящихся Ей (группа молящихся иногда изображается у ног Богородицы). Мать Божья изображена как ходатаица и как указующая путь молящимся, поэтому условно можно отнести эту икону к типу "Одигитрия". В руке Богородица держит свиток с молитвой, а другой рукой указывает на образ Христа, написанный в сегменте неба. Сохраняется тот же жест, что и в *Одигитрии*: Христос есть Путь, Истина и Жизнь.



Остробрамская
Виленская



Невеста
Невестная



Семистрельная

Но по большей части богородичные иконы, в которых Богородица представлена без Младенца, относятся к 4-му типу - *акафистных* икон, т. к. написаны ради прославления Матери Божьей.

☞ "Семистрельная" ("Симеоново проречение", "Умягчение злых сердец")².

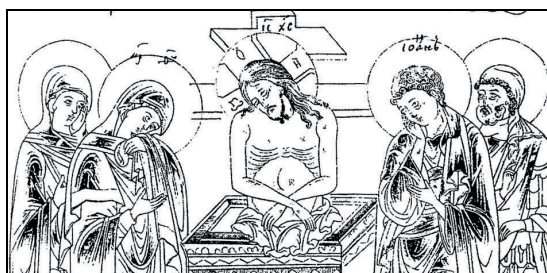
- Богородица изображена с 7-ю мечами, пронзающими Ее сердце. Образ взят из пророчества Симеона, который во время Сретения произнес: "*и Тебе Самой оружие пройдет душу, - да откроются помышления многих сердец*" ^{Лк 2:35}. Подобные иконографии, как правило, позднего происхождения, по всей видимости, пришли 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.

☞ Скорбящая

¹ В византийской иконографии этот тип получил название "Агисоритисса"

² Некоторые различия в вариантах касаются расположения мечей.

Иконографические варианты, соответствующие типу "Умиление", практически не встречаются, т. к. трудно представить, как возможно изобразить интимные отношения Богородицы и Ее Сына в образе одной только Богородицы. Тем не менее, и такой поворот в иконографии возможен. Это т. н. тип Скорбящей Богородицы ("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 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.



Мы рассмотрели основные иконографические типы и варианты богородичных икон, которые условно разделяются на четыре группы: "Знамение", "Одигитрия", "Умиление" и "Акафистные".

В поле нашего зрения не попали праздничные богородичные иконы, т. к. изображение Богородицы в праздниках имеет все те же иконографические особенности, что и в других иконах.

❖ Несколько слов к отступлениям от канона в некоторых Богородичных иконах

Традиционно принято изображать Богородицу в одеждах двух цветов: вишневом мафории (модификация красного цвета)¹, синей тунике и голубом чепце. На мафории, как правило, изображаются **3 золотые звезды** - как знак ее непорочности ("непорочно зачала, непорочно родила, непорочно умерла") и **кайма** как знак ее прославления. Сам плат - **мафорий** - означает Ее **Материнство**, прикрытый им **голубой (синий) цвет платья - Девство**.

Но изредка мы можем видеть Богородицу, облаченную в синий мафорий. Так Ее иногда изображали в Византии, на Балканах. Так Богородица написана Феофаном Греком в деисусном чине Благовещенского собора Московского Кремля. По всей видимости, в этих случаях для иконописца важнее подчеркнуть Девство, непорочность Богородицы, 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 др. многочисленных персонажей, населяющих православный иконный мир, принято изображать женщин с покрытой головой.

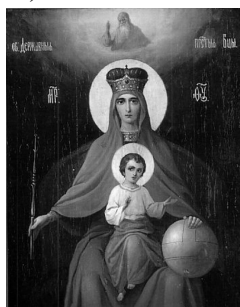
Так и апостол Павел пишет, что хорошо женщине покрывать голову свою, ибо это *"знак власти над нею"* ^{1Кор 11:5,10}. Но на некоторых богородичных иконах мы видим, весьма неожиданно, изображение Богородицы с непокрытой головой. ("Ахтырская" например). В некоторых случаях плат заменен венцом (коронай).

¹ Происхождение вишневого цвета объясняется тем, что в Византии красный цвет - царский - заменяли пурпуром (по-рус. - багряным), который был не только выражением красоты, но и драгоценности. Пурпурные одежды носили только императоры и члены императорской семьи. Византийский император Константин получил прозвище "Порфиригенет" ("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"**.

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 платя, как это мы видим в таких иконографических изводах, как "Державная", "Новодворская", "Абалацкая", "Холмовская" и др.



Ахтырская



Державная



Новодворская

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 (в мозаиках св. Софии Константинопольской), что является выражением превосходства Царства Небесного над царством земным, на Ее главе мы не видим ничего, кроме платя-мафория. И это очень характерно, т. к. в развитии иконографии наблюдается со временем отход от лаконизма и чистой семантики (знаковой структуры) в сторону иллюстративности и внешнего символизма.

Большое распространение на Руси богородичных икон свидетельствует о большом почитании образа Богородицы в русской Церкви, о близости Ее православной душе. Начиная с XVII в. 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 г. XVII в., выпустивший в свет сочинение под названием "*Благодатное небо*". В XVII и особенно в XIX в. это превратилось в целый поток. Многочисленные "*Сказания о жизни Богородицы и чудесах происходивших от Ее икон*" были в свое время излюбленным народным чтением¹. И только в к. XIX в. замечательный русский иконограф и исследователь древнерусской культуры *Никодим Павлович Кондаков* стал серьезно изучать вопрос иконографии Богородицы. В нач. XX в. на свет появились его книги "*Иконография Богоматери*" и "*Иконография Богоматери в связи с итало-греческой традицией*".

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*, т. к. 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.

¹ 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.



ЖИВОПИСЬ ИСИХАЗМА

Учение о Фаворском Свете и иконография

И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещает вам:

Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы. 1 Ин 1:5

☞ Свет - образ для постижения Бога

Свет - одно из ключевых понятий христианского благовестия. "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 в. - период **торжества исихазма** в Византии. 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 - XV в.

Мистика исихазма оказала огромное влияние на иконопись в Византии и странах ее ареала, где в XIV в. 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 в. свет становится "главным героем" иконописи.

☞ Исихазм = умное делание + созерцание Фаворского света

Слово "исихазм" происходит от греч. "исихия" - 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 "всякий, кто призовет имя Господне спасется" ^{Деян 2:21}. Именно в форме т. н. **Иисусовой молитвы** исихастская традиция получила распространение на Руси.

Большое значение для исихастской практики имеет **созерцание Фаворского света** - того, что видели апостолы во время преображения Господа Иисуса Христа на горе. Через этот нетварный свет, 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 - и есть конечная цель всякого духовного делания.



Учение о Фаворском свете и обожении Григория Паламы	восточно-христианское богословие
	мистическая и аскетическая практика православного монашества

Подвигло к этому Паламу то обстоятельство, что в XIV в. 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*, известный византийский философ и писатель *Никифор Григора*.

С др. ст., 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.

Благодаря победе Григория Паламы 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. Из окружения Филофея вышли многие замечательные богословы (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, 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** (правильное мышление, правильное исповедание веры) и **ортопраксии** (правильное поведение).

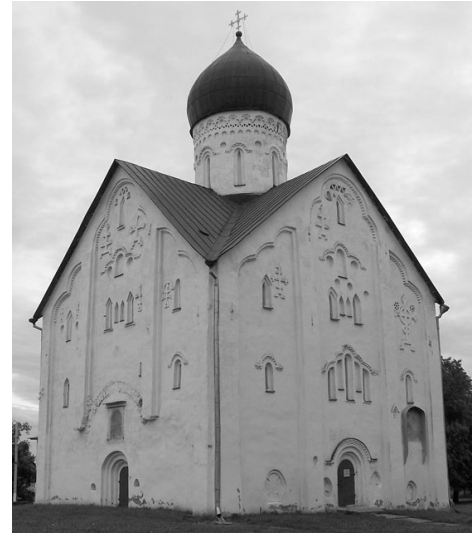
Исихастская созерцательно-молитвенная практика, учение о Фаворском свете и обожении оказались наиболее глубоким раскрытием учения об образе, которое положено в основу богословия иконы. Но каждый из иконописцев - *Феофан Грек*, *Андрей Рублев* и *Дионисий* - воплощает это по-своему. И это свидетельствует,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

ФЕОФАН ГРЕК

- стоит в ряду первых и крупнейших художников эпохи исихазма. Он прибыл на Русь в к. XIV в., уже будучи известным мастером. Епифаний Премудрый сообщает, что Грек расписал 40 церквей в Константинополе, Галате, Кафе и др. городах.

☞ Роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде (1378 г.)

- первая известная работа Феофана на Руси. Освящение этого храма во имя Преображения Господня стало основой программы для его росписи. К сожалению, до нашего времени дошли лишь небольшие фрагменты фресок. Но и в таком фрагментарном виде работа Феофана Грека поражает удивительным живописным мастерством, глубиной и неординарностью образного мышления мастера.



☞ Христос-Пантократор



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: "*Бог наш есть огонь поядоющий*" 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.

☞ Цветовая дихотомия Феофана

Отсюда живописный язык Феофана - он сводит всю палитру к своеобразной дихотомии: все пишет двумя красками - *охрой* и *белилами*; 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 = немногословие в молитве

Исихасты, сводя свое правило к нескольким словам Иисусовой молитвы, добивались невероятной концентрации мысли и духа. Такой же концентрации добивается и Феофан Грек.

Из всего ансамбля Преображенской церкви наиболее сохранным оказался купол с барабаном. В скупье вокруг Христа Пантократора изображены *ангельские силы*, ниже, в барабане - *пророки*.



∞ Праотцы и Пророки

Подбор пророков необычен, как и все у Феофана, что позволяет "прочитать" его замысел.

Здесь изображены т. н. *допотопные пророки*, т. е. *праотцы*, жившие до потопа, до первого Завета, который заключил Бог с человечеством в лице Ноя: это - Адам, Абель, Сиф, Енох, Ной. 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}.

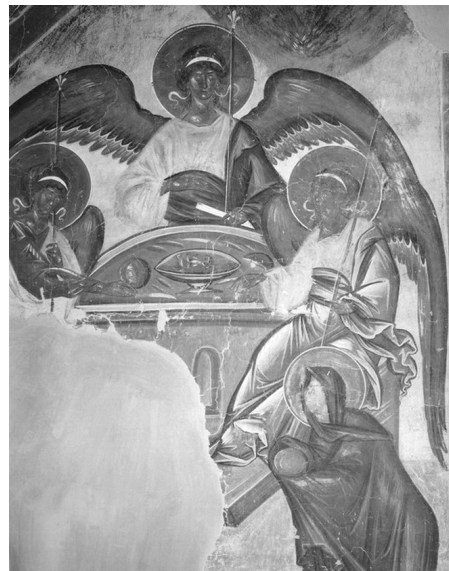


☩ Троица

Сравнительно хорошо сохранились росписи в небольшом приделе Св. Троицы, - маленьком помещении на хорах, предназначенном для индивидуальной молитвы. Программой этой росписи стало созерцание подвижниками Святой Троицы.

На восточной стене - "Явление трех ангелов" ("Гостеприимство Авраама"). В нижней части фрески изображены Авраам и Сарра, приготавливающие 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. Зрачки в глазах Ангелов не написаны, вместо этого в них положены ярко-белые белильные мазки - "очи Его, как пламень огненный" ^{Откр 1:14}.



Вспомним, 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}.

☩ Столпники и пустынники

- изображены по стенам, с трех сторон. Это 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.

☐ Даниил столпник

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. Свет скользит свободными потоками по его одежде, пульсирует на завитках волос, отражается в глазах.

☐ 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 Адирий

- 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".

☐ Макарий Египетский

- апофеоз преобразования и погружения в свет. 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.



∞ Православное богообщение -

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 преображения, 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"* ^{Ио 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.

∞ Разные степени обожения

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. На самой высшей ступени Феофан ставит *св. Макария Египетского*, подвижника IV в., 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.

∞ Феофан Грек как философ, богослов, проповедник

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 антитринитариями 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.

∞ Донская

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 в. 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.

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 Богородицы двухсторонняя, выносная. На ее оборотной стороне написан образ "Успения Пресвятой Богородицы", т. к. она предназначалась для Успенского собора Коломны. Художник представляет композицию Успения в сжатом, сокращенном варианте (без сюжетов перенесения апостолов из разных концов света к ложу Богородицы и др.). Все внимание мастер сосредотачивает на главном - Христос приходит за душой Богородицы. На ложе возлежит Божья Мать, вокруг стоят апостолы, пришедшие проститься с Ней. Лаконизм иконографической схемы заставляет более активно работать каждую деталь.



☞ Свеча

- 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 умопостижимый. 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 (мученики 1 в.).

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 неприступный 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 др. 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 Богоматери 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.

∞ Преображение

- икона из Спасо-Преображенского собора в Переславле-Залесском

Основную сцену композиции «Преображения Господня» с фигурой сияющего небесным светом Христа в окружении апостолов и явившихся на место события Илии и Моисея дополняют сцены восхождения на Фаворскую гору и схождения с нее Иисуса с учениками. Их исполнение в меньшем масштабе зримо обозначает иное пространственно-временное действие. Участие в восхождении учеников имеет смысл назидания о необходимости усилий для человека, стремящегося к стяжанию Божественных откровений.

Главная суть происходящего Преображения Учителя - не столько в явлении своей световой метафизической природы, но в предвозвещении метаморфозы Воскресения.

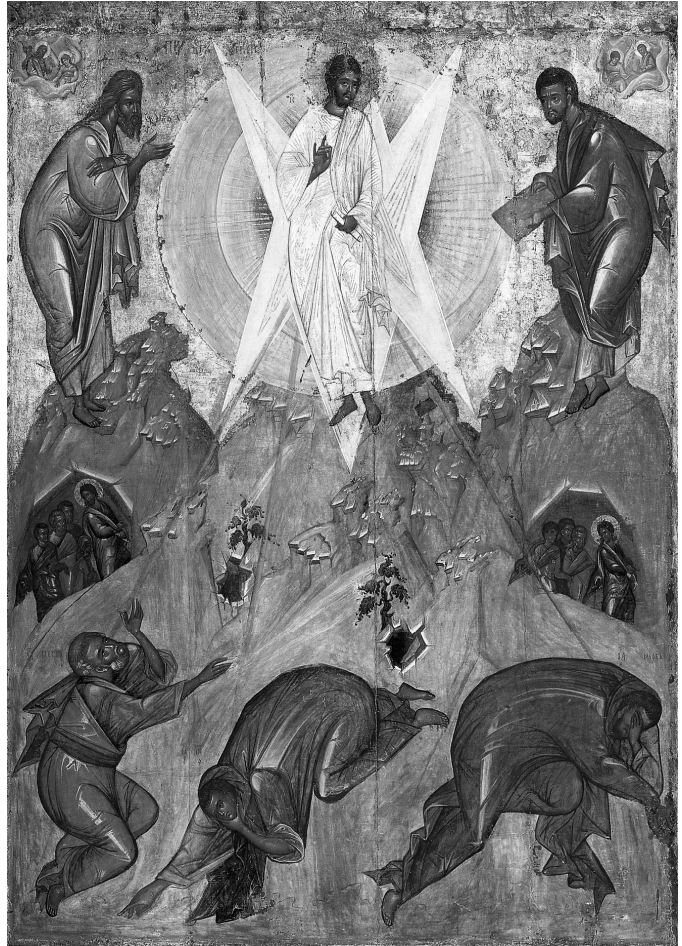
Выразительны фигуры упавших ниц Петра, Иоанна и Иакова в нижней части иконы. Они выражают разные эмоциональные состояния. Лишь **Петр** осмеливается смотреть на чудо. **Иоанн** открыл лицо, но не решается повернуться в сторону Учителя. Динамична выгнутая дугой поза лежащего **Иакова**, в страхе закрывшего лицо рукой. Его крупная фигура выдает в нем человека физически крепкого, но слабого духом, еще не готового к прозрению.

К числу редких иконографических особенностей относятся изображения *ангелов, несущих на облаках пророков Илью и Моисея*.

Тема Божественного света — одна из главных тем «Преображения». Она последовательно прослеживается в богословских толкованиях евангельского сюжета и в праздничных богослужебных текстах: *«Ныне Христос, просияв на горе Фавор, открыл ученикам вид сокровенного Божественного света, ... они же, исполнившись светоносного Божественного сияния, в радости воспевали ...»* (канон Преображению Господню). В соответствии с мистическими толкованиями Преображение Христа на Фаворской горе указывало людям путь приобщения к Божественной славе.

Композиция иконы вытянута в высоту, что создаёт ощущение пространственного перепада между верхней и нижней зонами, миром «горним» и миром «дольним». Вместе с тем противоположность земного и Небесного преодолевается с помощью света, пронизывающего всё пространство иконы, широкими сияющими плоскостями лежащего на горки и одежды апостолов, вспыхивающего яркими бликами на их ликах

Мистицизм исихазма, предписывающего в стремлении к духовному преобразению «зреть вглубь сердца своего», находит в этом сюжете гармоничное смысловое воплощение.



ЖИВОПИСЬ ИСИХАЗМА АНДРЕЙ РУБЛЕВ

Не менее яркий, чем Феофан Грек, 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.

□ ИКОНОСТАС БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

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**¹ и чернец **Андрей Рублев**. То, что Рублев назван последним в этом списке, говорит о том, что по возрасту он был самым молодым. Он назван чернецом, т. е. простым монахом, без каких-либо санов и титулов. В иконостасе Деисус писал Феофан, а Прохор и Андрей поделили между собой праздники.

∞ Яркость дарования Грэка

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 Богоматери 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.

¹ Прохор с Городца - иконописец московской живописной школы нач. XV в., предполагаемый учитель Андрея Рублёва. Вместе с Феофаном Греком и Андреем Рублёвым в 1405 г. участвовал в росписи Благовещенского собора Московского Кремля. Ему предположительно принадлежат иконы «Тайная вечеря», «Вознесение», ряд изображений пророческого чина. Манера письма отличается живописной свободой, красивыми красочными сочетаниями, сочными бликами, быстрыми летящими движениями. Характерно им изображаются фигуры — с остренькими носами и маленькими руками, которым присущи стройность и изящество. Это мастер византизирующего направления, продолжатель традиции ужившихся у греков московских мастеров XIV в. - Гоитана Семёна и Ивана.

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.

☞ "Преображение" Рублева из Благовещенского иконостаса

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, Фавор (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"*.

Иначе показан этот евангельский эпизод Рублевым в *благовещенском "Преображении"*. Здесь свет спокоен, благостен 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 происходит из разницы духовного опыта каждого из мастеров:

<ul style="list-style-type: none"> ✓ Рублев, прежде всего, монах, прошедший школу уединенной молитвы, послушания и смирения, ✓ Образы его отличаются уравновешенностью и спокойным состоянием духа, они - как чистая прозрачная вода 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Феофан - странствующий художник (был ли он монахом, нам неизвестно) и проповедник. ✓ У Феофана - образы огненной природы.
--	--

▣ УСПЕНСКИЙ СОБОР ВО ВЛАДИМИРЕ

- Рублев расписывает фресками в 1408 г. вместе со своим другом и "сопостником", как его называют летописи, Даниилом Черным.

❖ "Страшный Суд"

- занимает в этом ансамбле центральное место. 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 гневном 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.

«...видел я ... четыре больших зверя ...

1- как лев, но у него крылья орлиные; ... и он поднят был от земли, и стал на ноги, как человек, и сердце человеческое дано ему. **(Римское);**

2- похожий на медведя, **(Вавилонское);**

3 - еще зверь, как барс; **(Македонское);**

4 - и вот зверь ..., страшный и ужасный и весьма сильный; у него большие железные зубы; он пожирал и сокрушает, остатки же попирает ногами; он отличен был от всех прежних зверей, и десять рогов было у него **(Антихристово).**

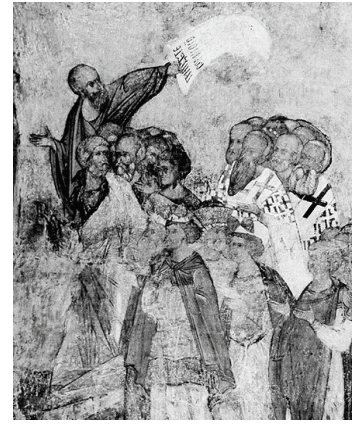
Обычно художники изображают Антихриста как страшное чудовище, один вид которого способен привести в ужас.

