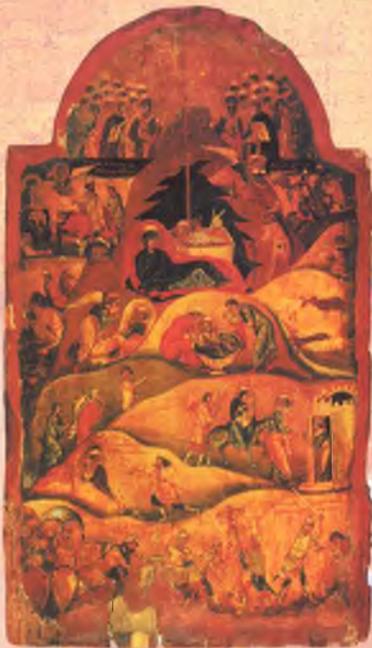
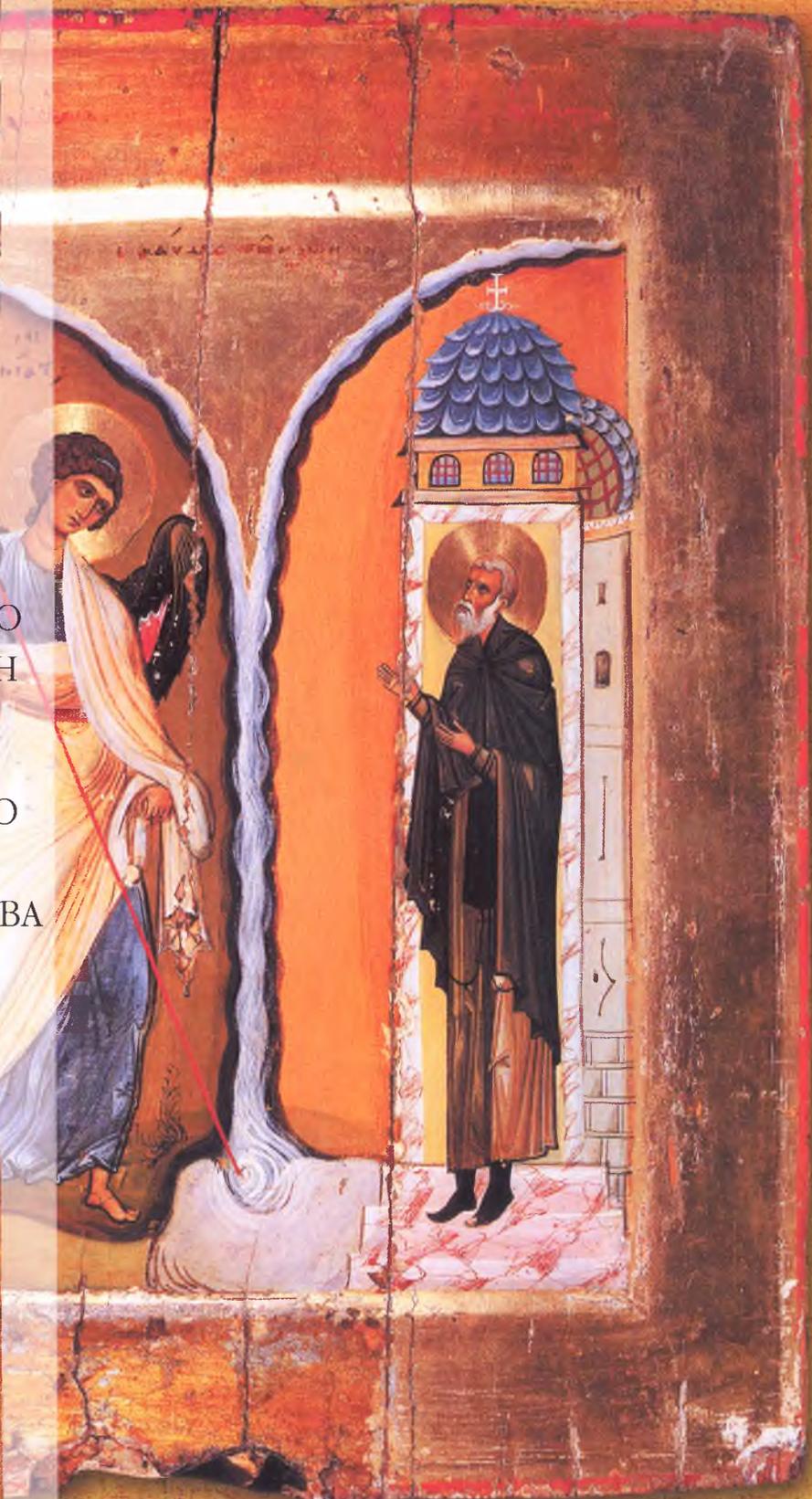
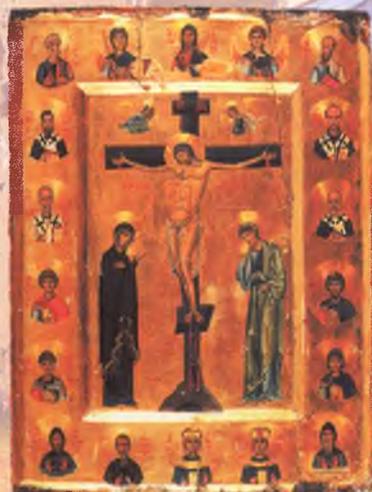


ИСТОРИЯ ИКОНОПИСИ



ЛИЛИЯ ЕВСЕЕВА
НАТАЛЬЯ КОМАШКО
МИХАИЛ КРАСИЛИН
ИГУМЕН ЛУКА
(ГОЛОВКОВ)
ЕЛЕНА ОСТАШЕНКО
ОЛЬГА ПОПОВА
ЭНГЕЛИНА СМИРНОВА
ИРИНА ЯЗЫКОВА
АННА ЯКОВЛЕВА



ИСТОРИЯ ИКОНОПИСИ.