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"* ^{Иин 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".

❖ Фрески Дмитриевского собора,

расположенного неподалеку от Успенского, написаны столь же светло.



Здесь в XII в. работали два мастера - греческий и русский, они создали подобную композицию, которую Рублев несомненно хорошо знал. Известно также, что в конце XIV в. 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.

❖ Владимирская икона Божьей Матери

- список с этой чудотворной иконы Андрей Рублев также написал для Владимирского Успенского собора. 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.



□ ТРОИЦА РУБЛЕВА

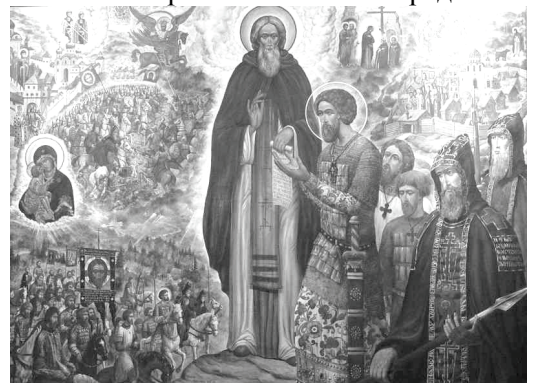
- не требует долгого объяснения - это классика русского исихазма.

⌘ 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 братолюбью, 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 в. И характерно, что обнаружили эти противоречия через свет, который проповедовали исихасты:

"Свет пришел в мир; но люди возлюбили тьму, нежелали свет" ^{Ин 3:19}



И. Глазунов «Юность Андрея»

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

Образ Троицы является вершиной творчества Рублева. 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	Андрей Рублев
Со свойственным ему красноречием убеждает зрителя, демонстрирует перед ним все стадии духовного восхождения, обнажая процесс преображения и обожения, восхождения по ступеням Духа.	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} .
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} .	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.



❖ Образ Спаса

- Духовное ядро Звенигородского чина. 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 облобызуются"** 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 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.

❖ Образ Михаила Архангела

- решен в том же духе. 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 6:12:17.



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.

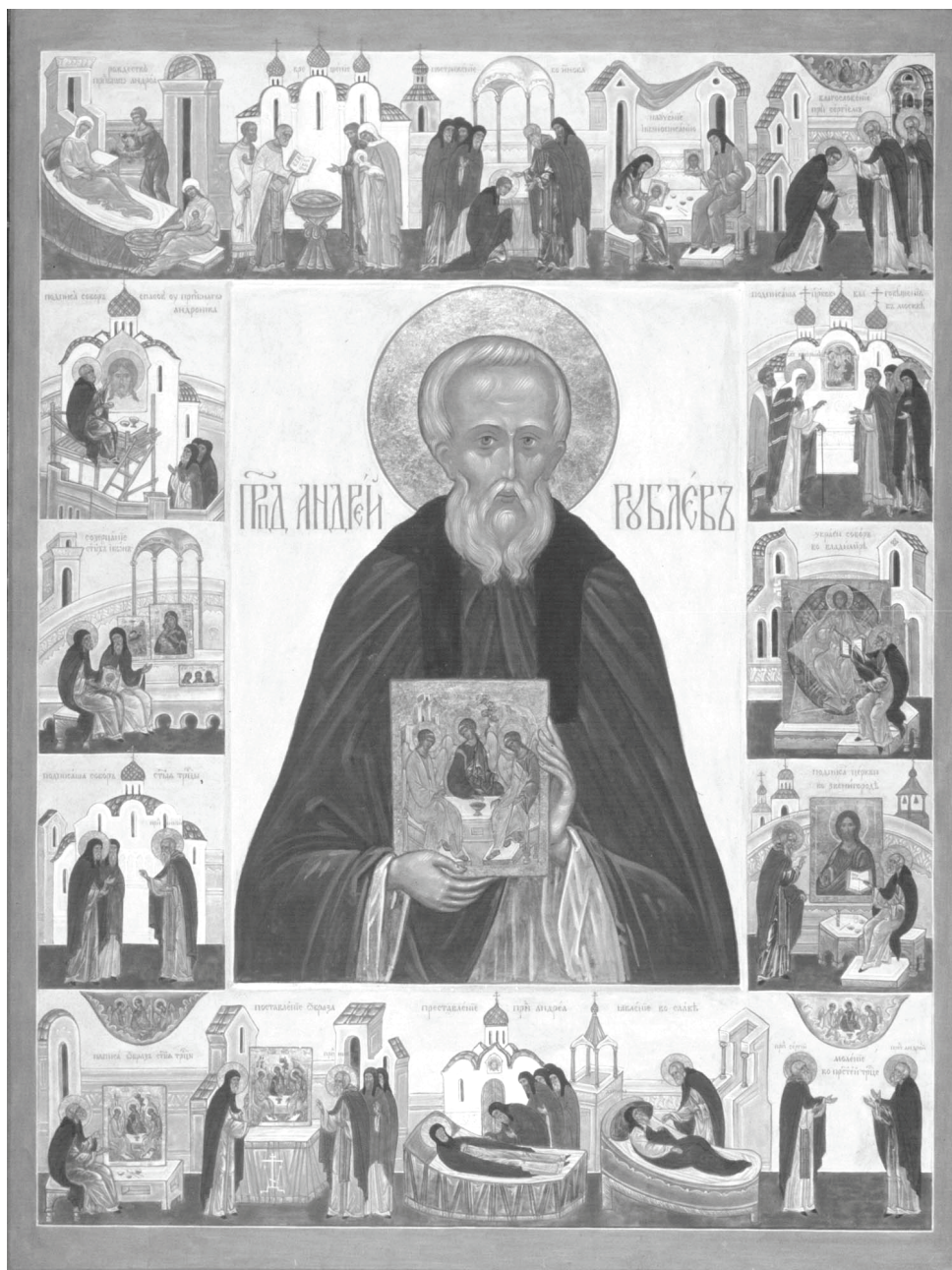


И в целом творчество Рублева отражает степень глубокого проникновения в русскую духовную почву учения, которое увлекло единым движением весь восточно - христианский, православный мир.



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.

ЖИВОПИСЬ ИСИХАЗМА ДИОНИСИЙ

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.

Рублев	Дионисий
Если рублевская эстетика проистекает из гармонии <i>безмолвного</i> <i>предстояния</i> и <i>созерцания света</i> ,	то гармония Дионисия основана на <i>музыке</i> <i>линии</i> и <i>цвета</i> , которые начинают приобретать самостоятельную эстетическую ценность.
Исихазм Рублева - это его <i>личный мистический опыт</i> ,	Дионисию исихастская традиция достается в наследство, он <i>следует определенной иконописной традиции</i> более, нежели сознательно исповедует исихазм как учение.
Рублев был <i>монахом</i> ,	а Дионисий - <i>мирянин</i> (как известно, Григорий Палама ратовал за то, чтобы и миряне приобщались к исихастской мистико-аскетической практике)

Эта разница объясняется не только тем, что Рублев был монахом, а Дионисий - мирянин, но и 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 сказалась, 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.

□ РОСПИСЬ СОБОРА РОЖДЕСТВА ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

- по праву считается вершиной творчества Дионисия. 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 Богородицы 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*.

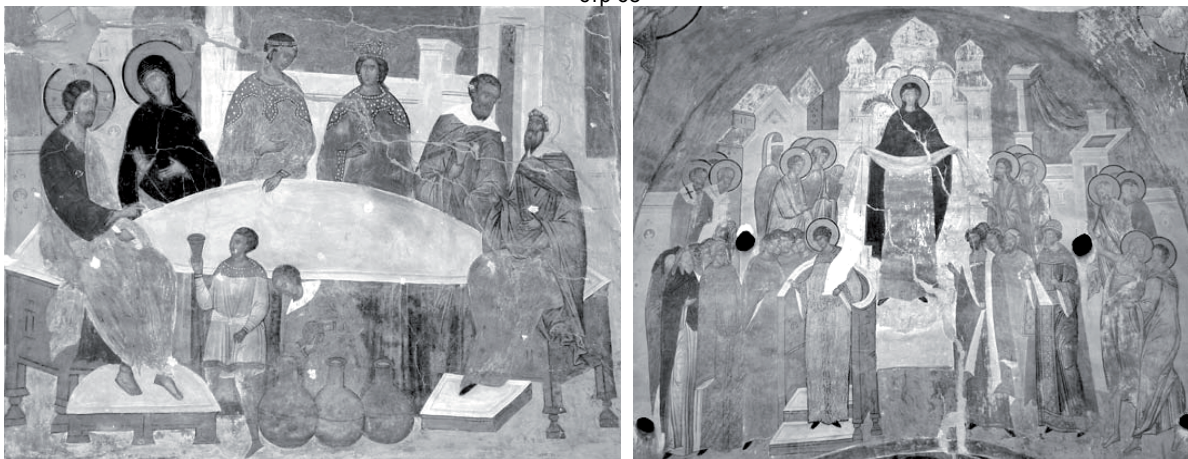
Но эта светоносность не столько обусловлена присутствием иноприродного нетварного света, сколько присуща самому миру, в котором живут и действуют персонажи Дионисия. Сама ткань этого мира пронизана светом. И сила, притягивающая нас к этому миру, не столько духовная, сколько художественная: мы невольно 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, что у Феофана Грека и Андрея Рублева, и у др. художников XIV- XV вв. (образы Кахрие-Джами и Фитие-Джами или работы Кира Эмануила Евгеника и др. мастеров восточно-христианской ойкумены).

Большое значение имеет выбор темы росписи и ее интерпретация.

Феофан Грек	Андрей Рублев	Дионисий
В новгородских фресках сосредоточил свое внимание на образах подвижников и пустынников, титанов Духа, показав нам силу их молитвенного подвига, глубину их созерцания	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	Преобладает богородичная тематика. 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".
Свет у Феофана - вселенская катастрофа, перекраивающая мир, преображая его прямо на наших глазах.	Свет это милость, благодать, любовь, мир, тишина	Нежность и музыкальность, грация и изысканность.



К образу Богоматери обращается каждый из трех художников, но каждый раскрывает в нем свои грани.

У Феофана	У Андрея Рублева	У Дионисия
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).	Богоматерь обретает ангельские черты. Он преклоняется перед Ее святостью и непорочностью. Она почти бесплотна и прозрачна, мы сквозь Нее созерцаем Христа.	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 Богоматери 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.



⌘ Спор иосифлян и нестяжателей

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 предопределил в судьбах Русской Церкви и России в целом.

ИОСИФ игумен Волоколамского монастыря	Заволжский старец НИЛ СОРСКИЙ
 <p>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.</p>	 <p>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.</p>

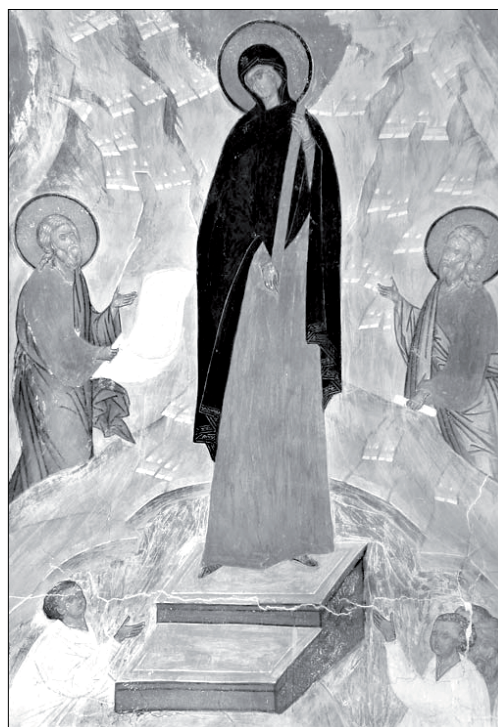
Победа иосифлян оказала огромное влияние на судьбы искусства - в лице богатых монастырей оно приобрело щедрых заказчиков, поощрявших развитие иконописания, но, начав развиваться вширь, искусство утратило глубину и духовную крепость.

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*.

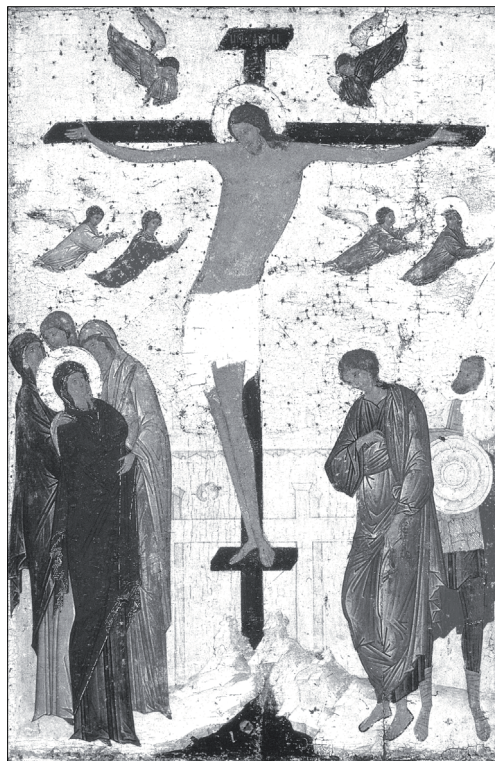


Иконописцы XVI века утяжелят цвет, сделают его плотным, светонепроницаемым. Он станет проще, может быть ближе к канону и аскетичней, чем у Дионисия, но утратит связь с живым духовным переживанием.

Мастера XVII в. 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 преобразования мира и пасхальной радости.

«Распятие» из Павло-Обнорского монастыря

Сюжет иконы - 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}.



Драматизм и трагизм коллизии выражают скорее фигуры предстоящих - скорбная Богородица, 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 анагогический¹, 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.

- Искусство Феофана Грека - это проповедь,
- у Андрея Рублева - это молитва,
- у Дионисия - это песнопение.

И в этом неопределимый 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.

¹ аллегорическое толкование Священного Писания, которое понимает слова не в их буквальном, а в высшем, символическом значении

Дионисий. Сюжеты Акафиста

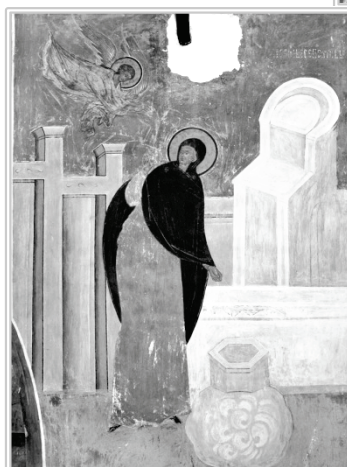
Кондак 1

Поклонение иконе Богоматери. По сторонам от выносной иконы Одигитрии изображено духовенство и народ, молящиеся Богородице об избавлении от всех бед. Считается, что кондак «Взбранной воеводе» был написан позднее основного текста Акафиста, в связи с его первым исполнением 7 августа 626 г. по случаю избавления Константинополя от осады персов и аваров.



Икос 1

Представлено Благовещение у колодца, описанное в апокрифическом Протоевангелии Иакова. Архангел Гавриил спускается к Марии с благой вестью о воплощении от нее Спасителя



Кондак 2

Представлено Благовещение в доме: недоумевающая Мария вопрошает архангела Гавриила о смысле возвещенной им благой вести.



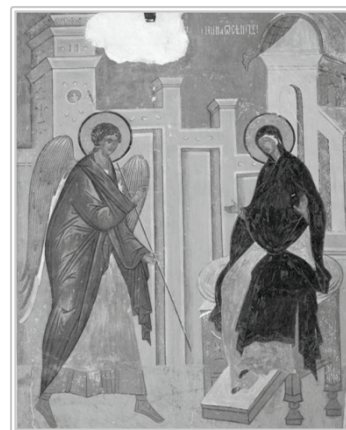
Икос 2

Благовещение в доме: Мария обращается к архангелу Гавриилу, желая уразуметь тайну возвещенной ей благой вести.



Кондак 3

Благовещение: архангел Гавриил показан перед восседающей на престоле и принимающей благую весть Марией. Композиция отражает представления о Благовещении как о моменте Боговоплощения: в медальоне на лоне Богородицы, между ее разведенными руками помещена прозрачная фигурка воплотившегося Младенца Христа (видна с близкого расстояния).

**Икос 3**

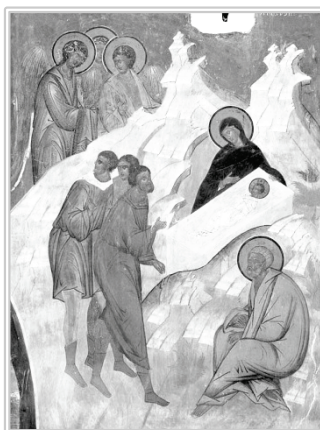
После получения благой вести Мария отправилась к сестре своей матери Елизавете — жене священника Захарии, будущей матери Иоанна Предтечи. Елизавета по вдохновению свыше первая приветствовала Матерь Господа, а младенец Иоанн также в знак приветствия «взыграл» в утробе матери ^{Лк 1:39—45}.

**Кондак 4**

Сомнения Иосифа. После пребывания у Елизаветы Мария вернулась в Назарет к обручнику Иосифу. Увидев готовившуюся стать матерью Марию, И. усомнился в ее непорочности. Явившийся Иосифу ангел повелел ему принять Марию и возвестил ему тайну зачатия от Духа Святого.

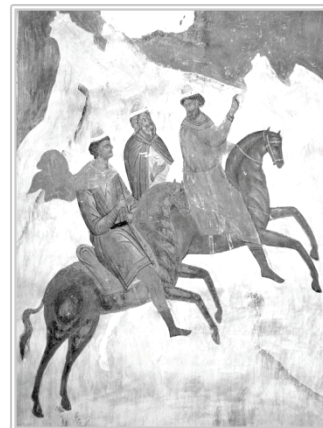
**Икос 4**

Рождество Христово. Римский император Октавиан Август повелел провести перепись населения, во время которой каждый житель должен был придти в город, откуда происходил его род. Ожидавшая ребенка Дева Мария с обручником Иосифом прибыли в город рода Давидова, Вифлеем, и, не найдя мест в гостиницах, заночевали в пещере («вертепе») для скота. Здесь ночью родился Младенец Иисус. Пастухи, находившиеся рядом с пещерой, услышав ангельское пение, первыми пришли поклониться Богомладенцу.



Кондак 5

Шествие волхвов. Перед Рождеством Христовым над пещерой, где должен был родиться Иисус, зажглась яркая Вифлеемская звезда. Увидев ее, волхвы (мудрецы) с востока отправились поклониться Царю Иудейскому.

**Икос 5**

Поклонение волхвов. Пришедшие на свет Вифлеемской звезды волхвы принесли Богомладенцу драгоценные дары — золото, ладан и миро, символы царской власти, божественной сущности и искупительной жертвы Христа. Персидский старец Мельхиор, потомок Сима, средовека халдейский царь Валтасар, потомок Иафета, и юноша эфиоп Каспар, потомок Хама, поклоняющиеся Царю Иудейскому, олицетворяют все народы и племена языческого мира.

**Кондак 6**

Возвращение волхвов в Вавилон. Поклонившись Богомладенцу, волхвы во сне получили откровение не возвращаться к жестокому и коварному правителю Иудеи — Ироду, хотевшему убить новорожденного Младенца — Царя Иудейского, и «иным путем отошли они в страну свою».