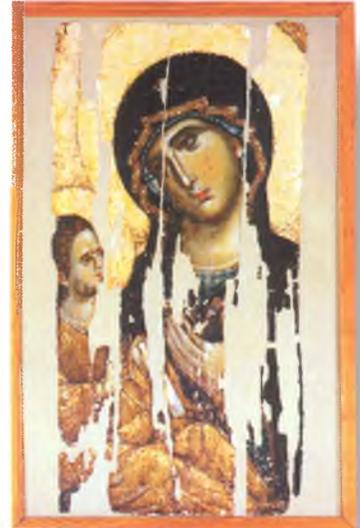
IC
DEVS

5

ИСТОРИЯ ИКОНОПИСИ

ИСТОКИ • ТРАДИЦИИ • СОВРЕМЕННОСТЬ

- ЛИЛИЯ ЕВСЕЕВА
- НАТАЛЬЯ КОМАШКО
- МИХАИЛ КРАСИЛИН
 - ИГУМЕН ЛУКА
(ГОЛОВКОВ)
- ЕЛЕНА ОСТАШЕНКО
 - ОЛЬГА ПОПОВА
- ЭНГЕЛИНА СМИРНОВА
 - ИРИНА ЯЗЫКОВА
 - АННА ЯКОВЛЕВА



VI – XX ВЕКА

УДК 75.046.3(091)(075.8)
ББК 85.147я73
И90

ISBN 978-5-905904-27-1

© ИП Верхов С.И., 2014
Все права защищены. Любая перепечатка
или использование части книги
без письменного разрешения запрещена.



Ирина Языкова,
Игумен Лука (Головков)
**БОГОСЛОВСКИЕ ОСНОВЫ ИКОНЫ
И ИКОНОГРАФИЯ**
9—28



Анна Яковлева
ТЕХНИКА ИКОНЫ
29—40



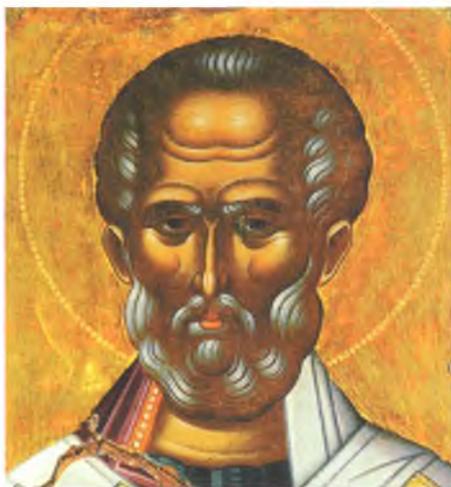
Ольга Попова
ВИЗАНТИЙСКИЕ ИКОНЫ VI—XV ВЕКОВ
41—94

- 43 РАННИЙ ПЕРИОД
- 44 Первые иконы
- 45 Аскетические образы
- 47 Римские иконы
- 48 ЭПОХА ИКОНОБОРЧЕСТВА. 730—843 гг.
- 49 МАКЕДОНСКИЙ ПЕРИОД
(ПЕРИОД МАКЕДОНСКОЙ ДИНАСТИИ.
867—1056 гг.)
- 49 Македонский Ренессанс
- 50 После Македонского Ренессанса
- 51 Новое художественное кредо

- 53 КОМНИНОВСКИЙ ПЕРИОД
(ЭПОХА ДУК, КОМНИНОВ И АНГЕЛОВ. 1059—1204 гг.)
- 53 Искусство второй половины XI в.
- 54 Искусство XII в.
- 54 Первая половина XII в.
- 57 Вторая половина XII в.
- 62 Место икон в храме
- 62 Алтарная преграда
- 63 Различные иконы в помещениях храма и монастыря
- 64 Монашеские темы
- 66 ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО XIII В.
- 67 Искусство раннего XIII в.
- 67 Новый монументализм
- 69 Житийные иконы
- 71 Искусство второй половины XIII в.
- 74 Мастерские крестоносцев
- 76 ПОЗДНЕЕ ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО.
XIV — ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XV В.
- 76 Палеологовский Ренессанс
- 80 Искусство 30—40-х гг. XIV в.
(эпоха церковных споров)
- 81 Искусство второй половины XIV в.
- 92 Искусство первой половины XV в.

Лилия Евсева

**ГРЕЧЕСКАЯ ИКОНА ПОСЛЕ ПАДЕНИЯ
ВИЗАНТИИ** 95—118

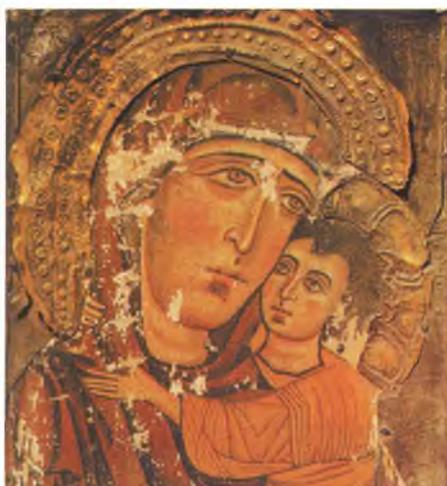


- 97 КРИТ — ОСТРОВ ХУДОЖНИКОВ
- 99 КРИТСКИЕ ХУДОЖНИКИ ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XV В. СОЗДАНИЕ СТИЛЯ
- 106 КРИТСКИЕ ХУДОЖНИКИ ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XVI В. НАЧАЛО ИСХОДА
- 107 МАСТЕРА ФЕССАЛИИ, БЕОТИИ,
МАКЕДОНИИ, АФОНА. XV—XVI ВВ.
ТОРЖЕСТВО ТРАДИЦИИ
- 109 КРИТСКИЕ ХУДОЖНИКИ ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XVI В.
ВТОРЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ
- 113 КРИТСКИЕ ХУДОЖНИКИ XVII В. ИСХОД
- 116 ИКОНОПИСАНИЕ В МОНАСТЫРЯХ
АФОНА. XVII—XVIII ВВ.
ОХРАНИТЕЛЬНЫЙ КАНОН



Энгелина Смирнова
ИКОНА ДРЕВНЕЙ РУСИ. XI–XVII ВЕКА
 119–164

- 121 КИЕВСКАЯ РУСЬ И РУССКИЕ ЦЕНТРЫ XI–XIII вв.
- 135 ВОЗВЫШАЮЩАЯСЯ МОСКВА И РУССКИЕ ЗЕМЛИ В XIV в.
- 143 ИКОНЫ МОСКВЫ И МЕСТНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ XV – НАЧАЛА XVI в.
 Творчество Андрея Рублева, Дионисия и их современников
- 154 ИКОНОПИСЬ МОСКОВСКОГО ЦАРСТВА. XVI в.
- 160 ПОСЛЕДНИЙ ПЕРИОД ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ. XVII в.



Лилия Евсева
ГРУЗИНСКАЯ ИКОНА X–XV ВЕКОВ
 165–172



Елена Остащенко
ИКОНЫ СЕРБИИ, БОЛГАРИИ И МАКЕДОНИИ XV – XVII ВЕКОВ
 173–188



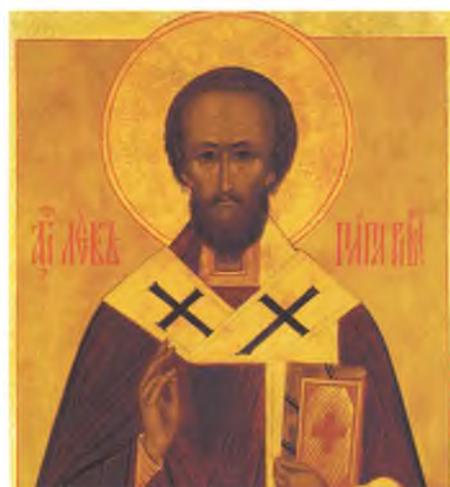
Наталья Комашко
**УКРАИНСКАЯ ИКОНОПИСЬ
БЕЛОРУССКАЯ ИКОНА
ИКОНОПИСЬ РУМЫНИИ
(МОЛДОВЫ И ВАЛАХИИ)**

189 – 196
197 – 202
203 – 208



Михаил Красилин
**РУССКАЯ ИКОНА
XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