**Икос 6**

Бегство в Египет. Ирод, не дождавшийся возвращения волхвов, приказал уничтожить в Вифлееме всех младенцев мужского пола младше двух лет. Предупрежденные ангелом, Иосиф с Богомладенцем и Девой Марией в сопровождении Иакова, сына Иосифа от первого брака, бежали в Египет и оставались там до смерти Ирода. По преданию, при вступлении Святого семейства в пределы Египта по всей стране сами собой сокрушились языческие идолы.



Кондак 7

Сретение — встреча Младенца Иисуса Симеоном Богоприимцем в Иерусалимском храме. По иудейскому обычаю, на сороковой день после рождения Иисуса Мария и Иосиф принесли Его в Иерусалимский храм. Здесь их встретили глубокий старец праведный Симеон и пророчица Анна. Симеону было предсказано, что он не умрет, пока не увидит Сына Божия, рожденного Девой. Приняв на руки Младенца, Симеон узнал в нем Мессию, Спасителя Израиля, и пророчествовал о Его служении.

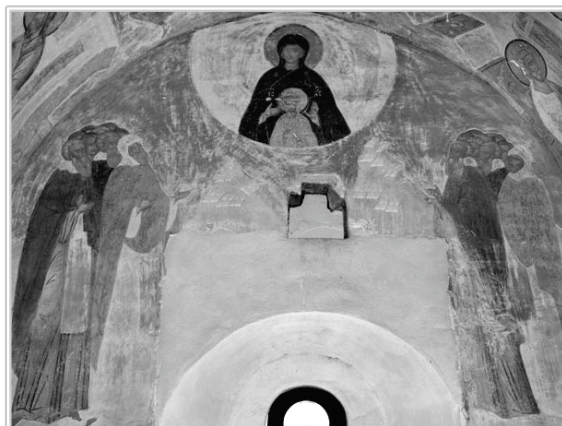
**Икос 7**

Христос указывает апостолам на Евангелие, в котором раскрывается новозаветное откровение об обновлении человека («твари», т.е. творения) для жизни вечной. Участок стены, где размещается композиция, прорезан дверным проемом, ведущим в тайник внутри свода.

**Кондак 8**

Богоматерь «Воплощение» с предстоящими.

Особенностью композиции является жест Богородицы, указывающий на Младенца, явившегося в мир для спасения человеческого рода. Изображение монахов, предстоящих Богородице с Младенцем, соответствует содержащемуся в тексте кондака призыву устраниваться от мира, взирая на непостижимое чудо рождения Христа от Девы.

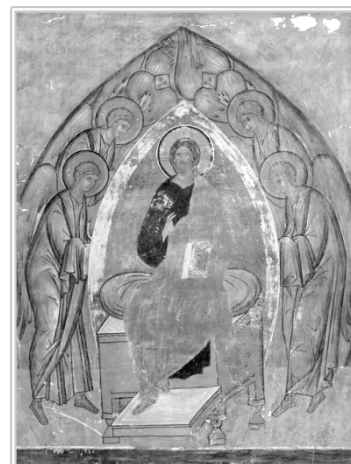
**Икос 8**

«Весь бе в нижних и вышних...» Деисус (Спас на престоле, Богородица и Иоанн Предтеча) с «Ветхим Днями» в медальоне, который поддерживают ангелы. Внизу по сторонам — восстающие из гробниц праведники в белых одеждах. Жест Христа подчеркивает роль Богородицы в божественном снисхождении и рождестве Спасителя.



Кондак 9

Христос на троне в окружении ангелов, удивляющихся чудесному Воплощению «неприступного» Бога во «всем приступного Человека», который плотию пребывает с человеческим родом.

**Икос 9**

По сторонам от восседающей на троне Богоматери представлены два оратора-«ветии», в недоумении взирающих на Приснодеву Марию, которая послужила орудием Боговоплощения. Их изображения указывают на бессилие носителей мирской премудрости, античных философов и еретиков перед таинством воплощения Бога от Девы.

**Кондак 10**

Приведение Христа на Голгофу. Изображение Христа, смиренно стоящего у креста, подчеркивает добровольный характер принесенной им искупительной жертвы за человеческий род, что соответствует тексту кондака, где говорится о «самообетованном» явлении Спасителя в мир. Справа от креста представлен указывающий на него всадник в царском венце. В нем можно видеть прокуратора Иудеи Пилата или первого христианского императора Константина Великого, который был удостоен видения Креста Господня и, избрав его своим знаменем, спасся от врага и одержал победу.

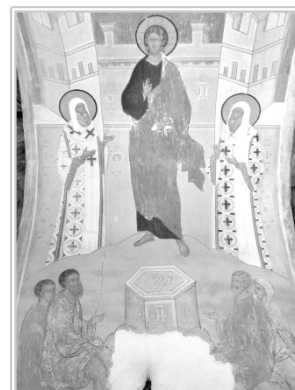
**Икос 10**

Богоматерь, представленная на фоне стены, благословляет дев-инокинь. Покровительствуя монашескому подвигу, Богоматерь, подобно стене крепости, оберегает и охраняет всех, следующих путем Христа, от соблазнов земной жизни.



Кондак 11

На фоне городской стены с башнями представлен Христос и обращенные к Нему в молитвенной позе московские митрополиты Петр и Алексей, ниже — колодец, окруженный болящими. Композиция восходит к изображению исцелений от чудотворного источника близ константинопольского монастыря Христа Филантропа в Манганах.

**Икос 11**

Изображение Богоматери со свечой в руках соответствует содержащемуся в иконе 11 уподоблению Девы Марии свече, явившейся «сущим во тьме» — людям, представленным в пропасти. Чудесный свет, явленный им Богоматерью, — воплотившийся Спаситель, чье рождение от Девы было предсказано изображенными по сторонам Богоматери пророками.

**Кондак 12**

Сошествие Христа в ад описано в апокрифическом Евангелии от Никодима. Спустившись в ад после своей крестной смерти, Христос разрушил его врата и вывел оттуда души ветхозаветных праведников, с верою ожидавших Его пришествия. В композиции ферапонтовского собора Христос представлен разрывающим свиток с перечнем грехов — «кабальную запись», которая знаменует лежащую на человеческом роде печать грехопадения.

**Икос 12**

Храм с растворенной дверью, на фоне которого изображены Богоматерь с Младенцем, представляет собой символический образ Богородицы как «одушевленного храма» — вместилища воплотившегося Бога. В соответствии с текстом икоса в молитвенном предстоянии изображены: слева — «цари благочестивые», справа — «иереи благоверные».

**Кондак 13**

Торжественный вынос одной из наиболее почитаемых святынь Константинополя — чудотворной иконы «Богоматерь Одигитрия». В центре представлен диакон, который держит икону так, как ее действительно носили в Константинополе: руки диакона раскинуты в стороны, древко иконы укреплено у него на поясе. Среди предстоящих изображены царь, царица, патриарх, духовенство и народ.



В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО СВЕТА

Пути развития богословия и эстетики в XVI в.

«И отошла слава Господня от порога дома и стала над Херувимами. ...». Иез 10:18-19

XVI в. принято рассматривать в рамках классической древнерусской культуры. Но наряду с развитием в это время иконописи, церковного зодчества, декоративно-прикладного искусства, подъемом в музыке и литературе проступают все более ощутимо черты кризиса традиционного мирозерцания. Утрачивается то софийное начало, которое было закваской культуры православного востока, оплодотворившего некогда русскую почву.

Развитие иконописи 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 в. 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 в. - "осень русского средневековья"¹, это грандиозная эпоха плодов русской средневековой культуры, время подведения итогов.

□ В 1547 г. царь Иван IV венчается на царство, завершается процесс абсолютизации власти российского самодержца. Политическая концепция "**Москва - III Рим**" полностью обретает свое воплощение. Процесс централизации Российского государства закончен и стремительно перерастает в экспансию на восток.

□ В 1589 г. в Московском Успенском соборе поставляется на патриаршество первый **патриарх всея Руси - Иов**. Этим завершается длительная борьба русской церковной иерархии с Константинополем. РПЦ 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. До этого на Руси имело хождение только Евангелие-апракос - избранные места из Св. Писания, которые читаются во время богослужений. Теперь же Россия, наконец, обрела Библию целиком.

□ В сер. XVI в. **митрополит Макарий** опубликовал собранные им "**Четьи-Минеи**" (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 **Ивана Грозного** создается в Александровской слободе **Лицевой летописный свод**, собравший воедино все русские летописи, ставший компендиумом² русской и мировой истории.

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

□ Символично, что знаменитый московский пожар 1547 г., после которого выгорели многие церкви на Москве, в т. ч. 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 в. - 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.

¹ И. Хейзинги

² От лат. «compendium - сокращение, сбережение» - сокращённое изложение основных положений какой-либо дисциплины.

☞ Икона воспринимается как главное оружие в идеологической борьбе, как наглядное доказательство того или иного богословского постулата. Именно этим объясняется тот факт, что запрещенные Стоглавом "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 Троиства 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.

☞ Закрепление канона - свидетельство того, что сознание эпохи утрачивает иконологичность как естественное мироощущение

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 пияници, ни убийцы, но же всего хранити чистоту душевную и телесную со всяким спасением"*. 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"*. 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 намечаются тенденции, нарастающие в течение столетия.

1) 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 в. 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.

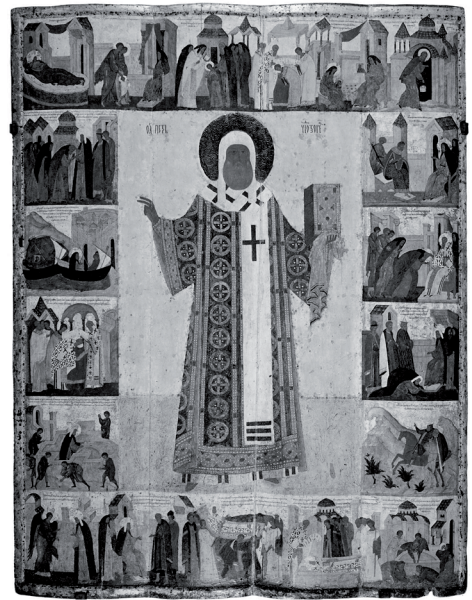


2) Наряду с декоративностью проявляется интерес к занимательному сюжету, а отсюда - любовь к подробностям, второстепенным деталям, мелочам.

✓ Из лаконичного строго структурированного текста икона превратится в многословный рассказ.

☞ Житийные иконы получают широкое распространение в XVI в., 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. 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 большее. 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.



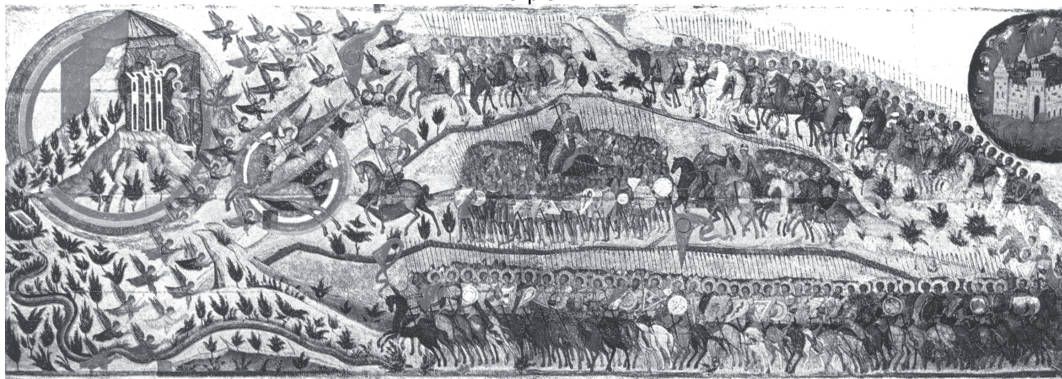
☞ Лик перестает быть смысловым центром иконы

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 в. личное письмо совершенно невыразительно (или практически отсутствует, как в иконе "Петр и Феврония").

☞ Иконы перенаселены людьми

Любовь к подробным и многофигурным композициям приводит к тому, что иконы этого времени перенаселены людьми. Художники тяготеют к монументальным формам, иконы пишутся на огромных досках. Знаменитые грозненские иконы "Благословенное воинство Небесного Царя (Церковь воинствующая)" - это уже не просто иконы, а целые батальные картины 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 полукруглыми нимбами и головами.



✓ В такой толпе человек, как самоценная единица, как микрокосмос, исчезает.

☞ **Метаморфозы в иконе - 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 зауспокойной 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 честию увенчал его"* Пс 8:5-6.

В эпоху опричнины о достоинстве человека уже никто не вспоминал, образ и подобие Божие находилось в туне. И это отразилось в зеркале иконы. Прежде всего, заметим, что в XVI в. 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.

☞ **Свет уходит из иконы ...**

И это является самой непоправимой утратой XVI в. Если эпоха XIV-XV вв. жила в лучах Фаворского света, то XVI в. 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 в. 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 движками в ликах. 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.



☞ **До-личное преобладает над ликами**

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.

☞ На смену свету приходит блеск и великолепие

Недостаток света в иконах начинают подменять металлической басмой - серебряной, золотой и т.д. В XVI в. 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 в. 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 сотворчестве 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 в. 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.

☞ Слово и образ теряют взаимосвязь. Темнота и немота

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 др. 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 императивом¹ 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.

☞ Святитель Филипп - "глас вопиющего в пустыне"

Единственным вызовом духу времени был голос митр. Филиппа Колычева, святителя московского. Он единственный 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

¹ общее нравственное предписание

☞ "Иоанн Предтеча - ангел пустыни"

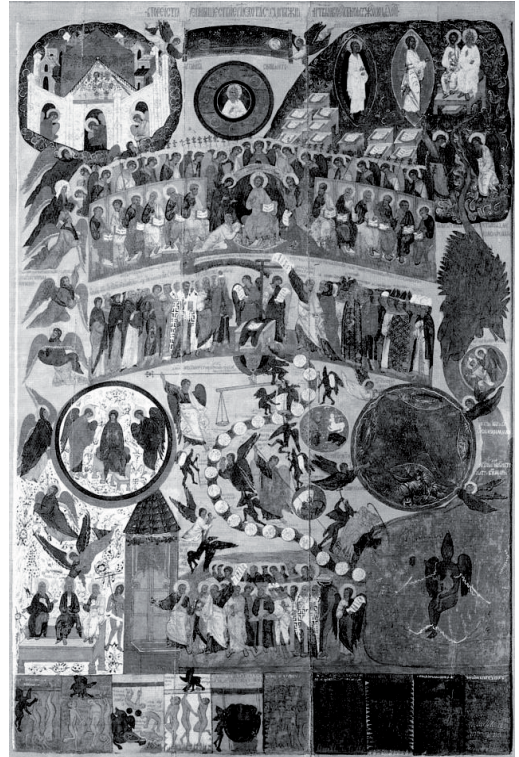


Креститель изображается крылатым - крылья знак его посланничества в мир (ангел значит посланник). Он послан проповедовать покаяние и приготовить путь Господу. Этот образ, с т. зрения строгого богословия, неканоничен, против него возражали некоторые богословы. Но для своего времени он оказывается настолько 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 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.

☞ Предчувствие Суда

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 во славе, внизу - антихрист и сатана в виде страшного зверя. Между этими двумя реальностями разрывается сознание эпохи, все более утрачивая целостность мировосприятия, характерную прежде для русского православия.



☞ Суд не замедлил явиться.

Мрачные предчувствия эпохи вскоре оправдались - Суд не замедлил 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.

ИКОНОПИСЬ XVI ВЕКА

✿ О Тебе радуется

Богоматерь с Младенцем на престоле изображена на фоне храма, напоминающего Успенский собор Московского Кремля, в окружении ангелов и райских деревьев.

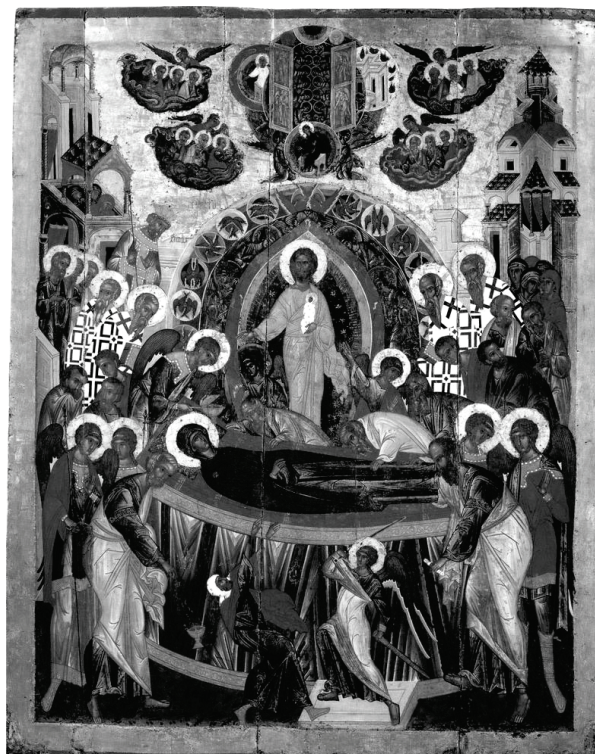
Внизу - составитель гимна Иоанн Дамаскин с текстом этого песнопения на свитке, Группы людей, славящих Богородицу: Иоанн Предтеча, пророки, епископы, монахи, праотцы; апостолы, мученики, мученицы, свв. монахини и отшельницы.

Мотивы молитвы, песнопения, прославления Христа и Богоматери окрашивают в XVI в. даже традиционные сюжеты.



✿ Успение

В Успении, исполненном новгородским мастером для большого деревянного храма на берегу Белого моря, ритмически повторяющиеся силуэты многочисленных персонажей, и особенно фигуры ангелов и других небесных сил близ ложа Богоматери, в сиянии вокруг Христа, в небесах, куда поднимается душа Богоматери, вызывают ассоциации с музыкой, полифоническим хором во славу Господа и Богородицы.



К сер. XVI в. иллюстрации текстов Св. Писания и литургических служб усложняются, обрастают подробностями включают в себя много персонификаций, символов, аллюзий.

❧ София Премудрость Божия

(Прит 9:1-6) Новгородская икона.

Слева, в сложном ореоле изображена персонификация Божественной Премудрости. Многочисленные слуги закалывают тельцов, готовят вино, раздавая эту Божественную трапезу, что явно указывает на Евхаристию. Царь Соломон, со свитком, склоняется к ним из-под навеса, с башни.

Справа в медальоне - Богоматерь с Младенцем на престоле, как вместилище Премудрости, около Нее - прославлявший Богоматерь Иоанн Дамаскин со свитком.

Своды и купола храма - вверху. Под каждым из семи сводов-арок изображен один из 7-ми Вселенских соборов.

Смысл текста передается в иконе не настроением, не ритмом фигур, а аллегориями. Композиция иконы - не центрическая и симметричная, а диагональная, динамическая.

Приемы новгородской иконописи - сложные ракурсы фигур, резкие жесты и порывистые позы, тяжеловесные формы, сопоставления ярких оттенков, особенно красных одежд с зелеными, - все это уводит зрителя от традиционной тишины русских икон и требует напряжения ума в разгадывании сложных иносказаний.

Но даже в обстановке XVI в. многие иконописцы сохраняли традиционную поэтичность своих произведений.

❧ Псковская икона «Лука пишет икону Богоматери»

наполнена поэтическим настроением.