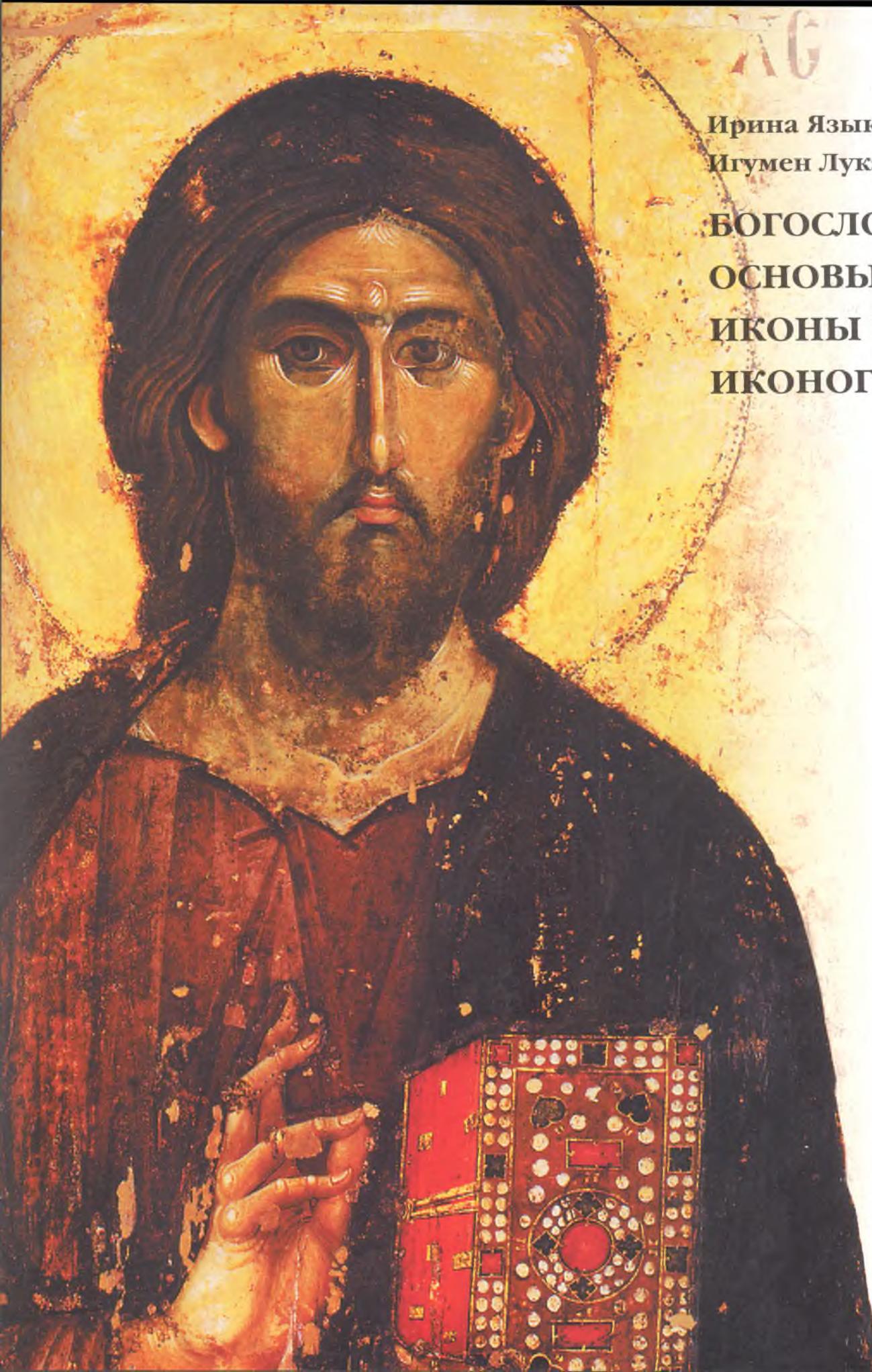
209 – 230



Ирина Языкова,
Игумен Лука (Головков)
ИКОНА XX ВЕКА

231 – 251

252 Хронологическая таблица
273 Библиография
277 Список иллюстраций
286 Словарь терминов



Ирина Языкова
Игумен Лука (Головков)

**БОГОСЛОВСКИЕ
ОСНОВЫ
ИКОНЫ И
ИКОНОГРАФИЯ**



Икона является неотъемлемой частью православной традиции, без нее трудно представить православный храм (ил. 1) и богослужение, дом православного человека и его жизнь. Рождается человек или умирает, отправляется в дальний путь или начинает какое-либо дело — его жизнь сопровождает священный образ, икона. Образ появился в христианском искусстве изначально, но формирование иконы шло вместе со становлением литургии и догматики. Не случайно догмат иконопочитания был принят на Седьмом Вселенском соборе (в 787 г.), венчавшем великую



эпоху Вселенских соборов, и утвержден в 843 г. победой иконопочитания. И с тех пор отмечается праздник Торжества Православия, потому что икона стала утверждением самого принципа ортодоксии. Православная Церковь видит в иконе не только один из видов церковного искусства, пусть даже основной, но зримое выражение православной веры (ил. 2).

Слово «икона» (εἰκόνα) — значит образ, изображение, портрет. И это относится прежде всего к образу Иисуса Христа: это первая икона, единственный образ Бога. Апостол Павел Христа, Слово Божие, называет 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», — свидетельствует Иоанн Богослов (Ин. 1,14). Недоступная для человеческого разума тайна Боговоплощения составляет важную истину христианского откровения, ее невозможно постичь логически, рационально. Принцип православного богословия состоит не в доказательстве Истины, а в свидетельстве о Ней. Икона —

один из богословских языков, посредством которого Церковь несет Благою весть в мир, свидетельствует об истине, являет Христа и Его Церковь торжествующую — преображенное, обожненное человечество.

Не противоречит ли икона второй заповеди Второзакония, запрещающей изображать Бога? Некогда иконоборцы именно в этом обвиняли почитателей икон, называя их идолопоклонниками и нарушителями непреложного Слова Божия. Такие обвинения в адрес православных можно услышать и сегодня от протестантов.

Противоречие между запрещением

изображать Бога и иконой кажущееся. Моисей, говоривший с Богом у неопалимой купины, предупреждал Израиль: «Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь на Хориве из среды огня, дабы вы не развратились и не сделали себе изваяний <...> дабы ты [Израиль]<...> не прельстился и не поклонился им и не служил им» (Втор. 4, 15 — 19). Когда же Бог Слово воплотился, вочеловечился, стал видим, то неизбежно стал и изобразим. Преподобный Иоанн Дамаскин поэтому писал: «Когда увидишь бестелесного ради тебя вочеловечившимся, тогда делай изображение человеческого Его вида. Когда невидимый, облечись в плоть, становится видимым, тогда изображай подобие Явившегося. Когда Тот, Кто, будучи, вследствие превосходства Своей природы, лишен тела и формы, количества и качества, и величины, Кто во образе Божии сый, примим зрак раба (Флп. 2, 6—7), через это сделался ограниченным в количественном и качественном отношениях и облечся в телесный образ, тогда начертавай на досках и выставляй для созерцания Восхотевшего явиться»¹ (ил. 3). Уже в начале эпохи Вселенских соборов в IV в. святые отцы писали об иконе и иконопочитании. Так, свт. Василий Великий говорил, что честь, воздаваемая образу, переходит к первообразу. Он в первую очередь говорит об иконе как о моленном образе, иконе в мир иной. Не представляли Церкви без икон свв. Иоанн

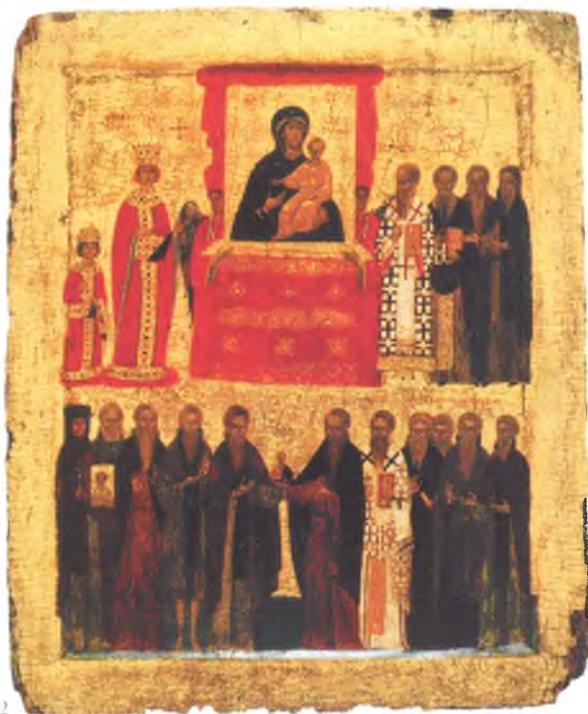
1 Успенский собор Московского Кремля, Москва. 1475—1479. Интерьер

Златоуст, Григорий Богослов и Григорий Нисский, Афанасий и Кирилл Александрийские.

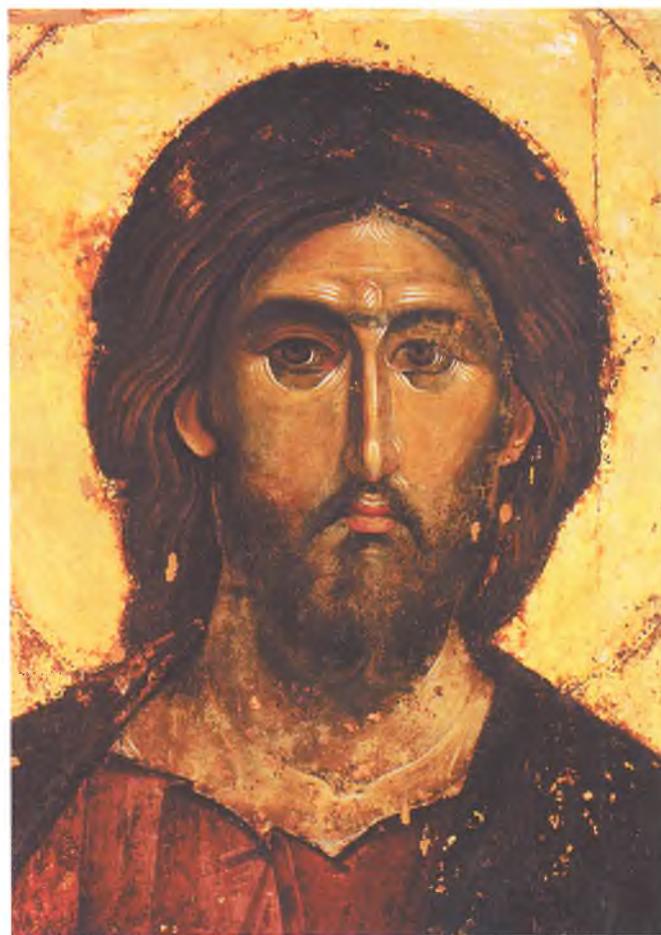
Были в IV в. и противники икон: например, епископ Евсевий Кесарийский считал, что изобразить Христа невозможно, так как человеческая природа Его после Воскресения обожена и непостижима. Однако и после воскресения Господь, по-видимому, являлся ученикам, хотя они Его и не сразу узнавали.

В VII в. на Востоке Леонтий, епископ Неаполя кипрского, в своих пяти книгах обстоятельно и глубоко объясняет смысл образа. В конце века (в 692 г.) отцы Трулльского (Пято-Шестого) собора приняли специальное постановление, касающееся изображений (82-е правило). В нем говорилось, что, почитая символические «древние образы и сени, как знамения и предназначения истины, <...> повелеваем отныне на иконах, вместо ветхозаветного агнца, представлять по человеческому виду Агнца, взявшего грехи мира, Христа Бога нашего»¹.

В VIII в. Церковь вплотную столкнулась с ересью иконоборчества. Свт. Герман Константинопольский, прп. Иоанн Дамаскин первыми ответили на этот вызов: опровергая обвинения иконоборцев в обожествлении икон, прп. Иоанн пишет: «Я не поклоняюсь веществу, поклоняюсь же Творцу вещества, ради меня сделавшемуся веществом <...> и чрез посредство вещества соделавшему мое спасение. <...> И так, почитаю вещество, чрез которое соделалось мое спасение, и благоговею [перед ним], и поклоняюсь [ему]»².



2 Торжество Православия. XIV в. Византия. Британский музей, Лондон



В 754 г. император Константин Копроним созвал иконоборческий собор. На этот вызов иконопочитатели также ответили соборно: в 787 г. был созван Седьмой Вселенский собор, сформулировавший православное учение об иконах. Отцы собора постановили, что, согласно с евангельской проповедью и Преданием, икону нужно почитать, как почитают крест, Евангелие и прочие святыни. Иконы «Иисуса Христа, или <...> Пресвятой Богородицы, или честных ангелов и всех святых», сделанные из «соответствующего цели вещества», необходимо «полагать во святых Божиих церквах, на священном сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях», «ибо чем чаще они бывают нами видимы <...> тем чаще, созерцая их, мы подвигаемся вспоминать и любить первообраз, чествовать их лобызанием и почитательным поклонением»³.

Но иконоборчество не было до конца изжито и в IX в. вспыхнуло с новой силой. Во второй его период икону ревностно защищали свт. Никифор Константинопольский и прп. Феодор Студит. Благодаря им иконоборческая ересь была побеждена.