Св. Лука пишет икону Богоматери Одигитрии, тогда как в псковской иконе Богоматерь стоит перед ним в иной позе, придерживая воплотившегося Христа Эммануила у груди. Такая иконографическая версия напоминает воплотившегося Христа в новгородской иконе XII в. «Благовещение». Изображение Божественной Премудрости, помогающей евангелисту Луке писать икону, - фигура с крыльями, похожая на ангела, что дает дополнительную аллюзию на тему Благовещения и Воплощения. Такая иконография является откликом на борьбу с ересями, XV и XVI вв., она показывает миру истинность Богородичных икон, написанных св. Лукой еще при жизни Богородицы, а также истинность того, что именно через посредство Богородицы был явлен миру воплотившийся Логос. Несмотря на актуальность и даже злободневность этой «антиеретической» иконографии, псковская икона не является простой иллюстрацией догмы, она содержит



ИКОНОВЕДЕНИЕ

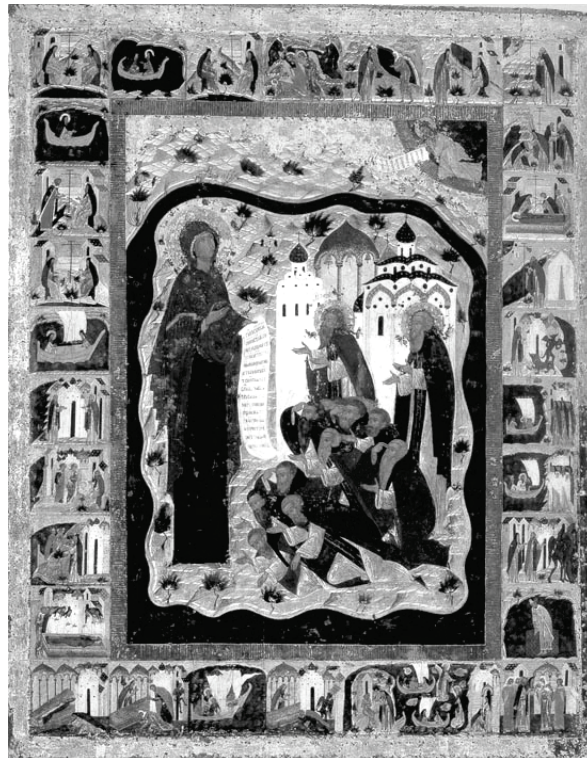
возвышенный образ творчества, иконописания, которое проходит в сосредоточенности и тишине, которое посвящено высоким истинам и находится под Божественным покровительством.

☞ Богоматерь Боголюбская, с житием прр. Зосимы и Савватия

В годы царствования Ивана Грозного, догматическое и иллюстративное начала постепенно побеждают прежнюю иконную традицию.

В иконе «Богоматерь Боголюбская» показано покровительство Богоматери монахам Соловецкого монастыря, расположенного в окружении вод, на острове посреди Белого моря. Богоматерь выступает защитницей всего монашества.

Несмотря на обилие подробностей в маленьких сценах с изображением истории монастыря и совершившихся в нем чудес, икона еще сохраняет ясность структуры, очарование линейного и цветового ритма, гибкость и плавность силуэтов, красоту колорита, с его вкраплениями белого цвета и корабельных парусов.



☞ Спас Смоленский, с притчами

Отличается суровой дидактичностью.

У ног Спасителя - преподобные, почитаемые во всей Руси: Варлаам Хутынский и Сергей Радонежский. Текст на раскрытом Евангелии призывает каждого прощать своему ближнему все обиды, как и Отец наш прощает людям их прегрешения. Однако лик Спасителя полон суровости.

Иконография Христа, который держит раскрытое Евангелие, прикрыв руку концом драпировки, а правой рукой словно указывая на текст, воспроизводит византийский иконографический извод X-XII вв.

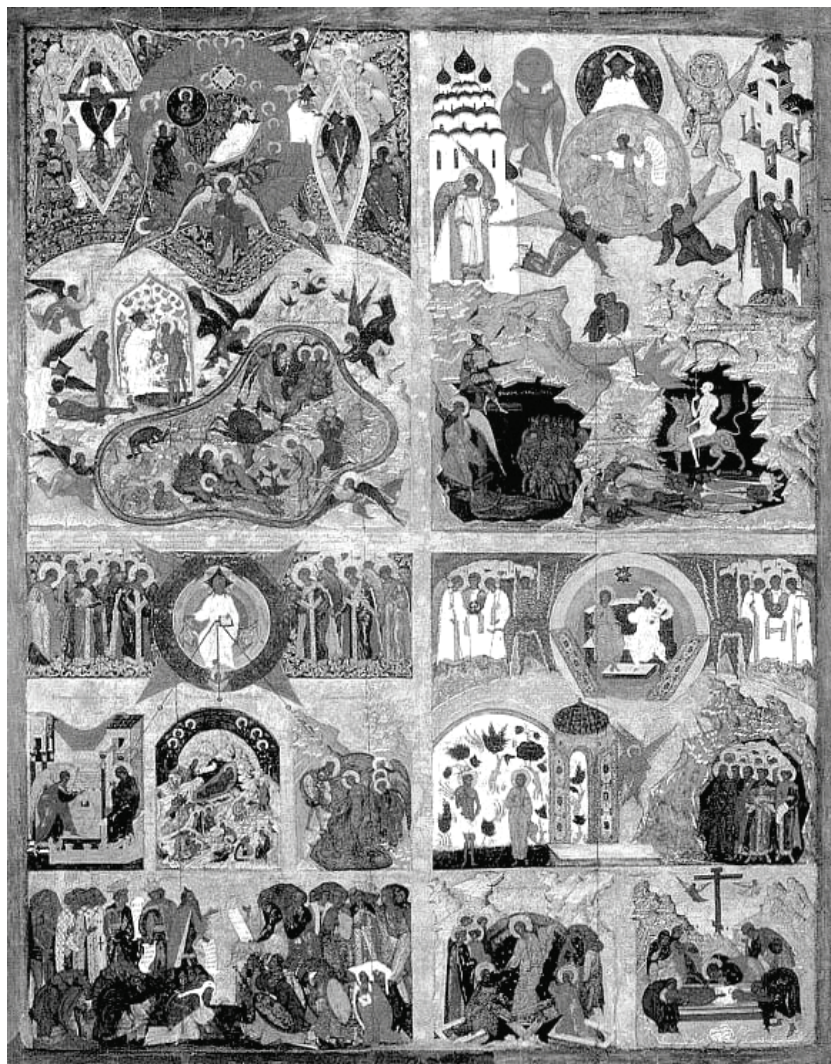
Воспроизведение древних византийских иконографических образцов - одна из характерных черт рус. искусства XVI в., претендовавшего на роль преемника византийской культурной традиции.



☞ Четырехчастная икона из Благовещенского собора 1540-55

Кульминацией богословско-дидактической тенденции в русской иконописи XVI в. являются две иконы, предназначенные для кремлевских соборов.

В каждой из 4-х частей содержится ряд изображений, связанных с тем или иным аспектом Божественного домостроительства.



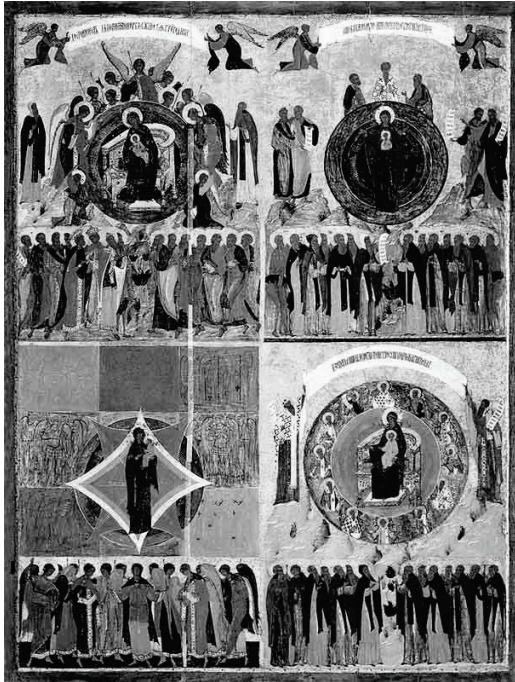
<p>1 часть «И почил Бог в день 7-й» посвящена сотворению мира и истории Адама и Евы.</p>	<p>2 часть «Единородный Сыне» трактует символику воплощения Логоса и крестной жертвы Христа.</p>
<p>3 часть «Приидите, Люди, Триипостасному Божеству поклонимся» изображает Воплощение и явление в мире Христа посредством сюжетов Благовещения, Рождества Христова и Крещения, Вверху среди ангелов, представлен Ветхий Денми, Внизу поклоняющийся Спасителю человеческий род.</p>	<p>4 часть «Во гробе плотски, во аде же с душою яко Бог, в раи же с разбойником, и на престоле был еси Христе со Отцем и Духом, вся исполняяй Неописанный» Утверждается единосущие человеческой и божественной природы Христа, который изображен и на небесах одесную (по правую руку) от Отца, и в раю, и сходящим в ад, и полагаемым во гроб.</p>

ИКОНОВЕДЕНИЕ

Иконография, составленная вскоре после 1547 г. московскими богословами, возможно во главе с митрополитом Макарием, использует и древние византийские образцы, и элементы европейского готического искусства, и заново созданные иконографические схемы, превращая икону в богословский трактат, рассчитанный на долгое ученое истолкование и рассматривание.

Распространены иконы Литургической тематики

Достойно естъ



Единородный Сыне



Иже Херувимы
Соль-Вычегодский монастырь



Иже Херувимы
Строгановская школа



❧ Распространены житийные иконы

«Троица в бытии»



❧ Иконописные школы XVI в.

В живописи кон. XVI в. параллельно существовали два направления, условно называемые «годуновской школой» и «строгановской школой». Оба представлены творчеством царских мастеров, но «годуновской школе» свойственны несколько холодноватые репрезентативность и монументальность

Иконостас и росписи собора Смоленской иконы Богоматери Новодевичьего монастыря.



ИКОНОВЕДЕНИЕ

а «строгановской» — камерность, тонкость и миниатюрность живописи.

Святые на «строгановских» иконах, как правило, изображаются не фронтально, а в трехчетвертном повороте, обращенными к Спасителю, Св. Троице или Богородице, которые представлены в верхней части живописного поля.

Такая композиция наглядно выражает заступничество святого за молящегося (обычно это тезоименитые заказчикам святые).

Нередко вводились фигуры коленопреклоненных предстоящих, усиливающие тему усердного моления.



«Строгановские» иконописцы **Истома Савин, Семен Бороздин, Емельян Москвитин, Прокопий Чирин** передавали в своей живописи красоту тварного мира; с другой стороны, асимметричные композиции, неустойчивые позы святых, обилие «пустого» темного фона наводили на мысль о непрочности земного бытия.

«Владимирская»
Прокопий Чирин



«Иоанн Предтеча ангел пустыни»
 Прокопий Чирин
 Строгановская школа



ВЛАДИМИРСКАЯ с Господними и Богородичными праздниками в 18 клеймах. 1580 г. Церковь Похвалы Богоматери с. Орел Усольского р-на



Владимирская с акафистом
 из собора Спасо-Евфимиева
 монастыря в Суздале



XVII в. - УТВЕРЖДЕНИЕ НОВОЙ ЭСТЕТИКИ И НОВОГО БОГОСЛОВИЯ

С Западноевропейское влияние

В это время русская культура стала более открытой для контактов с западом - сначала с Украиной и Белоруссией, а затем с Польшей и др. 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 в. никого не удивляло, что кафедральный собор в Москве, главный храм РПЦ, строит католик из Болоньи - *Аристотель Фиорванти*. 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. Потому подобные контакты были чрезвычайно плодотворными.

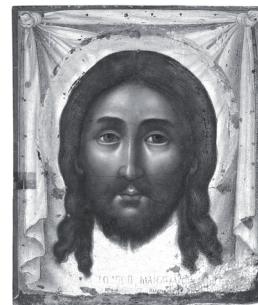
В XVII в. истощив собственные источники, Россия нуждалась в новых влияниях, но они же вызывали у нее болезненную реакцию. Однако, предотвратить встречу двух культур было уже невозможно. Печатные книги и гравюры, европейская мода и новые философские идеи, технические новшества и даже новые блюда - все это хлынуло на Русь. При дворе Алексея Михайловича стали появляться иностранные художники и рисовать для царских особ и их придворных портреты ("парсуны"). Государь завел у себя театр и инструментальную музыку.

С "Живоподобие". Новаторы

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 лица,
- ✓ 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*" *Симона Ушакова* - наглядное тому подтверждение).



С Протопоп Аввакум. Консерваторы



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 мьшцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишо сабли той при бедре не написано. А все то писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. Христос же Бог наш тонкостны чувства имея все, якоже и богословцы научают нас*". Сторонники 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 (срав. две "Запасные Владимирские" XV в.), а в XVII в. мы видим список с *Владимирской в местном ряду иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря*, который в точности повторяет знаменитый образ.

Любовь к копированию старых икон одних и любовь к реализму (как копированию природы) 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 отличии 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 "Г" - Иисус). 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 приводит"*.

С Предчувствие синодального пленения Церкви

8-летняя осада Соловецкого монастыря правительственными войсками и жестокое подавление непокорных монахов обители, где когда-то игуменствовал Филипп (Колычев) - 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 - обер-прокурора. Это совпадает с упадком иконописания.

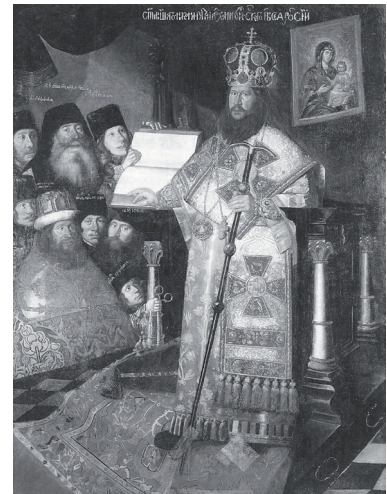


И это не случайное совпадение, потому, что во все времена государственная власть была чревата иконоборчеством (подтверждение этому можно найти и в византийской истории, и в истории советского государства).

С Аввакум и Никон

"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.



Любимое детище Никона - Новоиерусалимский монастырь

- стал своеобразным символом эпохи. 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, 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".

«Все зло - не от "фрязей", а от своих неграмотных "богомазов"»

Один из ведущих иконописцев Оружейной палаты **Иосиф Владимиров**, объясняя странную иконоборческую выходку патриарха, находит ей оправдание, считая, что Никон таким образом боролся с плохо написанными 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 обрящещь нагваздано и таковы плохи и дешевы, иногда же и горшки драже икон купят"* - жалуется Иосиф Владимиров. Действительно, из сакрального образа икона в XVII в. превращается в предмет купли-продажи, из мира богословов икона переходит в мир торгово-ремесленнических 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.

Иконописание становится делом государственным, но уходит из-под контроля Церкви.

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, одежды и т.д. Царским указом в 1668 г. мастерам сел Мстеры и Холуя было запрещено писать иконы по причине их плохого качества.

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 како на 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"*. Тем самым Иосиф напоминает об анагогической 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 времени. В стихотворной форме он выражает мысль, некогда высказанную Блаж. Августином, о четырех смыслах (разумах) текста.

1. *Первый разум письменный, им же деяния исторически миру дают писания.*
2. *Второй аллегорический, иже под покровом инаглаголения дает дела словом.*
3. *Третий нравом учащий, иже вся приводит к благих дел творению, да ся благодать родит.*
4. *Есть анагогический в четвертом лежащий месте, вся ко небесным духовно родящий.*

«Како могут темни быти образы святых»

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 "темноликие" иконы, называет их письмом "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 единого диавола возложил Бог, а не на образы святых"*.

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. Будучи убежденным в том, что стоит на ортодоксальном основании, Иосиф Владимиров отстаивает концепцию тварного, естественного света в иконе, т. е. 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 также и выдающийся церковный деятель Дмитрий Ростовский, ведущий художник Оружейной палаты Симон Ушаков и просветитель Карион Истомина и др.

В XVII в. 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.

☞ Меняется статус художника

- все чаще в лексиконе XVII в. 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 в. *Симон Ушаков*, *Кирилл Уланов*, *Иосиф Владимиров*, *Федор Зубов*, *Карп Золотарев* и др. изографы государевой Оружейной палаты приписаны к определенному ведомству со строго фиксированным жалованием.

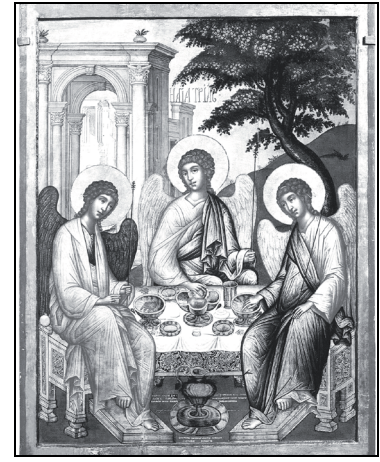


Но Иосиф Владимиров уже ценит в художнике не святость, а прежде всего мудрость, т. е. профессионализм. Однако он помнит, что ремесло не должно заслонять богословской идеи, и старается этому следовать в своем творчестве. В частности, при написании иконы "*Сошествие Св. Духа на апостолов*" для церкви *Троицы в Никитниках*, он заменяет аллегорическую фигуру Космоса в виде седобородого коронованного старца, как непонятную для простого человека, на фигуру Богородицы. 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 Духа¹. Здесь Иосиф Владимиров оказывается в русле традиции: в нем совмещается и богослов, и художник.

¹ Ев. Лука, не упоминая имени Матери Божией при описании сошествия Святого Духа, тем не менее пишет, что после Вознесения Господа Иисуса Христа все апостолы единодушно пребывали в молитве и молении, с некоторыми женами и Мариною, Материю Иисуса (Деян 1:14). В одно из таких молитвенных собраний и произошло сошествие Святого Духа. Поэтому вполне возможно, что Мать Божия присутствовала при этом событии, о чем говорит и одно из древних преданий. Преисполненная благодати, Она превознесена выше Херувимов и Серафимов, и дары Святого Духа,



Друг и коллега Иосифа Владимирова по Оружейной палате, **Симон Ушаков** предпочитает живопись богословию. Достаточно сравнить "Троицу" Рублева и "Троицу" Ушакова. Мы видим, как размывается знаковая структура иконы, исчезает ее сокровенный смысл, хотя общая схема остается практически без изменений.



	"Троица" Рублева	"Троица" Ушакова
Цвет	Кристалльно-чистые светонесущие тона	Тяжелый густой цвет, наложенный светонепроницаемым слоем
Лики	Небесная хрупкость нежных Ангелов	Выписаны "живоподобно"
Стол трапезы	Жертвенная чаша	Множество лишних предметов (три чаши, элементы сервировки, просфоры и т.д.)
	Палаты Авраама	Античный роскошный портик
	Дуб Мамврийский Гора	Смещен вправо и словно вырастает из горки, образуя идиллический 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 рядом сидит, - Сын одесную, а Дух Святой ошую Отца на небеси на разных престолах, - яко царь з детьми сидит Бог Отец"*. Т. о., 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, т. к. икона перестает быть вероучительным текстом.

☞ Взаимосвязь слова и образа в к. 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"*.

С Утрата христоцентризма, культ Богородицы

В народном сознании, склонном к фольклоризации православия, нередко смещались акценты и утрачивался христоцентризм, присущий Евангельскому Откровению. Мы видим, как в XVII в. разрастается культ Богородицы. В России всегда образ Богородицы пользовался любовью и почитанием, но именно в это время наблюдается наибольший подъем. Число явленных икон Богородицы значительно увеличивается, пик знамений и чудес, связанных с образами Матери Божьей, приходится как раз на XVI-XVII вв. Появляется множество иконографий, некоторые из них, например, *Иверская*, дар Константинопольского патр. Парфения II царю Алексею Михайловичу, являются списками с древних чудотворных икон, другие, как *"Богородица 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 в.).

Нежная и изящная *«Богородица Кикская» Симона Ушакова*, написанная в утонченной колористической гамме зеленого, алого и золотого, совершенно не похожа на *Смоленскую Федора Зубова* - сдержанную, полную трагической скорби в лице и напряженного драматизма в цвете. Икона *"Богородица - Неувядаемый цвет"* решена в яркой декоративной несколько лубочной манере с

излитые на апостолов, были дарованы и Ей, тем более, что и Она приняла на себя жребий апостольского служения и была в числе устроителей Церкви Христовой (монахиня Иулиания (Соколова)).