3 Христос Пантократор. XIII в. Монастырь Хиландар, Афон. Фрагмент



На Западе, не отделившись еще от Востока, не было такой глубины понимания иконы. Свт. Григорий Двоеслов на рубеже VI—VII вв. писал об иконе как о «Библии для неграмотных», следуя словам свт. Василия Великого, утверждавшего, «что слово повествования предлагает для слуха, то молчаливая живопись показывает через изображения». Однако далее этого западные отцы не пошли и не связывали напрямую церковное искусство с богословием и догматикой, оставив образу лишь роль иллюстрации текста. Франкфуртский собор (794) принял позицию умеренного иконоборчества. Все это со временем и привело Запад к отходу от канона, а затем и к смешению светского и церковного искусства.

На православном Востоке икона всегда была связана с мировоззрением, и это нашло отражение в ее художественно-символическом языке. Утверждение христологических догматов оказало основополагающее влияние на становление иконографии. Так на смену изображениям Христа, характерным для раннехристианского периода (таким как рыба, агнец, Добрый Пастырь и т.д.); (ил. 4) пришли иконы. Уходя от скульптуры и достаточно натуралистических раннехристианских изображений, церковное искусство становится все более условным, тяготеющим к плоскостности. Оболочка тел, изображаемых на иконах, как бы истончалась, подчеркивая духовную наполненность образа. Можно сказать,

что икона, накапливая, аккумулируя дух, стремилась преобразить плоть, лишить ее грубой материальности, растворить в свете, переплавить в духовной плазме. Икона — это священный образ, в котором находит отражение телесное и духовное, человеческое и божественное, видимое и невидимое. Икона дает нам возможность приобщиться к опыту Церкви, прежде всего к опыту святых отцов, помогает понять ту Весть, что несет миру Православие, воспринять тот взгляд на мир, который присущ христианскому мирозерцанию в целом.

Если картину называют окном в окружающий мир, то икону можно назвать окном в мир невидимый. Она не изображает то, что привычно для человека в его повседневности, а являет нам Царство будущего века. Икона изначально стала писаться с точки зрения вечности, изображая мир иной, новое небо и новую землю, где уже совершена победа Христа — победа добра над злом, жизни над смертью. Поэтому для иконы не подходит реалистический, вернее — натуралистический способ передачи, язык иконы — символы и знаки, в которых прозревается образ грядущего Царства. Изображения мыслились изначально как символические: по преданию, первым иконописцем был евангелист и апостол Лука, и, согласно тому же преданию, он изображал не то, что видел (Богородицу и Христа тридцати лет), но явление Пресвятой Девы Марии с Богомладенцем (ил. 5).

Условные символические образы, начиная с древнейших, помещались в неглубокое (лишенное второго и дальнего плана) условное пространство. Церковь учит — Небо недалеко от нас. Мало того, что мир Горний недалек, он открыт нам: обычно лики на иконе пишутся фронтально, и даже при изображении обращенных друг к другу святых мы видим их не в профиль, а обращенными и к нам в трехчетвертном повороте. В профильном изображении даются либо отрицательные персонажи (например, Иуда в сцене «Взятие Христа под стражу»), либо второстепенные и не святые (например, женщины, омывающие Младенца, в иконе «Рождество Христово»).

Икона изображает не фрагмент Горнего мира, а являет образ полноты бытия, являет полноту мировидения. Изображения редко незначительно выходят на поля; изображение закончено и его нельзя просто расширить, как им-



4 Христос — Добрый Пастырь. III в. Роспись катакомб свв. Петра и Марцелина. Рим

5 Апостол Лука пишет икону Богородицы. 1998. Падова, Италия



прессиионистическую картину — почти случайный кусочек здешнего мира (ил. 6). Икона — образ вечности и в ней все иное, иное пространство и время. Логика мира земного не распространяется на икону, пространственные алогизмы и обратная перспектива подчеркивают это. Исследователи иконы много писали об обратной перспективе, о том своеобразном построении иконного пространства, в котором нет единой точки горизонта, где все линии сходятся, а предметы не уменьшаются, но увеличиваются по мере удаления от нашего глаза. Название этого приема условно и возникло по аналогии с прямой перспективой, на основе которой строится реалистическая картина. Единственной точкой пересечения линий иконы — геометрических и смысловых — может быть та, в которой находится молящийся: пространство иконы как бы раскрывается вокруг него, вовлекая его внутрь иконного мира, и поэтому все предметы кажутся развернутыми, они видны с трех, а то и с четырех сторон.

В иконе совмещаются события, происходившие в разное время и в разных местах. Взглянем на икону «Рождество Христово» (ил. 7): здесь изображена пещера с младенцем Христом в яслях и возлежащей рядом Богородицей, благовествующие ангелы и внимающие им пастухи, волхвы, скачущие по горам вслед за Вифлеемской звездой, праведный Иосиф и омовение Младенца. Все события, связанные с Рождеством, собраны в одном пространстве, которое похоже на свиток, разворачивающийся на наших глазах. Этот свиток разворачивается также и во времени, в одном событии раскрывая образ другого. Икона «Рождества» изображает начало земного пути Спасителя, но в ней же просматривается и его конец: если мы приглядимся к образу младенца Христа на фоне темной пещеры, то увидим, что ясли напоминают гроб, а младенческие пелены — погребальную плащаницу. Иконописец словно говорит нам: ныне Спаситель родился и лежит в яслях, но Он будет положен во гроб в другой пещере, призвав смерть во искупление наших грехов.



6 *Крещение Господне (Богоявление). Конец XV — начало XVI в. Из собора Св. Софии в Новгороде. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород*

Стоящий рядом с пещерой ангел в этом контексте воспринимается уже не только как вестник Рождества, но и как вестник Воскресения. Так иконописец соединяет конец и начало земной жизни Христа. Икона изображает свет и не изображает тьму, тела не отбрасывают тени, в ней нет ночи, а вечно длится день. В традиционной иконе невозможен эффект светотени, возникающий вследствие внешнего источника света, при котором одна сторона становится освещенной, а противоположная — остается в тени, ибо божественный (нетварный) свет освещает все. Святые изображаются на иконе также с точки зрения вечности (ил. 8). Небожителю лишены недостатков душевных и телесных, они одухотворены. Но это движение от материи к духу никогда не приводило к исчезновению телесного начала в иконе, к абстракции, в которой символы и знаки обходятся без антропоморфных форм. Это означало бы выход за пределы христологии, развоплощение. Православная икона стоит на фундаменте веры в Боговоплощение, которое не только не

Икона «Рождества» изображает начало земного пути Спасителя, но в ней же просматривается и его конец: если мы приглядимся к образу младенца Христа на фоне темной пещеры, то увидим, что ясли напоминают гроб, а младенческие пелены — погребальную плащаницу. Иконописец словно говорит нам: ныне Спаситель родился и лежит в яслях, но Он будет положен во гроб в другой пещере, призвав смерть во искупление наших грехов.



7 *Рождество Христово. Конец XV — начало XVI в. Из собора Св. Софии в Новгороде. Музей-квартира П.Д.Корина, Москва*

8 *Иоанн Предтеча. Около 1570 г. Ярославль. Ярославский художественный музей*



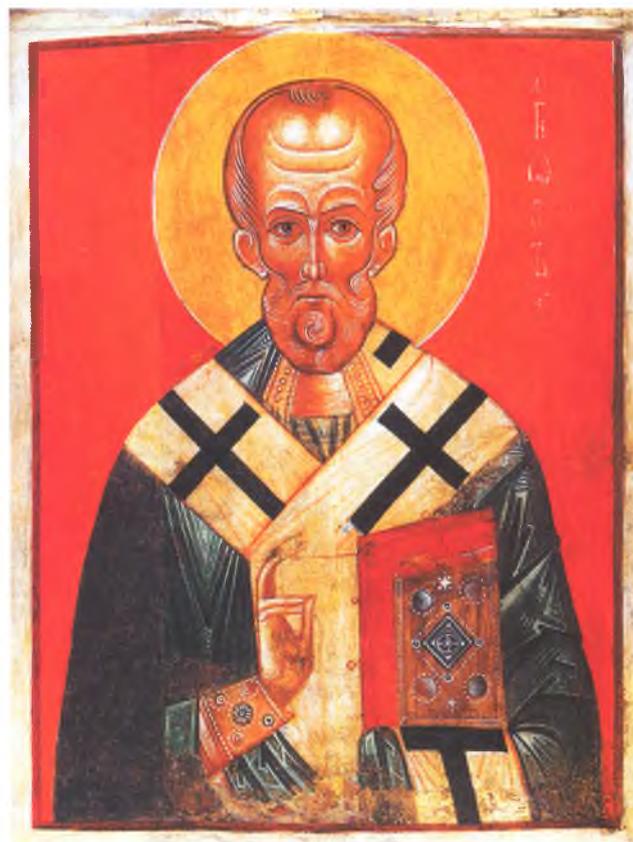
отрицает плоть, но освящает ее и придает ей новое, более высокое значение. Христианство нашло поистине царский путь между двумя крайностями — кульбом тела и отвержением его — в освящении и преобразении плоти. Апостол Павел пишет: «Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа, Которого имеете вы от Бога?» (1 Кор. 6, 9). Правда, в другом месте апостол напоминает: «Сокровище сие мы носим в глиняных сосудах, чтобы преизбыточная сила была приписываема Богу, а не нам» (2 Кор. 4, 7). Икона дает зримое выражение и того, и другого тезиса, изображая святых в новой, преобразенной плоти, которая, подобно храму или сосуду, несет драгоценное содержание. Тела святых невесомы, они едва касаются земли, они хрупки и нематериальны. Церковь, прославляя святых, видит в них людей, сподобившихся пребывать «идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание». Изображение страданий, болезней может встречаться лишь на клеймах, рассказывающих о житии того или иного святого, да и то в очень условном виде, без какого бы то ни было натурализма (ил. 9).

Икона являет не лицо земного человека, а лик небожителя. Иконография не игнорирует индивидуальные особенности и внешние отличительные признаки святого (пол, возраст, прическа, форма бороды, головной убор и т.д.). Но святой предстает преобразенным, отр-

шенным от земных страстей, он уже принадлежит иному миру и оттуда взирает на нас, поэтому в иконе исключено изображение душевных эмоций, аффектов. Лик — это самое главное в иконе: он свидетельствует о личности святого. Но к «личному» относится не только лик, но и руки. Отсюда большое значение в иконе имеет жест: благословляющий или молитвенный, воздетые к небу или прижатые к груди руки, поднесенная к уху рука слушающего Бога и т.д.

Особое значение имеют глаза. На древних иконах их писали как бы широко раскрытыми. Известное выражение «глаза — зеркало души» как нельзя лучше подходит к иконе. А в Св. Писании сказано так: «Светильник тела есть око; итак, если око твое будет чисто, то и все тело твое будет светло» (Лк. 11, 34). Именно через глаза икона и выявляет важнейшее в трактовке лика, показывает святость изображенного, его светоносность. Акцент на глазах создает эффект, будто не вы смотрите на икону, а она — на вас (ил. 10).