обилием цветов, в духе украинского барокко. Напротив, *Богоматерь Казанская Тимофея Ростовца* написана напряженно-сдержанно и даже аскетично, с изысканным применением золота в ассисте одежд Богомладенца и на кайме мафория Богородицы.



☞ Канон - как повод для выявления индивидуальности художника

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 в. 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.

☞ Душевное преобладает над духовным

Эмоционально душевная стихия искусства становится преобладающей, духовное уходит на второй план.

☞ "Богородица - древо Государства Российского" - икона в иконе

Особенности почитания Богородицы и новое отношение к иконографии хорошо видны на примере иконы *Симона Ушакова "Богородица - древо Государства Российского"* 1668 г. Сюжет иконы - прославление главной российской святыни - Богоматери Владимирской. Здесь представлена икона в иконе - чудотворный образ, палладиум¹ земли русской - Владимирская, предстает как великолепный цветок на древе, вырастающем из Успенского собора Московского Кремля, который в народе величали Домом Богородицы. Поливают это древо первый московский митрополит, свт. Петр и князь Иван Калита, заложившие основы московской государственности. С двух сторон на ветвях древа расположены медальоны, в которых изображены святые российские - подвижники, князья, юродивые. За Кремлевской стеной стоят правящий в то время государь Алексей Михайлович и царица Ирина со чадами. С небес всю композицию благословляет Иисус Христос. 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. Т. о., 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.



☞ Сказания о Богородице

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*. Труд такого рода - сочинение польского просветителя Иоаникия Голятовского *"Новое Небо"* (*"Благодатное Небо"*), появившееся в России в 1660-х г.

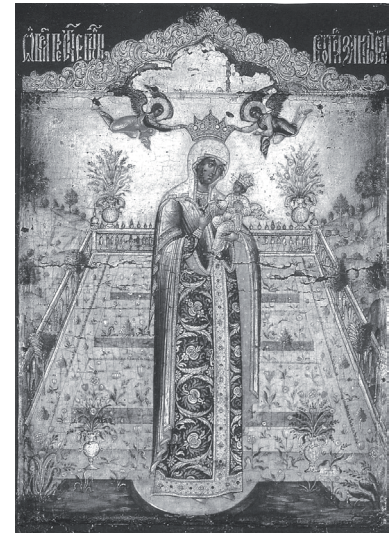
¹ Святыня, охраняющая город

Эту тему развивали многие писатели эпохи: *"Руно орошенное"* свт. Димитрия Ростовского (1680 г.), *"Венец Божьей Матери"* Лазаря Барановича (1680 г.), *"Богородица Дево, книга нареченных"* арх. Иоанна Максимовича (1707 г.) и мн. др.

БАРОККО



Барочная эстетика с ее любовью к изукрашенности, изящной отделке деталей, эмоциональной приподнятости образа все больше начинает сказываться в богородичных иконах. Барокко проникает в Россию в к. XVII в. и находит здесь весьма благодатную почву. Цветистая поэтика Акафиста Пресвятой Богородицы становится литературным источником, из которого особенно много черпает новый барочный иконописный стиль.



Иконы *"Богоматерь - Звезда Пресветлая"* А.И. Казанцева (ок. 1700 г.) или *"Богоматерь - Вертоград заключенный"* Никиты Павловца (к. 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*.

С Иконостасы

Преизбыточествующая эстетика барокко особенно отразилась на стилистике иконостасов. К XVII в. формирование высокого иконостаса было завершено, он сложился как единое целое со своей богословской программой. Дальнейшее развитие иконостаса шло, если можно так выразиться, вширь, т. е. 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 прочтываются), 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.



С Барочные соборы - скорее дворцы для торжественных приемов, нежели храмы для молитвы

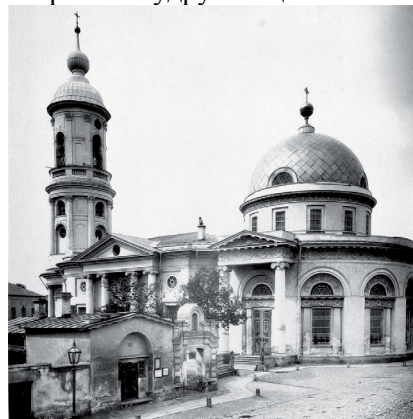
В это время и музыка, и литургия в Церкви обретают так же в соответствии с барочной эстетикой характер театрального действия. Литургия всегда включала в себя элементы театра, как и любое сакральное действие, но именно в к. XVII-XVIII вв. театрализация достигает особенной эффектности. Этому способствует 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.

КЛАССИЦИЗМ

В к. XVIII в. на смену барокко приходит классицизм - стиль, превозносящий величие земной империи (его поздняя стадия так и называется «ампир» от фр. «империя») и чуждый красоте Царства Небесного. 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 **Исаакиевского собора в Петербурге**, интерьер **Московской церкви "Всех скорбящих радость" на Ордынке** и мн. др. храмов эпохи классицизма.

Провинциальные варианты этого стиля производят порой совершенно удручающее впечатление.



С Икона - зеркало эпохи

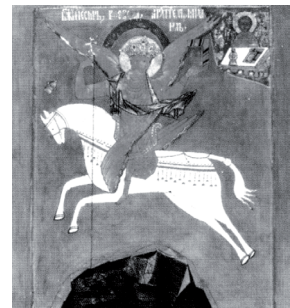
И вновь мы видим, что икона (точнее церковная живопись) оказывается зеркалом, отражающим духовное состояние времени. Синодальный период в истории Русской Церкви был для нее тяжелым и продолжительным временем болезни. Начавшийся в XVII в. процесс перерождения иконы в религиозную картину завершился окончательно 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 преодолевавшееся русской интеллигенцией в XIX - нач. XX в.

РУССКАЯ ИКОНА XVIII- начала XX веков¹

1700 г. стал важнейшим водоразделом русской истории. Набравшие силу реформы Петра I преобразовывали не только жизнь России, но и мировоззрение русского народа. В 1700 г. последнего **патриарха Адриана** сменил местоблюститель престола **митрополит Стефан (Яворский)**, воспитанник Киево-Могилянской академии. В Москву с Украины потянулись люди, обладавшие не только организационными способностями, но и глубокими знаниями, полученными в европейских университетах. Они знали международный язык ученых - латынь. В культуре приоритеты были отданы новому светскому искусству, прославлявшему новую государственность. Внешнее оформление церковного бытия максимально приближалось к европейскому академическому искусству. Традиционным иконам в нем не было места. *Павел Муратов* «В несколько десятилетий рассеялось все, что накоплялось веками. Иконостасы в стиле барокко, затем классицизма сменяли, где только возможно, древние новгородские и московские иконостасы. Старинные иконы сваливались в церковных подвалах или на колокольнях. Переписанными и искаженными, они сохранялись лишь в забытых церквях глухих городов или в олонецких и вологодских деревенских церквях...»

Религиозное искусство разветвлялось на несколько неравнозначных, но параллельных потоков. Традиционная иконопись сосредоточилась в отдаленных от Москвы и Петербурга провинциальных городах и деревнях.

В одних случаях превалировало фольклорное начало, как это можно видеть на иконе «**АРХИСТРАТИГ МИХАИЛ-ВОЕВОДА**» (нач. XVIII в. Карельский худ. музей). В таких иконах преобладала плоскостная и красочная выразительность. Словно застыв на скаку, огненный воитель на белом коне предстает в виде знакового символа. Изящным жестом он попирает копьём сатану в темном проеме адской пропасти, прямо разверзшейся на нейтральном буро-зеленоватом фоне иконы. Архангел звонко трубит в серебряную трубу. Левой рукой предводитель небесного воинства победно воздымает Евангелие, как знамя, соотнося его с изображением в голубых небесах Эммануила перед алтарем с книгой и чашей.



В других случаях народное начало соединялось с уже вошедшими в плоть и кровь русской культуры барочными влияниями. Русских мастеров привлекал декор западных книжных гравюр, который был ими так основательно переработан, что стал неотъемлемой частью своей национальной культуры. В иконе «**СПАС В СИЛАХ**» (нач. XVIII в. Кижский музей) изображения престола, небесных сфер, символов евангелистов в соединении с контрастно выразительной колористической разработкой золотых, желтых, алых, буро-зеленоватых цветов создают своеобразное декоративное обрамление образу Христа в сияющих одеждах.

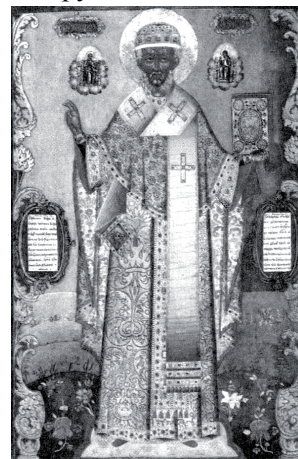
В крупных центрах сохраняется в иконописи традиционный изобразительный язык, отягощенный изощренным мастерством и многословной детализацией. В иконе «**ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО С ПРАЗДНИКАМИ**» (1702) вологодского иконописца **Ивана Маркова** осязатима крепкая основа местных традиций, связанных с крупными артелями, обслуживавшими города Северо-Восточной Руси. Иконография произведения не выходит за рамки устоявшихся схем. Однако каждый эпизод средника или обрамляющих его клейм обрастает множеством дополнительных подробных мизансцен, которые усложняют содержание изображенных событий. В среднике Христос трижды предстает в мандорле -



¹ Михаил Красилин

в момент Воскресения, Сошествия во ад и Вознесения. Пафос композиции сосредоточен в верхней части иконы, в которой изображено Царство Небесное в виде соединенных кругов с ангелами и серафимами, обрамляющими образ торжествующей Троицы Новозаветной. Тенденция к измельченности иконописного письма, наметившаяся в различных местах России под воздействием в первую очередь строгановских мастерских, в иконе Маркова предстает в несколько фольклоризированной местной форме. Особый акцент ставит иконописец на декоративных особенностях архитектурных декораций, близких западноевропейским гравюрам и на изображении цветов и трав. Картуши с надписями на полях отражают вошедшие в художественный обиход Руси уже в XVII в. элементы северо-ренессансной и барочной культуры. Они нашли в русской иконописи благодатную почву для развития особенностей национального декора.

Эта тенденция ярко реализовалась в иконе «**СВТ. НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦ**» (1702). Пейзажный позем иконы усыпан дивными сказочными цветами, а боковые стороны средника по всей высоте украшены резными золочеными консолями, поддерживающими картуши с текстами тропаря и кондака. В лике Николы прослеживаются черты объемной моделировки «греческого письма», а богато орнаментированная парча облачений святого выполнена с царственной роскошью. В этой иконе нельзя не отметить уже устоявшегося влияния центра (т. е. Оружейной палаты) на творчество мастеров периферии.



Оружейная палата в 1710-х гг. еще по инерции сохраняла свое влияние на иконописцев, ориентированных на Москву. Ее мастера продолжали создавать свои утонченные образы, следуя компромиссной стилистике *Симона Ушакова*. В 1701 г. *Кирилл Уланов* создает монументальную икону «**БОГОМАТЕРИ ВЛАДИМИРСКОЙ**», в которой он достигает поразительной выразительности при исключительной сдержанности и ограниченности изобразительных средств.

Одним из лучших памятников нач. XVIII в. можно назвать отдельные иконы иконостаса *московской церкви мч. Иоанна Воина на Якиманке*. Это одно из ярких воплощений умирающей кремлевской дворцовой культуры. Одна из икон местного ряда подписана *Тихоном Филатьевым*. Это редчайшее по иконографии произведение «**ВИДЕНИЕ АПОСТОЛУ АНДРЕЮ ПЕРВОЗВАННОМУ БОГОМАТЕРИ НА ГОРАХ ПЕЧЕРСКИХ**» 1702 г. На иконе - коленопреклоненный апостол, установивший крест на днепровских горах, предсказав начало распространения христианства на Руси; Богоматерь в царском одеянии, стоящая на полумесяце в окружении херувимов.



Если для нижней части иконы мы находим аналогии среди рисунков учеников Киево-Печерской иконописной мастерской, иконография которых явно разработана на основании «Повести временных лет», то основой верхнего яруса безусловно был западный источник (вероятнее всего, гравюра) - «*Жена, облеченная в солнце*» ^{Откр 12:1}, символизирующая торжествующую Церковь.



С Ее образом, как правило, олицетворялась Дева Мария. Богоматерь предстает здесь как символ утверждавшегося Православия на Руси. Этот образ из Апокалипсиса, вдохновленный западными гравюрами, получил распространение в ярославских стенописях XVII в. и вновь обрел в иконописи новую жизнь в XVIII в. Не исключено, что произведение Филатьева могло послужить своеобразным толчком для появления произведений, подобных иконе «**ЖЕНА, ОБЛЕЧЕННАЯ В СОЛНЦЕ**» (ГТГ).



Яркий пример поздней стилистики Оружейной палаты - икона из церкви Рождества Иоанна Предтечи на Пресне «**Св. Иоанн Воин**» (1710-е), подписанная **Тимофеем Кирилловым**. Образ утонченного придворного рыцаря напоминает героев европейской куртуазной поэзии. Здесь - своеобразно преломленные элементы так называемого барокко.

Перевод Оружейной палаты в Петербург в 1711 г. фактически уничтожил эту старейшую организацию. Предчувствуя ее распад, многие мастера покинули ее. **Кирилл Уланов** ушел в монастырь и под монашеским именем **Корнилий** продолжил свое творчество, сохраняя традиции воспитавшей его культуры.

В иконе «**Троица Ветхозаветная**» (1721) мастер остался верен художественной концепции Ушакова. В ней иконописец создает сбалансированную композицию, в которой можно уже отметить черты своеобразного классицизма. Три ангела за накрытым столом предстают неким символом единения, в котором открыто звучит тема великой «Троицы» Андрея Рублева. Мягкая гармония сдержанной колористической гаммы созвучна улыбчивым ликам ангелов. Икона пронизана тонким элегическим лиризмом. Обрамляющая их декорация лишь напоминает о месте события: конусообразные горки, нависающая по центру крона Мамврийского дуба и геометрические формы разноцветных архитектурных сооружений, близких изображениям городов в итальянских иконах XIV-XV вв.



Творчество *московских* мастеров не вписывалось в новую художественную концепцию возводимой столицы - *Санкт-Петербурга*, оно здесь звучало явным архаическим диссонансом. Петр I стремился к тому, чтобы новая столица и в церковном деле была на высоте европейских требований. Приглашенные из-за границы живописцы и воспитанные во французских, итальянских и голландских землях свои мастера уже писали для церквей *картины - образа*, а не привычные иконы. Их произведения выглядели, несомненно, естественнее в новых петербургских церквях, скорее похожих на итальянские палаццо и протестантские кирхи. В 1706 г. была создана контролирующая организация - Канцелярия от строений, функции которой распространялись и на иконопись. В частности, она должна была свидетельствовать качество новых написанных икон, а иконописцы обязаны были подписывать свои работы и ставить даты.

В нач. XVIII в. наметились тенденции к поискам действительно нового изобразительного языка в иконописи. Их отличает несомненная связь с развивавшимся искусством *конклюдии, подносных листов*¹. Количество сохранившихся подобных произведений, в которых звучат петровские новации, невелико. Их иконографические особенности не вошли в церковную практику новой России, скорее, в силу своей изобразительной реакции на определенные события, преследующей более прославление царя земного, нежели небесного, и чрезмерной аллегорической и символической перегруженности. К ним можно отнести такие редчайшие памятники этой эпохи, как «**ХРИСТОС В ЧАШЕ**» - аллегория прославления побед Петра I в Ливонской войне (1711, *Никольская Ц. Таллинн*) и «**ОРЕЛ ЗРЯ В ВЫШНИХ БОГА**» *Семена Иванова* из Устюжны, (1729, *Нац. муз., Стокгольм*).



¹ Для жанра Конклюдии, основанного на соединении литературы и живописи, характерно сочетание замкнутой аллегорической композиции, символов и эмблем, выражающих мотивы, свойств. эпохе барокко, с текстом, в котором содержался комментарий к рисунку. Текст мог находиться на лентах, в картушах, выходить из уст героев, концентрироваться в нижней ч. листа или рядом с изображаемыми персонажами (как на иконе), сопровождать микросюжеты (если К. создавалась по аналогии с иконой с клеймами).

Официальный стиль в религиозном искусстве активно приобретал новые черты. Он уже был реализован в иконостасе **Петербургского Петропавловского собора** (1722-26) - с резной конструкцией **И.Зарудного** и европеизированной живописью **А.М.Поспелова**.

Произведения **Андрея Матвеева** (1730-е) для различных петербургских церквей и **Ивана Бельского** в Зимнем дворце (1764) (Эрмитаж) уже полностью являются образцами академической живописи с преобладанием особенностей тех европейских школ, в которых мастера проходили свое обучение.

Имя иконописца эпохи барокко **Федора Леонова** имя известно по двум подписным иконам, входившим в состав ансамбля **Алексеевского монастыря в Риге**, основанного Петром I после победы в Ливонской войне. Императрица Елизавета Петровна начала работы по созданию продуманного ансамбля. Среди приглашенных мастеров был **Федор Леонов** из Дорогобужа вместе со своим помощником **Алексеем Контаревым** (1758 г.) Сохранившиеся иконы дают представление о былом величии ансамбля, некогда названным лучшим образцом живописи Елизаветинской эпохи.



В иконе «**ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА**» (1757), подписанной **Леоновым**, композиция, декорированная золотыми заостренными картушами, вносящими динамическое начало в образ, делится на два яруса. В верхнем - на трехъярусном амвоне патриарх и дьяконы в роскошных одеяниях из золотой парчи утверждают Крест. В нижней части - пол храма, выложенный двухцветными плитками в шахматном порядке, благодаря перспективному искажению, втягивает молящегося в подкупольное иллюзорное пространство. Живописное полуовальное завершение иконы дополняет это ощущение. Связью между двумя уровнями иконы служат фигуры царя Константина и царицы Елены, стоящие на подиумах под великолепными балдахинами по краям иконы. Традиционная иконография словно растворяется в барочной трактовке. Иконописцем блистательно передана атмосфера скорее придворной церемонии, нежели литургического действия. Ощутимо воздействие гимнической поэзии XVIII в.

Модные художественные тенденции все активнее влияли на внутреннее убранство церквей. Изменения затрагивали и древние памятники, которые приводились в надлежащее состояние «благолепия». В 1768 г.

Екатерина распорядилась заменить древний иконостас Успенского собора Владимира, связываемый с именем Андрея Рублева, на новый, более соответствовавший вкусам эпохи.

Дворцовые интонации чаще встречаются в иконах.

В иконе «**УСПЕНИЕ**» 2-й пол. XVIII в. (*Муз. ист. религии, СПб*) акцент поставлен не столько на самом Успении Богоматери, сколько на решении пространственных задач, которые выполняли скорее декоративную и одновременно мистическую роль в изобразительном решении произведении. Ложе Девы Марии, окруженное апостолами, как бы увенчивает Христос, принимающий Её душу. К Нему, словно субстанцируясь в холодном пространстве величественного интерьера - полуовала, прорезанного узкими окнами, на маленьких облачках с ангелами спускаются апостолы. Стоящие на почтительном расстоянии отцы Церкви и ангелы изображены в состоянии служения. Мощнейший поток света в вихрящихся облаках «взрывает» незыблемое величие храмовой архитектуры, открывая путь душе Девы Марии в небеса. Внесение подобных остро динамических элементов в контекст иконы вскоре станет отличительной особенностью в иконописи этого времени.





Черты натурализма были реализованы в работе тверского мастера *Федота Артемьева* «**ПРП. НИЛ СТОЛОБЕНСКИЙ СО СЦЕНАМИ ЖИТИЯ**» (1790). Если три верхних клейма - Благовещение, Воскресение, Богоявление выполнены в уже устоявшихся рамках подражания западноевропейским образцам, то в среднике при изображении святого на фоне монастырских построек и в сценах жития заметно стремление приноровиться к неким окружающим реалиям. Последние находят свое отражение в достаточно точной топографической передаче архитектурных сооружений.

С ПАЛЕХ

Особенности столичной изобразительной культуры все активнее оказывали влияние на мастеров удаленных иконописных центров. Так, например, **Палех**, известный своей продукцией с к. XVII в., в сер. XVIII в. предлагает иконы, выполненные в новой стилистике. Черты столичных вкусов, связанных с рококо, несет в себе икона палешанина *Ивана Медведева* «**АПОСТОЛ АНДРЕЙ ПЕРВОЗВАННЫЙ С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ ПЕРЕД ОБРАЗОМ БОГОМАТЕРИ ФЕДОРОВСКОЙ**» (1763).



Использование западных гравированных источников можно отметить в иконе «**НЕ РЫДАЙ МЕНЕ МАТИ**» *Ильи Балякина* (1769, Палех).

Эти редкие памятники говорят о художественной неоднозначности мастеров Палеха. В их работах можно отметить усвоение различных стилистических тенденций, хотя они все же сохраняли преимущественно основы средневековой традиции, обусловленной не в последнюю очередь спросом старообрядческой среды. Произведения палешан были ориентированы в первую очередь на иконы XVII в., выполненные т. н. *строгановскими мастерами*. Им был свойствен интерес к композиционному усложнению иконографических схем, исполненных мастерским миниатюрным письмом.

В тщательно разработанной иконе «**АКАФИСТ СПАСИТЕЛЮ**» *И.И.Балякина и Н.М.Буторина* (к. XVIII в., Палех) привлекают внимание изумительные миниатюрные композиции клейм. Мастера с особой тщательностью разрабатывают все составные элементы изображенных сцен - от утонченно-удлиненных фигур до изощренно-изобретательных и затейливых по своим формам храмов и теремов.

Важная роль в создании композиции отведена изображению природы, несомненно соотнесенной с изображениями «дикой пустыни» в иконах одного из ведущих последних мастеров Оружейной палаты *Тихона Филатьева*.

Кон. XVIII - нач. XIX в. в палехском искусстве может быть охарактеризован усвоением изобразительного языка *И.И.Балякина и Н.М.Буторина* в сочетании с осветлением палитры праздничной приподнятостью цвета. Тщательная разработка сюжета в деталях, внимание к архитектурным декорациям, повышение роли «пейзажа» были уравновешены широкими светло-охристыми полями.



С НЕВЬЯНСК

Тенденции к миниатюре, сложным композиционным построениям можно отметить в произведениях старообрядческих мастерских уральского городка Невьянска. Среди них ведущую роль играла **династия Богатыревых**. О них писал один из современников: «В Невьянске лучшие иконописцы тщательно сохраняют древний греческий манер в рисунке и оттенении Богатыревы всех искуснее и богаче». Блестящим примером невянского изобразительного языка может служить икона «**СВ. МАРИЯ ЕГИПЕТСКАЯ СО СЦЕНАМИ ЖИТИЯ**» *И.В. Богатырева (1804, Муз. истории религий СПб)*.

В иконах XVIII-XIX вв. отчетливо видны индивидуальные особенности мастеров.



С Появление образов вновь причисленных к лику святых,



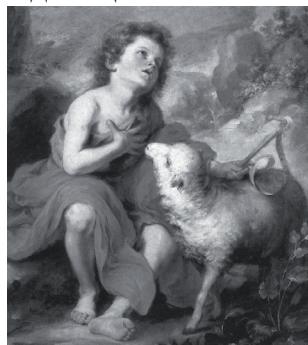
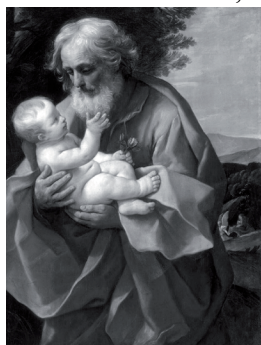
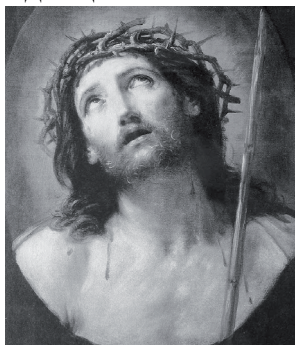
преимущественно иерархов, было обеспечено прижизненными портретами, т. е. источником, на который не могли рассчитывать средневековые мастера. Портретные элементы входили в контекст иконы, придавая ей непривычную образность. После обретения мощей **СВТ. ДИМИТРИЯ РОСТОВСКОГО** в 1752 г. и последовавшей его канонизации святого изображали в рост в соответствии с первоисточником - парадным портретом, где он представлен величественно стоящим в мантии, белом клобуке, в интерьере своего кабинета со столом, заваленном книгами, и висящей в углу иконой Богоматери Влахернской. Таким его написал иконописец **В.Воцин** в 1759 г. (Худ. муз., Кострома). Более распространенными стали его поясные иконы (к. XVIII в).

В XIX в. профессиональные художники наряду со своими академическими занятиями продолжали создавать живописные иконы для многочисленных церквей, отражая вкусовые тенденции времени. Петербург в полной мере определял эти вкусовые тенденции. Каждый художник, создавая иконы-картины, не только выполнял свой долг христианина, эта работа давала ему существенную материальную поддержку. Многие из них писали иконы только на раннем этапе своего творчества, другие продолжали создавать их параллельно с историческими и мифологическими полотнами, портретами, пейзажами и натюрмортами. К ним можно отнести таких выдающихся мастеров, как **В.Л.Боровиковский, О.А.Кипренский, Б.А.Тропинин, А.Г.Венецианов**. Эту сложившуюся традицию продолжали почти все художники вплоть до 1917 г. Среди них были **В.Г.Перов, И.Е. Репин** и даже такие мастера авангарда, как **П.Н.Филонов и Б.Е.Татлин**.

С Исаакиевский собор

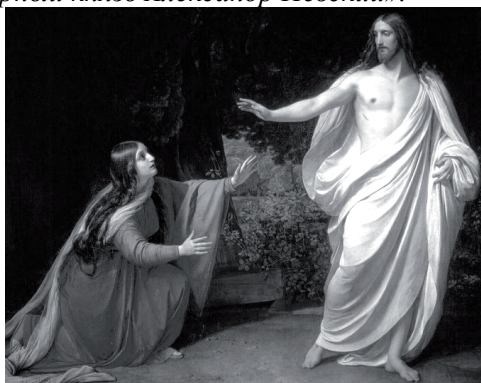
В 1-й пол. XIX в. характер официального академического иконописания или, вернее, живописания надолго определила программа росписей только что отстроенного **Исаакиевского собора** (1818-58) в СПб. К работе над ансамблем были привлечены крупнейшие русские мастера: **Карл Брюллов, Федор Бруни, Петр Басин, Петр Шамшин, Алексей Марков, Василий Шебуев, Тимофей Нефф** и др. Программа росписей была тщательно разработана. «*Вся живопись, как стенная, так и иконная, избрана и размещена по усмотрению Св. Синода, который сам лично свидетельствовал эти эскизы и картонны, делая указания к точнейшему соблюдению художниками исторической истины, преданиев и обычаев Православной Церкви. По рассмотрении Св. Синодом в смысле религиозном, они осматриваемы были Советом Академии художеств в отношении искусства*». Этими действиями православная Церковь окончательно признала право на существование живописной **иконы-картины** в церковном обиходе.

В 1856 г. в Академии художеств был создан «класс православного иконописания». Европеизация русской иконы шла довольно стремительно и достаточно безболезненно. Созданные по западным образцам картины-иконы естественно вписались как в столичные новые храмы, так и в старые далекие сельские. Излюбленными образцами были «ХРИСТОС В ТЕРНОВОМ ВЕНЦЕ» и «ИОСИФ С МЛАДЕНЦЕМ ХРИСТОМ НА РУКАХ» Гвидо Рени, «МЛАДЕНЕЦ ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ» Мурильо и т.д.



Многочисленные вариации картины «Мадонна в кресле» Рафаэля получили широкое распространение в виде нового иконографического типа «БОГОМАТЕРЬ ТРЕХ РАДОСТЕЙ», дополненного фигурой Иосифа. Тема использования конкретных произведений европейской живописи в православном контексте требует особого исследования.

Позже в церковных интерьерах стали появляться и «копии» с полотен русских художников: «МАРИЯ МАГДАЛИНА ПЕРЕД ХРИСТОМ» Александра Иванова, «МОЛЕНИЕ О ЧАШЕ» Федора Бруни, «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ» Василия Шебуева. Один из типичных образцов икон такого рода - икона «Св. благоверный князь Александр Невский».



Икона XVIII - XIX вв. была достаточно живым организмом, тонко реагирующим на все вкусовые и стилеобразующие изменения. В той или иной степени она была затронута влияниями барокко, рококо, позже классицизма. Однако самым стабильным в иконописи, наряду с последующим эклектизмом и историзмом, оказалось барокко. Его пафос, приобретающий в иконографических интерпретациях более декоративный характер, отвечал экзальтированному состоянию молитвы.

Однако потребность в традиционной иконе на дереве в «византийской» иконографии по-прежнему была велика во всей широкой и бескрайней России.

Такие мощные центры икон описания, как Палех, Мстера, Холуй своей продукцией практически охватывали всю страну.

С ПАЛЕХ

занимал ведущее место. Его мастеров можно было встретить в самых разных уголках страны. «Мастера (строители собора в Солигаличе): в каменной работе - устюжане, в иконописной - палехчане, в иконостасной позолоте - московцы». Производительность палешан была необычайно велика. Некоторые мастера специализировались на определенных иконографических типах, как, например, мастер-виртуоз В.И.Хохлов. Иконы с изображением «ШЕСТОДНЕВА», выполненные им и его мастерской - иногда подписанные, иногда датированные 1810-ми гг., - можно нередко встретить в музеях, церквях, частных русских и зарубежных собраниях.



С ХОЛУЙ



Иконописцы Холуя выполняли крестьянские практичные заказы, изображали святых помощников в сельском обиходе, а нередко и поновляли любимые образа. Их произведения отличались незатейливостью исполнения, простотой рисунка, интенсивным противопоставлением оранжевых, желтых, коричневых и зеленых цветов. Среди холуйских икон встречаются истинные шедевры. К ним можно отнести икону «**БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ**» 2-й пол. XIX в. В Ее образе слились искренняя вера с удивительным пониманием прекрасного. Улыбчивый лик Девы Марии и трогательная фигура прильнувшего к ней Младенца Христа обрамлены декором, всецело соотношенным с народной декоративной культурой. Богоматерь облачена в темный мафорий, украшенный многокрасочными фантастическими цветами и листьями. Они словно обшиты жемчугом или, может быть, обложены сканью. Гиматий Младенца также украшен аналогичным орнаментом по красному фону. На голове Приснодевы в нимбе - сказочная царская корона. А на полях иконы разбросаны под волнистой линией розы.

Народное творчество в иконописи проявлялось в создании крайне простых, незатейливых икон, которые сейчас поражают своим графическим мастерством. Минимальные изобразительные средства сведены порой к знаку-символу, иероглифу, цветовому пятну, безусловно понятные крестьянину, основному держателю подобных икон. Бесчисленные Николы, Георгии, Неопалимые Купины, Гурии, Самоны и Авивы были первыми помощниками крестьянину, охраняя его дом, семью от неурожая, падежа скота, пожаров, пьянства. Они полны прелестной наивности и простодушия.

Не случайно для росписей Грановитой палаты в Московском Кремле в 1882 г. приглашают палешан *братьев Белоусовых*. Во всех художественных проявлениях этого времени, от архитектуры до оформления программ торжественных вечеров, побеждает национально-романтический стиль, более известный как неовизантийский, псевдорусский. Появляются первые коллекционеры икон, одним из которых был директор Оружейной палаты, известный писатель М.И.Загоскин.



Повышается спрос на икону, выполненную в древних традициях. К таким можно отнести «**ТРОИЦУ ВЕТХОЗАВЕТНУЮ**» посл. трети XIX в. (Финляндия). Ее необычная форма - круг, встречаемая в работах палехских мастеров, дополняет конфессиональное содержание произведения, пронизанное ощущением гармонии и покоя. Композиция, несмотря на бытовые детали, связанные с темой гостеприимства Авраамова, восхищает соразмерностью своих частей и образностью, которая перерастает в определенный молитвенный символ. В произведении доминирует ангельская триада, напоминающая о великой иконе Андрея Рублева. И присущая ей суховатость исполнения лишь подчеркивает связь иконы с изобразительной культурой своего времени.

С МСТЁРА

Однако ведущие позиции в иконописании во 2-й пол. XIX в. были заняты древнейшим селом **Мстерой**. К кон. века в Мстере имелось свыше 30-ти крупных мастерских, поддерживаемых крепкими династиями иконописцев. Также как и палешане, они специализировались по иконам миниатюрного письма. Причем следует особо отметить феноменальную (по сравнению с Палехом) изощренность в мастерстве измельчения многочисленных фигур, густо населяющих ту или иную композицию. Мстерским мастерам свойственно необыкновенно развитое чувство декоративного. Орнаментация, наряду с яркими, порой холодными пронзительными цветами, заполняет все возможные плоскости, имитируя старинные перегородчатые эмали.

Можно также отметить способность мастеров к феноменальному стилистическому перевоплощению. Именно с этими мастерами связано и будущее развитие реставрации икон, и одновременно производство фальсифицированных произведений в стилистике всех известных эпох - московской, новгородской и так далее вплоть до Андрея Рублева. Мастерские мастера осознавали свое значение, часто подписывая и датируя свои иконы. Имена многих из них - *М.И.Дикарева, М.А.Чирикова, Ф.И.Цепкова, И.А.Ланкрышева* и др. прежде всего мы знаем благодаря сохранившимся надписям.

Ведущим мастером Мастерской следует в первую очередь назвать *И.С.Чирикова*. В «**АРХАНГЕЛЕ МИХАИЛЕ**» 1898 г. И.С.Чириков большое внимание уделял разработке фона с изумительным нидерландским пейзажем и тонкой орнаментации полей.



Во многие свои произведения он любил вводить миниатюрную панораму Москвы, Московского Кремля «**МИТРОПОЛИТ АЛЕКСИЙ**» (1891 г. Ц. Рождества Иоанна Предтечи на Пресне, Москва).



Мастерские иконники чутко реагировали на запросы общества. Для тонких ценителей они создавали раритетные произведения, демонстрируя свое виртуозное и совершенное мастерство, как это можно видеть в изощренной по технике исполнения иконе «**ЛОНО АВРААМОВО**» 2-й пол. XIX в. (собор. В.А.Бондаренко).

После 1917 г. искусство иконописания в Мастерской какое-то время сохраняло свое инерционное движение. Однако менялась техника письма, обусловленная уже нехваткой необходимых материалов. Создавалась новая иконография. Все это можно увидеть на



иконе 1921 г. «**АНГЕЛ-ХРАНИТЕЛЬ С ИОАННОМ ПРЕДТЕЧЕЙ, МЦЦ. АНАСТАСИЕЙ И НАДЕЖДОЙ С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ**» работы *П.С.Сенькова*. В своеобразии композиции прочитывается близость древнему иконографическому типу «Древо Иессеево». На непривычно голубом фоне парит ангел в белых одеяниях, осеняя своими радужными крыльями святых, стоящих у источника веры под деревом, на ветвях которого произрастают медальоны с образами избранных святых. Икона, судя по ее содержанию, явно создавалась по заказу конкретной многочисленной семьи, молившейся о спасении в это трагическое для страны время.



В 1923 г. В.О.Мумриковым была создана икона «**ТРУДЫ СВЯТОГО СЕМЕЙСТВА**», в которой была сделана наивная попытка приспособления к новой идеологии путем внедрения в иконографию социальных мотивов. Иконописец изобразил Богородицу сидящей у колонны под деревянной стрехой за пряжей, Иосифа - за распиливанием доски, тогда как отрок Христос старательно работает зубилом.

С МОДЕРН

Время к. XIX - н. XX в. было ознаменовано решительным внедрением стиля модерн в иконопись. Инспирированные разработками **В.М.Васнецова** и **М.В.Нестерова** в росписях Владимирского собора в Киеве (1892-96), стилистика модерна и новые иконографии пришлись как нельзя кстати. Модерн в иконе сменил затянувшуюся эпоху «второго барокко». В нем удачно соединились особенности и национально-романтического стиля и новой формы, отвечающей требованиям наступившего XX в. Изображение вмч. Георгия, попирающего змия, в одноименной иконе вдохновлено аналогичной композицией М.В.Нестерова в Аббас-Тумане (Финляндия).

Стилизованное иконное убранство в византийском, новгородском и московском вкусе интерьера московской **ЦЕРКВИ МЦ. АДРИАНА И НАТАЛИИ В БАБУШКИНЕ**, построенной в 1914-16 г., несло в себе ярко выраженные черты модерна. Особое внимание уделялось оформлению иконной доски, в которой ковчег приобретал порой прихотливую фигурную форму, давая возможность для изощренного украшения полей.

При этом средник мог быть выполнен либо в живописной манере, либо в «мстерской» стилистике. Выразительным примером нового изобразительного языка можно назвать икону 1913 г. «**СВ. АЛЕКСИЙ ЧЕЛОВЕК БОЖИЙ И МЦ. АНТОНИНА**». (Ц. Воскресения Слоущего на Ваганькове, Москва), выполненную блестящим представителем модерна в иконописи **А.А.Глазуновым** (1884-1952).



Наряду с иконописанием в православной традиции постоянно действовали старообрядческие мастерские на Выге, Поморье, на Преображенском кладбище в Москве, на Ветке, в селе Вилкове близ Одессы. Сохраняя внешние стороны древнего изобразительного языка, их мастера не смогли избежать воздействия вкусов эпохи. При этом старообрядцам не удалось удержать в своих произведениях живое дыхание, которое, как это ни странно, живет в далеко не идеальных, скорее компромиссных по стилю иконах, созданных в рамках традиционного Православия. Вместе с тем нельзя не отметить, что их мастерам свойственна технически высокая манера исполнения. Наиболее интересными старообрядческими произведениями можно считать цветочные иконы, созданные на Ветке. В иконах нач. XIX в. «**ТРИПОСТАСНОЕ БОЖЕСТВО**», «**СВТ. НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦ**» царит экспрессивная форма, символическая образность, яркая, ничем не ограничиваемая красочная праздничность.

Свойственная старообрядчеству высокая грамотность, книжная начитанность способствовали укреплению художественных ценностей в знании и понимании ими древних образцов иконописания. «**МИНИАТЮРНЫЙ ТРЕХСТВОРЧАТЫЙ СКЛАДЕНЬ 1875 г.**» Мастер **З.М.Брыкин** наполнил свое произведение интонациями патриотического характера: архистратиг Михаил - предводитель небесного воинства - предстает защитником Отечества, Спас Нерукотворный символизирует Православие, а Богородица Владимирская является небесной покровительницей русского народа.

Маленьким шедевром другого старообрядческого



иконописца **Я.А.Богатенко** можно назвать миниатюрную иконку «**ПРП. ИОАНН ДАМАСКИН**» 1905 г. Обращение к образу защитника иконопочитания несомненно было связано с официальным признанием старообрядчества в 1905 г.



Искусственно прерванная в 1917 г. многовековая традиция иконописания сохранилась в местах наибольшего проживания русского населения в Латвии и Эстонии. Там продолжали работать православные и старообрядческие мастера. Среди них в первую очередь следует назвать двух крупнейших иконописцев XX в. - **Г.Е.Фролова** и его ученика **П.М.Софронова**, которые приобрели мировую известность и сохранили славу русского религиозного искусства.

ПУТИ НЕИСПОВЕДИМЫЕ. ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО В СИНОДАЛЬНЫЙ ПЕРИОД

«Для чего я странствую так долго? Для того чтобы подобно пчеле принести прекрасный мед в родной улей, — я пчела Божия, а Россия — мой улей».

Епископ Порфирий (Успенский)

В XVIII–XIX в.в. развитие церковного искусства было подчинено пониманию Церкви как одной из структур империи. Такое понимание, чуждое прежде русскому православию, постепенно сформировалось в сложных церковно-государственных коллизиях XVII в., в частности, в идеологическом противостоянии патриарха Никона и царя Алексея Михайловича.

Увлечение «живоподобием», подражание западной живописи иконописцами XVII в. в конце концов привели к перерождению ее в религиозную картину, что совершенно очевидным становится в XVIII в. В России мы наблюдаем ту же эволюцию искусства, что и в западном христианском мире в эпоху Возрождения. Только если западноевропейская ренессансная живопись дала образцы высокой религиозной культуры, то этого нельзя сказать о Синодальной России, церковное искусство которой оставляет впечатление глубокого провинциализма.

Российская ситуация усугублялась трагическим размежеванием Церкви и культуры, ярко проявившимся в Синодальный период. Начиная с Петра I, в России формируется новая, дворянская культура, которая ориентируется на европейские ценности: образование, просвещение, гражданскую позицию и т.д. Новые ценности отличались от традиционных, унаследованных от Древней Руси, которые в сознании народа воспринимались, прежде всего, как церковные, православные. В связи с этим в русской культуре обозначается оппозиция между старым и новым, церковным и светским, прогрессивным и отсталым, своим и чужим. Это явственно проступает в образе двух столиц — Санкт-Петербурга, стремящегося быть европейским городом, и Москвы, гордившейся своей патриархальностью, церковным благочестием, рускостью. Духовное и культурное расслоение русского общества не могло не ощущаться как болезненный разрыв. Этот разрыв особенно остро воспринимался русской интеллигенцией, которая мучительно стремилась преодолеть его в течение всего XIX в.

К нач. XX в. наконец стали намечаться пути к диалогу Церкви и культуры, но ни времени, ни условий для каких-либо диалогов уже не было: новый век нес еще более страшные разрушения.

☞ «Иконник» → «богомаз»

В Синодальной церкви иконописание воспринималось исключительно как благочестивое ремесло, обслуживающее культовую сторону жизни, оно перестает быть высоким искусством, его эстетика утрачивает свою самостоятельность, воспринимается как вторичная, прикладная. Церковное художество, казалось, навечно было обречено плестись в хвосте светского искусства. Работа церковного художника считалась непрестижной, иконописцев именовали презрительно «богомазами». (Срав. терминологию разных эпох: «иконник» - «изограф» - «живописец» - «богомаз»), и те, кто не побился на светском поприще, вынуждены были заниматься церковными заказами.

☞ «Палата изуграфств»

Подчинив Церковь государству, царь Петр взялся за регламентацию духовной и художественной жизни, дошло дело и до иконописания. В 1707 г. императорским указом была учреждена «Палата изуграфств», во главе которой был поставлен выходец из Малороссии архитектор **Иван Зарудный**. Казалось бы, зачем была нужна эта палата, когда существовала и была вполне дееспособной Оружейная палата, переведенная, кстати, в это же время из Москвы в Петербург? Новое образование было учреждением чисто административным и должно было стать проводником художественной политики Петра. *«Ее (Палаты изуграфств) задача заключалась не в том, чтобы указывать настоящие пути для русской иконописи и поддерживать в ней церковное направление, а в том, чтобы сосредоточить управление ею в одном центре, прибрать к рукам русских художников и иконописцев, обложить их пошлиною и устранить частные злоупотребления и недостатки».*

Указом Петра архиереям предписывался надзор за тем, *«дабы иконам святым ложных чудес не вымышлено было»*, запрещалось *«приписывать явления икон в пустыне, при источнице и икону за самообретение»*^{Н. Покровский}. Чудотворные иконы, находившиеся в домах, следовало передавать в соборные церкви и монастыри. Запрету подвергся обычай привешивать к иконам *«привесы»*¹, запрещалось хождение с иконами по домам, возжигание свечей и отправление молебнов вне храмов.

☞ Об изображениях, «противных естеству, истории и самой истине».

¹ Привесы - образки, привешивающиеся к иконам в благодарность за исцеление и чудотворение

Правда, при этом Петр стремился сохранить канонический строй церковного искусства, как он его понимал. Указом от 1722 г. он повелевает вести исправление икон согласно с постановлениями Собора 1666-67 г. Так, в частности, Св. синод подготовил выписку из соборных решений об иконе Саваофа и др. изображениях, «*противных естеству, истории и самой истине*». К таким относились также образ мученика Христофора «*с песьею главою*», иконы Премудрости Божьей в виде «*некоей девицы*», образ Христа в виде «*распятого херувима*» и другие, которые не соответствовали православной догматике. Но подобные указы не могли изменить положения дел в церковном искусстве, все дальше и дальше уходившего от канона.

☞ Светское искусство вытесняет церковное

К нач. XIX в. светское искусство прочно заняло ведущие позиции, оттеснив церковное искусство на периферию. Уже более столетия российское общество воспитывалось на европейских образцах культуры, из которых оно усвоило натуралистический язык изображения как «более правильный», в том числе и по отношению к церковной живописи. Не только светские люди, но и духовенство уже не понимало истинной ценности канонической иконы, ее считали простонародным искусством, а просвещенный человек, восхищаясь западным искусством, желал видеть в храме или у себя дома произведения «итальянской школы». Св. Синод в своей культурной политике полностью ориентировался на Академию художеств. «*Для того чтобы церковная живопись, при строгом сохранении преданий, соответствовала требованиям искусства и через то, помимо религиозного своего значения, могла оказывать 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*» (1880г). Это только узаконило практику, которая уже вполне широко была распространена: в XIX в. храмы часто расписывали художники Академии, причем чаще всего не академики, а эпигоны, ориентировавшиеся на академический стиль.

Большинство из них уже не задумывалось над тем, что церковный образ должен иметь иную эстетику, нежели та, что господствует в светском искусстве, иной язык, отвечающий богословскому и литургическому смыслу, что и делает изображение иконой. «*У современных художников всегда перед глазами Пантеоны и Мадонны, так могут ли они понять, что такое русский образ и что такое русская икона?*»¹

☞ Чудеса от икон могут быть «сообразны с началами здравого и просвещенного верою разума».

Но, правда, и внутри Церкви предпринимались попытки осмыслить церковное искусство и вернуть ему его утраченное значение. В 1833 г. магистр богословия **Дмитрий Соснин** в работе «О святых чудотворных иконах в Церкви христианской» доказывает, что чудеса от св. икон «*беспрекословно возможны и сообразны с началами здравого и просвещенного верою разума*».

Это была попытка примирить сакральный образ со здравым смыслом, веру с разумом, дать научное и богословское обоснование чудотворным иконам. В конце концов, это была попытка преодолеть раздвоенность российского сознания, церковного по традиции, но по сути рационального и позитивистского. И хотя сама по себе благодатная помощь от икон, казалось, в православной России не оспаривалась, напротив, количество чудес от икон только возрастало, Соснин уловил главное искушение рационалистической эпохи, которая практически наступила в России: подвергать сомнению то, во что вчера верилось без всякого размышления.

☞ «О иконописании» Еп. Анатолий (Мартыновский) (1793-1872)

- Одно из первых серьезных размышлений об иконографии с богословско-эстетической точки зрения. Еп. Анатолий возвращается к понятию канона. Он указывает, что иконы греческого письма в сравнении с *итальянской школой* (как тогда именовали *академизм*) представляются, может быть, менее «правильными» с точки зрения пропорций и перспективы, но они более соответствуют духовному смыслу их содержания. В итальянской школе много произвольной фантазии, чувственности, натурализма и даже противоречий со свидетельствами Св. Писания. Мартыновский смело заявляет, что недопустимо писать образ Богоматери и святых с реальных людей, далеких от благочестивой жизни. Еп. Анатолий высказывает резкие критические суждения по поводу картин Рафаэля, Леонардо да Винчи и даже Брюллова, который в русском обществе считался высшим авторитетом и непревзойденным художником, расписывавшим, в том числе и храмы. Мартыновский напоминает, что главная цель иконописания - вероучительная. При этом он остается человеком своей эпохи и его не смущает, например, образ Бога Отца, он возражает лишь против тех напряженных усилий, с которыми на картинах художников суровый старец совершает творение мира. Наряду с этим он ссылается на запрет Западной церкви изображать Св. Духа в виде юноши. При всех

¹ М. П. Погодин историк, писатель, знаток и любитель старины

противоречиях труды ученого иерарха свидетельствуют, что в церкви были мыслящие люди, размышлявшие о путях преодоления кризиса в церковном искусстве. Но их было еще очень мало.

РУССКАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ

Наряду с упадком церковного искусства в России наблюдаются интересные процессы в светской живописи: появляются художники, разрабатывающие христианские темы.

С Александр Иванов

большую часть своей творческой жизни посвятил написанию картины, в которую, по его словам, он хотел вложить «весь смысл Евангелия». Он работал над этой картиной более двадцати лет. Но когда «*Явление Мессии*» было привезено из Италии, публика холодно встретила картину, не увидев в ней откровения и не найдя в ней ничего, отвечающего чаяниям времени. Да и сам Иванов в конце работы над картиной разочаровался в своей идее и считал «Явление» своей большой неудачей.

Художник хотел изобразить Христа, как высший идеал на все времена, а выразил духовное состояние эпохи, которая не узнает Спасителя и не понимает Его.

Тем не менее, картина до сих пор привлекает к себе внимание. На картине мы видим берег Иордана и толпу людей, каждый из которых написан с поразительной точностью и индивидуальностью характера. Наиболее выразителен образ Иоанна Крестителя, указующего на идущего вдали Мессию, туда устремляются и взгляды большинства персонажей картины. Но взгляд зрителя словно натывается на невидимую стену и постоянно возвращается от идущего по дороге Спасителя к толпе на берегу. Главным героем картины становится не Христос, а народ, неслучайно публика переименовала картину Иванова в «Явление Христа народу».



Художник был подавлен своей неудачей, но все же его заслуга велика, потому что он выразил духовное состояние своей эпохи - невозможность встречи с живым Христом.

Параллельно с картиной, которую он считал главным произведением своей жизни, А. Иванов создал множество **библейских эскизов**. В них он достигает гораздо большей выразительности образа благодаря текучести акварели и свободной эскизной манере. Художник глубоко прочитывает Слово Божье и стремится найти живописный язык, адекватный силе библейского откровения. Рационализм, свойственный эпохе, здесь отступает перед живой мистикой встречи с божественной реальностью, перед подлинным переживанием Откровения. У художника была мечта расписать фресками православный храм, возможно даже храм Христа Спасителя, который архитектор А. Витберг, автор первого проекта, намеревался возвести на Воробьевых горах. Но мечтам Иванова, как и проекту Витберга, не суждено было осуществиться: наступала иная эпоха, отменившая романтические устремления и поставившая религиозный поиск под жесткую руку цензуры.

Николай I, не разделявший либеральных взглядов своего старшего брата Александра, много времени и сил уделял церковному искусству, но понимал он его весьма своеобразно. С одной стороны, наблюдается отход от ориентации на западные образцы и обращение к национальному стилю, с другой стороны, национальное по форме искусство оставалось имперским по содержанию. Это наглядно демонстрирует храм Христа Спасителя, построенный придворным архитектором Николая II. К. Тоном. Проектируя храм Христа Спасителя, П.К.Тон был уверен, что создает оригинальный вариант национального стиля в соответствии с древними канонами, но на самом деле изобрел всего лишь национальный вариант ампира, воплотившего со всей помпезностью государственно-патриотическую идею николаевской эпохи, сформулированную в известной триаде графа С. С. Уварова «православие, самодержавие, народность».

❖ Симбиоз светского и церковного

Светское и церковное в эту эпоху существуют в своеобразном симбиозе. В храмы проникают абсолютно светские по своему характеру образы, в которых только нимб и обращенные горе взоры указывают, что перед нами изображения святых. В то же время в светском искусстве продолжается развитие христианской темы. Во 2-й пол. XIX в. уже многие художники ищут свой подход к религиозным сюжетам, среди них такие известные мастера, как В. Перов, И. Крамской, И. Репин и другие.

С Николай Ге

Его судьба и духовный поиск наиболее интересны. На одной из первых выставок передвижников его картина *«Тайная вечеря»* вызвала огромный восторг у публики. В ней художник весьма своеобразно решал евангельскую тему: последний разговор Спасителя с учениками у Ге больше похож на тайную сходку заговорщиков, чем на священную трапезу. И это оказалось весьма созвучно эпохе. Но более всего публике понравилось, что в образе Христа угадывались черты Александра Герцена, который в то время демократически настроенной интеллигенцией воспринимался как новый Мессия. Четкое деление картины на зоны света и тьмы не оставляет зрителю никаких сомнений в том, на чьей стороне правда. Картина имела большой успех. Но сам художник не был удовлетворен своим произведением.



Он продолжает свои духовные поиски, переживает глубокий кризис веры и творчества, несколько лет живет уединенно в своем имении на Украине. Он не пишет картин, занимается сельским хозяйством по призыву Толстого и через философию Толстого открывает для себя личность Христа. Это становится содержанием нового этапа его творчества. Живописный язык картин Николая Ге кардинально меняется, обнажая внутренние переживания, которые испытал художник от глубокого вхождения в мир Евангелия. Ге создает серию картин в экспрессивной манере, совершенно не похожей на его прежнюю живопись.



Наиболее известна его картина *«Что есть истина?»* Яркий свет заливал сытую фигуру Пилата, который с торжеством победителя и равнодушием философа задает риторический вопрос Христу, стоящему в лохмотьях, в тени, притиснутому к стене давящей силой авторитета и власти прокуратора. Христос хранит молчание, потому что ответ на заданный вопрос не может быть дан в таком диалоге. Христос представлен здесь в непривычной для того времени интерпретации не побеждающего, а страдающего Мессии, но именно он вызывает симпатии зрителя. К тому же задетый за живое этим противоречием контрастов, зритель не может остаться равнодушным, воспринимает вопрос как обращенный к себе.

Конечно, новые картины Ге, когда он решил их экспонировать в Петербурге, воспринимались неоднозначно.

На картине *«Голгофа»* показано предельное умаление Сына Человеческого. Вся обнаженность души страдающего человеческого существа передана в фигуре маленького человека в грязном хитоне, с отчаянием схватившегося за голову, слыша смертный приговор. Увидеть Христа таким, униженным, оплеванным, испытывающим боль, загнанным в отчаяние, публика не была готова. На фоне бытовавшего в то время академического реализма и социальной тематики передвижников работы Николая Ге были взрывом, вызвали множество споров и нападок. И даже его кумир Толстой до конца не принял обезображенный облик Христа. Да и многим этот образ казался слишком человеческим, каким он был у Толстого, добивавшемся в своем «евангелии» упразднения всех черт божественного величия Христа. На самом деле Николай Ге в своем духовном поиске пошел дальше Толстого, для которого Христос был всего лишь учителем нравственности, художник почувствовал боль Спасителя, претерпевшего за грехи мира, отвергнутого миром. Он приблизился в своих картинах к тому, что о Мессии сказал некогда 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}. И в этом сближении ключ к духовной глубине религиозной живописи Ге. Образ Христа у него, несомненно, несет отблеск откровения. К сожалению, это осталось всего лишь индивидуальным откровением, воплощенным в творчестве невоцерковленного художника, никак не влиявшего на состояние церковной живописи и жизни Церкви в целом.



С Василий Поленов

- современник Н. Ге, который подходил к библейской теме совершенно иначе. Он также не был церковным человеком и даже считал себя неверующим, но, как исторический живописец и как истинный реалист, он серьезно изучал Библию, библейскую археологию, обычаи еврейского народа, его культуру. Поленов ко всему подходил очень тщательно и глубоко, почти по-научному. Для того чтобы написать цикл картин о жизни Христа, он



совершил путешествие в Палестину и Сирию, желая своими глазами увидеть землю, по которой ходил Иисус. На картинах Поленова все предельно точно: одежда действующих лиц, пейзажи Святой земли, элементы быта. Образ Христа наделяется чертами несколько идеализированными, и облик его благороден, но в то же время он прост и, главное, лишен салонной слащавости и академической помпезности. Достоверность обстановки рождает доверие к картинам Поленова, и их созерцание дает определенно духовный настрой ищущей душе. Неслучайно о. Александр Мень, написавший одну из наиболее ярких книг XX в. о Христе «Сын Человеческий», считал картины Поленова идеальными иллюстрациями к жизнеописанию Спасителя.

Но постепенно пути русской художественной интеллигенции и Церкви сближались, их встреча была неизбежной.

С Владимирский собор в Киеве

В к. XIX в. видный археолог и историк профессор Адриан Прахов пригласил группу художников в Киев, расписывать *Владимирский собор*.



Возглавил эту группу Виктор Васнецов, мечтавший воплотить в храме мечту о Святой Руси. Храм во имя князя Владимира, крестителя Руси, был построен к 1000-летию Российского государства (1862 г.), а его росписи приурочены к 900-летию Крещения (1888 г.). Высокое вместительное пространство храма в византийском стиле с арками и галереями, золотой фон и византийские орнаменты, исторически точные одеяния изображенных на сценах святых - все это воскрешало в памяти начальные страницы христианской истории Руси. В этом ансамбле ощущается искреннее стремление художников создать образы, достойные православного храма, вернуть в Церковь настоящую культуру. Сегодня мы видим, что стиль Владимирских росписей несколько экзальтированно-манерный, элементы вычурной декорации модерна сочетаются с натурализмом и скрупулезной точностью деталей, но тогда это было шагом вперед по сравнению с холодным казенным классицизмом. Некоторые образы написаны с большой силой и мастерством.



Например, *образ Богородицы* работы Виктора Васнецова, парящий на золотом фоне в апсиде храма, действительно великолепен и по-своему выразителен. Скорбь и торжество соединились в этой поступи Матери Божьей, несущей на руках Сына для спасения мира. Низкий иконостас великолепной работы в византийском стиле открывает апсиду и способствует лучшему прочтению алтарного образа. Васнецов явно ориентировался на Сикстинскую Мадонну Рафаэля, но при этом создал образ русский, в котором передал реальное тепло человеческих чувств. Не случайно этот образ так часто копировали в нач. XX в.

с Михаил Врубель

- также пытался приобщиться к церковной живописи. Но первая его попытка оказалась неудачной: его эскизы не были приняты комиссией, курирующей роспись Владимирского собора.

Но эти неосуществленные эскизы свидетельствуют о грандиозности замыслов художника. Несколько вариантов композиции **«Надгробный плач»** показывают, как серьезно мастер подходил к евангельской теме: выразительная композиция, в которой четко прочитывается крест, оттенки цвета передают тончайшие нюансы чувств. **«Надгробный плач»** по силе переживания не имеет себе равных в русском искусстве, прежде никто так пронзительно и остро не выражал этой темы.



Несмотря на неудачную попытку во Владимирском соборе, А. Прахов нашел для Врубеля другой заказ - реставрацию древних фресок небольшой **Кирилловской церкви** (XII в.) здесь же, в Киеве. Для этой церкви Врубель сделал иконостас и недостающие росписи. Художник великолепно справился со своей задачей. Его образы полны подлинного внутреннего чувства и выразительны по внешней экспрессии.

Особенно нежно и трепетно исполнен **образ Богородицы в иконостасе**, 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, внесенное в интерьер храма, оно, однако, не становится подлинно церковным, соборным, остается вне традиции.

Конец XIX - начало XX веков было временем экспериментов, поисков стиля и нового церковного образа, в эти поиски включались многие светские художники: К. Петров-Водкин, Н. Рерих, Н. Гончарова и другие.



с Марфо-Мариинская обитель

Попыткой некоего соборного восстановления основ церковного искусства можно считать создание ансамбля **Марфо-Мариинской обители** в Москве (1912 г.).

Архитектор **Александр Щусев** 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 удачно найденного решения нового церковного стиля, к которому стремились художники в нач. XX в. Но слабость его в том, что образы Нестерова так же далеки от иконы, как и все предыдущие попытки других художников. Нестеров



был мастером лирической картины, его произведения, пожалуй, лучшее, что создано в России в жанре религиозной живописи, но икона требовала иного подхода. Когда смотришь на композиции, украшающие стены Покровского храма Марфо-Мариинской обители: **«Христос в гостях у Марфы и Марии»**, **триптих «Утро Воскресения»**, **«Благовещение»** — хочется ими любоваться, восхищаться, радоваться, но, изображая земную реальность, иных измерений они не открывают. Иконы в иконостасе храма написаны более канонично, но и они слишком натуралистичны, в них нет того нетварного света, благодаря которому и происходит преображение человека, лицо превращается в лик.



Например, икона, изображающая свв. Марфу и Марию, по-своему великолепно. В чертах евангельских сестер исследователи усматривают черты самой Елизаветы Федоровны. Однако в лице великой княгини на фотографиях оказывается света преображения гораздо больше, чем в иконах Нестерова. Этот свет и проявился в ее подвижнической деятельности и просиял с особенной силой в ее мученическом подвиге.

В советское время М. Нестеров уже не мог заниматься церковным искусством, и он полностью отдался писанию портретов. Героями его были интеллигенция, ученые, люди творческого труда, и в них весь потенциал художника проявился — в образах братьев Коринных, физиолога И. Павлова, хирурга С. Юдина, скульптора В. Мухиной виден подлинный духовный свет, который сохраняет душу от тления и разложения в самые трудные времена.



В 1915 г. ученик Нестерова молодой художник-палешанин Павел Корин расписывает крипту в Марфо-Мариинском храме, где по мысли Елизаветы Федоровны сестры обители должны были найти упокоение по смерти¹. Он стилизует свою живопись под новгородскую иконописную манеру: яркий цвет, обобщенный силуэт, плоскостная форма, орнаменты, славянские буквы и прочее. Но и это оказывается небольшим приближением к иконе, потому что при всей стилизации и декоративности художественного решения этих фресок глубины духовного содержания здесь не достигается. Как оказалось, стилизация под икону иконописного образа не рождает.

С ВОЗВРАЩЕНИЕ

Все предпринимаемые попытки, в конце концов, оказывались тупиковыми, потому что настоящей иконы никто уже не знал. Или можно сказать, что еще не знал, потому что как раз на рубеже XIX–XX в.в. происходит настоящее открытие иконы. Реставраторы не только обнаружили, как выглядели древние памятники иконописного искусства, скрытые под темными слоями копоти, олифы, записей, но открыли целый мир древней иконописи, открыли подлинный лик иконы.

В 1904 г. опытный реставратор и иконописец **Василий Гурьянов** сделал пробные расчистки на иконе Троицы Андрея Рублева, это произвело настоящую сенсацию: под темным слоем олифы оказалась прозрачная сияющая живопись. К иконе началось настоящее паломничество. К сожалению, испугавшись такого внимания, монахи Троице-Сергиевой лавры приостановили реставрацию и снова закрыли икону серебряным окладом. Реставрация смогла быть продолжена только в советское время. Полное раскрытие этой иконы произошло в 1918 г., тогда же она покинула свое место в иконостасе Троицкого собора, где простояла пять веков, и была передана в Третьяковскую галерею, где и находится по сей день².

Вслед за Троицей были раскрыты многие иконы, считающиеся сегодня классикой византийского и древнерусского искусства, среди них, в частности, Владимирская, Донская иконы Богоматери. Реставрационные открытия положили начало процессу открытия иконы как художественного, культурного и богословского феномена.

¹ Как известно, крипта осталась пуста. В 1918 г. обитель была закрыта большевиками, сестры разогнаны, а великая княгиня вместе со своей келейницей Варварой была арестована и отправлена на Урал. Там, в Алапаевске, ее расстреляли вместе с другими Романовыми и сбросили в шахту. Занявшие этот край войска Колчака смогли достать тела расстрелянных, и прах Елизаветы Федоровны и инокини Варвары был перевезен в Святую землю и погребен в русском монастыре Св. Марии Магдалины на Елеонской горе.

² В иконостасе Троицкого собора сейчас находится точная копия рублевской иконы, выполненная реставратором Н. Барановым.

С Цвет и Свет

- Первое, что поразило реставраторов в древней иконе. Некогда черные доски засияли неземным светом и явили миру свою нетленную красоту. Лики древних икон, долгое время закрытые окладами и темной олифой, свидетельствовали об ином мире, об иных ценностях, об утраченном языке символов. В это же время начинается серьезное богословское осмысление иконы и возвращение церковного искусства к подлинно иконописному языку.

Наряду с поиском нового религиозного искусства весь XIX в. шло **изучение иконы**, что и подготовило ее открытие. Предпринимались экспедиции, научные изыскания, собирание старинных образцов и т.д. Большую роль в этом играли коллекционеры. Велика их заслуга в собирании и сохранении иконописного наследия, привлекая внимание общества к коллекционированию древностей (а в XIX в. это просто входит в моду), они способствовали открытию иконы. Первые реставрационные работы, как правило, инициировали коллекционеры. Среди них было немало старообрядцев, которые всегда ценили древние, дониконовские иконы, не принимали ни барочной, ни академической живописи, а потому стремились приобретать старинные иконы или заказывать иконы в каноническом стиле.

С Порфирий Успенский

Большой вклад в изучение древнего иконописного наследия внес выдающийся ученый, знаток православного Востока **Порфирий Успенский**, епископ **Чигиринский** (1804–85). Его экспедиции на Афон, Синай, в Палестину дали поразительные результаты.

Помимо рукописей и других древностей, он привозил оттуда и древние иконы. Свою коллекцию, в которой, в частности, было четыре энкаустические иконы VI–VII веков, он передал в дар Киевской Духовной Академии. Эти иконы: **«Богоматерь»**, **«Св. Сергей и Вакх»**, **«Св. Иоанн Предтеча»**, **«Мученик и мученица»** — сейчас хранятся в Киевском музее русского искусства им. Хотиненко.



До того как были открыты главные произведения иконописи, трудно было изучать икону в полном объеме, но русская дореволюционная наука фундаментально исследовала иконографию, эту «азбуку иконы», по точному выражению **Н. П. Кондакова**.



Реставрационное открытие древней иконописи и ее научное изучение повлекло за собой богословское осмысление иконы. Здесь большую роль сыграли русские философы **Е. Трубецкой**, **о. Павел Флоренский**, позже **о. Сергей Булгаков**, их стараниями был открыт забытый язык иконописных символов, восстановлена связь иконы с богословием и догматикой.

Все это были те ниточки, которые сшивали разорванную ткань традиции, возвращали церковное искусство к его корням. А в конце концов привели к истоку великой реки иконописания, которая измельчала и почти высохла в России в Синодальный период, но все же не исчезла вовсе.

В 1917 г. так успешно начавшийся и набиравший силу процесс был искусственно остановлен, вернее, заморожен на долгие годы, но значение открытия иконы невозможно было отменить. И однажды взыскуемый свет православной иконы вновь воссиял миру. Но этот свет осветил не только прошлое иконописной традиции, но и пророчески начертал ее будущее. Видный русский богослов о. Сергей Булгаков, много сделавший для возрождения православия в XX в., писал:

«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».

ИКОНА-БЛАГОВЕСТИЕ СОВРЕМЕННОМУ МИРУ

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. 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. В России несколько поколений жили в устремленности к "светлому будущему", постоянно отрекаясь от своего прошлого и перечеркивая настоящее.

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 в сегодняшнем мире живет не в ладу с самим собой, с окружающими, с Богом. Он нуждается в **исцелении**. 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. 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.

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 вехи "постхристианской" эпохи. Но среди многих открытий XX в. есть одно, которое на чаше весов вечности перевесит многое. Это открытие 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 настоящее открытие началось с попыток осмыслить икону как богословский феномен.

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.

✂ 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. ... 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, 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"*.

За последние 100 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 в. ведущие русские богословы и философы обратили внимание на икону как на духовный феномен.

✂ Е.П. Трубецкой в работе "Умозрение в красках"



открывает икону как один из видов богословия на Руси. *"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"*.

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, которую 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".

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 перегороденный советской идеологической плотинной поток "воды живой" нашел себе другое русло. Этим руслом была эмиграция. Высланные из страны философы 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. Эта страница нашей истории тоже имеет непосредственное отношение к иконе, так как мученичеством во имя Христова запечатлевается в человеке Лик Божий, подлинный Образ.

Иконографическая школа получила новую возможность для развития за границей. Высланный из России Н.П. Кондаков покинул родину вместе со всем своим институтом; обосновался сначала в Белграде, затем в Праге, продолжая фундаментальные исследования по иконографии и иконологии.

Интересно складывались судьбы иконописцев в эмиграции, которые в иконе стремились найти путь в Небесное Отечество, потеряв отечество земное. Работы отдельных мастеров складываются уже в особую традицию, оплодотворяющую инославную почву.

✠ Инок Григорий Круг (1909-69)



- был самым ярким художником из зарубежной иконописной традиции. Родившийся в Петербурге, живший в Эстонии, в 19 лет сознательно принявший Православие, Григорий (в миру) Круг поселился во Франции, где прошел обучение в Академии Художеств. Свое истинное призвание он нашел в иконописи и, приняв иноческий постриг, отдался ей целиком.

Григорий Круг расписал множество церквей во Франции, Англии, Голландии и др. странах, где русские православные строили свои храмы. Большую часть жизни инок Григорий провел в маленьком Свято-Духовском скиту под Парижем, неподалеку от Версаля, где и скончался в 1969 г. 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 как зажженный светильник, свет которого никогда не угаснет. Он зажжен не человеческой рукой, и с тех пор свет его не истощался никогда. ... Пламя его не неподвижно, оно горит то ровным светом, то разгорается и превращается в нестерпимый свет. ... 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 преддверии этого света, и хотя еще ночь, но приближается утро".

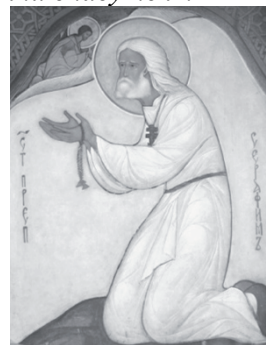
Его искусство было воспринято западным миром как откровение. Он стремился к тому, чтобы передать в красках веру, которую принесли с собой из России православные люди, невыразимую в словах, но явленную в образах Горнего мира. Корни его иконописного искусства, безусловно, в русской почве, но развилось 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.

Художник благоговел перед древней канонической иконой, но он впитал и опыт современного искусства. Как наследник стиля модерн, Круг большое внимание уделяет силуэту и эффекту красочного пятна. Цвет то ярко вспыхивает, пульсируя внутри формы, преодолевая её сорпротивление, то становится текучим и прозрачным, делая образы похожими на видения. В его работах божественные энергии, пронизывающие мир, наделены непостижимой антиномичной природой – они одновременно раскалены, как огонь, и чисты, как воды глубокой реки.

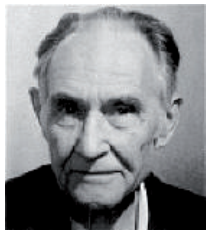
В работах Круга усилено стилизаторское начало и чувствуется некоторый отзвук декаденса. Фигуры святых на его иконах напоминают тени, бесплотно скользящие в безвоздушном пространстве, плавные линии контуров несколько манерно очерчены, лики словно погружены в безвозвратно потерянные воспоминания.

Зритель испытывает ощущение трепетной духовности, хрупкой неустойчивой гармонии, теснимой со всех сторон грубой агрессивной материей. Видимо, в этом отразилось мироощущение самого художника, его эмоциональное отношение к миру, для него чуждому. Он стремился воссоздать в иконе ту полноту бытия, которой были лишены эмигранты на чужбине, да и на родине, плененной темными силами, её давно уже не было. Но художник прозревает эту гармонию в жизни будущего века. Оторванный от своих корней, о. Григорий в своем творчестве утверждал, что человеческая душа укоренена не столько в земном отечестве, сколько в отечестве Небесном. Круг был глубоко убежден, что в любой, даже самый жестокий век икона свидетельствует о Царстве Божиим, о тайне преображения человека и мира.

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 Арнице**, многочисленные иконы, разбросанные по всему миру (одна из них была подарена МПДА), - свидетельство его величайшего подвига как иконописца и молитвенника. Не случайно одним из самых глубоких образов, созданных им, является образ преподобного Серафима Саровского. Светоносный старец, коленопреклоненный, 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"*.



✧ Леонид Успенский



В 1989 г. в Париже вышла его книга "Богословие православной иконы". Это на сегодняшний день единственный фундаментальный труд в этой области. Л. Успенский соединяет в себе и практика-иконописца, и богослова-интерпретатора, и историка иконописания.



✧ Сестра Иоанна (Рейтлингер) 1898-1988



(Юлия Николаевна Рейтлингер). Еще одна удивительная судьба. Родилась и выросла в Петербурге, училась в школе при Обществе поощрения художеств. В 1918 г. познакомилась с о. Сергием Булгаковым, которого тогда только что рукоположили в священники. Всю свою жизнь Юлия Николаевна оставалась его духовной дочерью, 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. 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 г., 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 Мату"** 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 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 о. Александру Меню она писала: *"Наше время поняло то, чего не понимал ни XVIII в., ни XIX в., замазывая шедевры XV в. 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 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. О. Сергей Булгаков называл их "свечечки", потому что они несут нам истинный свет вечности.

✠ Монахиня Иулиания (Соколова) (1899-1981)



Духовная дочь св. прав. Алексея и Сергия Мечевых, была прихожанкой храма свт. Николая на Маросейке. Она много копировала древние иконы, фрески в Новгороде, Пскове, Ферапонтове, но особенно полюбила икону Москвы XV в. и этому стилю старалась следовать в своем творчестве. Тонко чувствуя настрой древней иконы, она не только копировала древние образы, но и создавала новые. Одним из самых значительных её произведений стала икона **«Собор всех святых, в земле Российской просиявших»**, написанная по благословию свт. Афанасия Ковровского (Сахарова).

После закрытия храма на Маросейке, Мария Николаевна по благословию святца Сергия Мечева стала для многих членов общины наставницей. При этом продолжала писать иконы: чаще всего это были маленькие образы святых, праздников для домашних «катакомбных» храмов. Истинная подвижница благочестия Мария Николаевна в 1970 г. тайно приняла монашеский постриг с именем Иулиания.

Во время войны государство вынуждено было пойти на уступки Церкви. В 1946 г. была вновь открыта Троице-Сергиева лавра, и Марию Николаевну привлекли к работам по восстановлению монастыря. В Лавре Мария Николаевна расписала Серапионову палату, написала иконы для раки и сени над мощами прп. Никона, иконостасы приделов Трапезного храма, иконы в иконостас Академического храма. Писала в ц. Ильи Обыденного в Москве, выполняла иконы для патриархов Алексия I и Пимена. Русские святые занимали особое место в её творчестве. Умиротворенность, молитвенный настрой, духовная собранность характерны как для самой матушки, так и для её икон. В 1958 г. она организовала в Лавре **иконописный кружок**, составила пособие по технологии иконописи, читала лекции в семинарии, устраивала выставки работ учащихся кружка. В то время как многим нравилась икона в стиле Васнецова, матушка прививала любовь к древней традиции.



В 1980-х г. в стране начинается религиозное возрождение. Юбилей Крещения Руси, отмечавшийся с общенациональным размахом, ознаменовал перелом в отношениях государства и Церкви. По всей стране стали реставрироваться разрушенные храмы и возводиться новые, возрождаться и отстраиваться монастыри. Возросла потребность в церковном искусстве.

Возрождение крайне разрушенного *Данилова монастыря* – центра юбилейных торжеств – было важным этапом в жизни РПЦ, в развитии иконописи. Ко времени передачи в 1983 г. Данилова монастыря, в котором была устроена тюрьма для несовершеннолетних, представлял собой руины. Но всего за 5 лет монастырь был полностью восстановлен.

Иконописные работы в нижнем храме *собора свв. отцов Семи Вселенских соборов* (иконостасы приделов Покровского и пророка Даниила) осуществлялись под руководством наельника Псково-Печерского монастыря архимандрита Зинова. Эти работы стали серьезным шагом, закрепившим в России курс на каноническую икону. Вместе с Зиновом над восстановлением Данилова монастыря работала бригада художников (в числе которых *А. Соколов, А. Бубнов* и др.) Для многих из них это стало важным этапом в иконописном творчестве, а то и началом его. В это же время в Даниловом монастыре была создана мастерская под руководством ученицы монахини *Иулиании – Ирины Ватагиной*, написавшей много икон святых, прославленных на Соборе 1988 г.

∞ Архимандрит Зинов



(В миру Владимир (Теодор)) окончил Одесское художественное училище. Технику иконописания ему пришлось осваивать самостоятельно.

В 1976 г. принял постриг в *Псково-Печерском монастыре*, где написал иконостас:

- ✓ Корнилевского придела (1985),
- ✓ храма Покрова (1990) и
- ✓ храма Псково-Печерских святых на Горке (1989-91).

В этих работах хорошо прослеживается эволюция стиля иконописания. Если при написании икон в ТСЛ и Данилове монастыре Зинов ориентировался на икону XV-XVI вв., то в последних 2-х иконостасах ему служили образцами иконы XI-XII вв.



Та же тенденция просматривается в иконостасе *Придела Серафима Саровского Троицкого собора Пскова (1988)*, где композиция и общее решение взяты в ключе Палеологовского искусства, а изображенные, детали, разделка выполнены в традициях византийского искусства комниновского стиля.



В Спасо-Преображенском Мирожском монастыре, где им была организована иконописная школа, о.Зинон создал иконостас для ц. первомученика Стефана. Здесь уже видно, что иконописец ориентирован на ранне-христианское искусство, в частности, на образы Равенны.



В 1990-е г. Зинова стали активно приглашать в др. страны, он написал

- ✓ иконы для иконостаса монастыря при. Антония (Франция),
- ✓ работал в Ново-Валаамском монастыре (Финляндия),
- ✓ выполнял роспись в романском стиле в Кресто-воздвиженском бенедиктинском монастыре в Шевтоне (Бельгия),
- ✓ преподавал в иконописной школе в Сериате (Бельгия)

Работы о.Зинона отличает внимательное отношение к форме, виртуозный рисунок, строгое соблюдение пропорций, четкое ритмическое построение композиций. Он любит звучные краски, не боясь открытого и яркого цвета, однако в его работах фактуре не всегда достаёт разнообразия. Его образы полны глубокого созерцания и одновременно внутренней энергии, лики святых поражают сочетанием глубокой умиротворенности и напряженной работы души, благородной красоты и мудрости.

В творчестве арх. Зинова сильно интеллектуальное, богословское начало.

"Икона, к сожалению, не занимает в богослужении подобающего ей места. 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".

Иконописные работы архимандрита Зинова представляют собой, прежде всего, интерес как реальное воплощение его богословской позиции. Он часто обращается к традициям XV в., еще чаще к византийским образцам. Стиль Зинова 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. *"Говоря о церковном возрождении, 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".*

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".*

✂ Заключение

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 образно-символическому 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 иконописание существует в состоянии маятника с сильной амплитудой колебаний: от полуавангардного 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 связывая 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 в. 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 церквей, повернувший их от конфронтации к сотрудничеству, произошел в 1964 г. 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» - свидетель). Эту икону можно назвать поистине плодом соборного творчества Церкви.



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.

Источники

Основной:

1. Языкова И.К. «Богословие иконы»

Дополнительные:

2. Кураев А., проф. «Икона в Библии»
http://azbyka.ru/tserkov/ikona/4g1_7.shtml
3. Успенский А. «Богословие иконы православной церкви» (гл. Икона с точки зрения христианского мировоззрения и библейской антропологии)
4. Салтыков Александр, протоиерей. «Иконоведение. Лекции»
5. Красилин М. «Русская икона XVIII –нач. XX веков»
6. Языкова И.К., игумен Лука (Головков) «Икона XX века»
7. «История иконописи» под ред. Моисеевой Т.В., ИП СИВ, 2010