Наиболее явно инобытие иконы являет Свет. Особое значение света можно наблюдать в искусстве XIV—XV вв., в эпоху Палеологовского Ренессанса, в эпоху

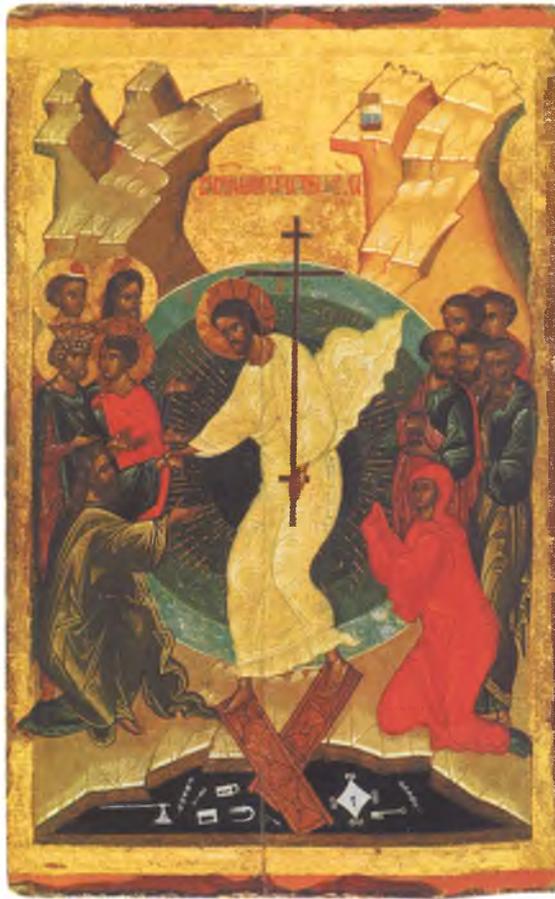


9 Феодор Стратилат с житием. Конец XV в. Новгород. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород

10 Никола. Конец XIII — XIV в. Новгород. Государственный Эрмитаж, С.-Петербург

расцвета исихазма (мистического движения православного монашества). Полемика свт. Григория Паламы и монаха Варлаама о божественных нетварных энергиях и природе Фаворского света вывела опыт исихазма за стены монастырей. Богословской идеей божественного света была вдохновлена целая эпоха (вплоть до XVI в.). В иконописи эти идеи нашли воплощение в образах пламенных столпников Феофана Грека и лучезарных ангелах прп. Андрея Рублева, излучающих благодатный свет, свидетельствующих о преображающей силе Святого Духа.

В иконе этого времени явленность Света подчеркивается уменьшением глубины ковчега, граница которого — лужга — уже не выглядит непреодолимым препятствием Свету и практически всюду на иконе один цвет фона и полей. Свет формирует композицию образа и взаимоотношение фигур с фоном; лаконичный, как бы растворенный в свете силуэт фигур, рисунок, тон, цвет, трактовка лика, маленькие буквы, даже опушь работают на светоносность иконы.



11

11 Воскресение Христово.
Сошествие во ад. XV в. Новгород.
Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород

Фон иконы в первую очередь являет нетварный Свет, в древности его и называли «светом». Фон никогда не сливается с изображением, он всегда выделен, даже если он не золотой или серебряный, а цветной. Но в то же время фон и изображение составляют органичное целое: Господь и бесконечно выше твари, и желает соединения с нами. Гимнография именует Христа «Солнцем правды», это солнце освещает весь мир, но святые, преображенные этим светом, сами становятся светоносными, светят, как светила на небе. Пребывание святых в божественном свете в иконографии передается нимбом, окружающим лики (ил. 11). Цвет также имеет богатую символику в иконе. Красный — это цвет земной, цвет крови и жертвы, но в то же время и цвет царский. Синий цвет — это цвет небесный, божественный, он обозначает чистоту, непорочность, избранность. Зеленый — цвет Святого Духа, вечной жизни, вечного цветения (не случайно на Троицу церкви и дома на Руси украшают зеленью). Белый — это свет преображения и цвет белых одежд праведников. Черный — цвет тьмы, бездны ада, но темный или черный символизирует и божественный мрак — божественный Свет ярчайший, ослепляющий. Золотой — это цвет Горнего Иерусалима, который описан в Откровении Иоанна Богослова как сияющий город: стены его выложены из драгоценных камней, а улицы «чистое золото и прозрачное стекло» (Ин. 21, 18—21). Красочная звучность, драгоценность, благородство цвета, разнообразие фактуры иконы — это отблеск красоты Царства Небесного.

Разделка на иконе выполняется светом по светоносно раскрытым цветам. Работа над иконой делится на две стадии — доличное и личное. Сначала пишется все до ликов: фон, пейзаж, стаффаж (архитектура), одежды, атрибуты и проч., а после пишется лик. Материальность в иконе не главное — важнее трактовка формы. Пробел выявляет тело, скрытое одеждой, горки, архитектуру. Пробелом более всего решается мера объема и всего образа в целом, и его частей, причем в древней иконе присутствует разнообразие меры объемности в одном произведении. Приемы изображения пробелов в разные эпохи были различными — энергичными или легкими, а то и четко графичными — но всегда иконописцы уделяли этому внимание.

Личное письмо многослойное, оно сложнее, чем доличное. На санкирь послойно накладывается охра (вохрение), затем — подрумянка и в последнюю очередь —



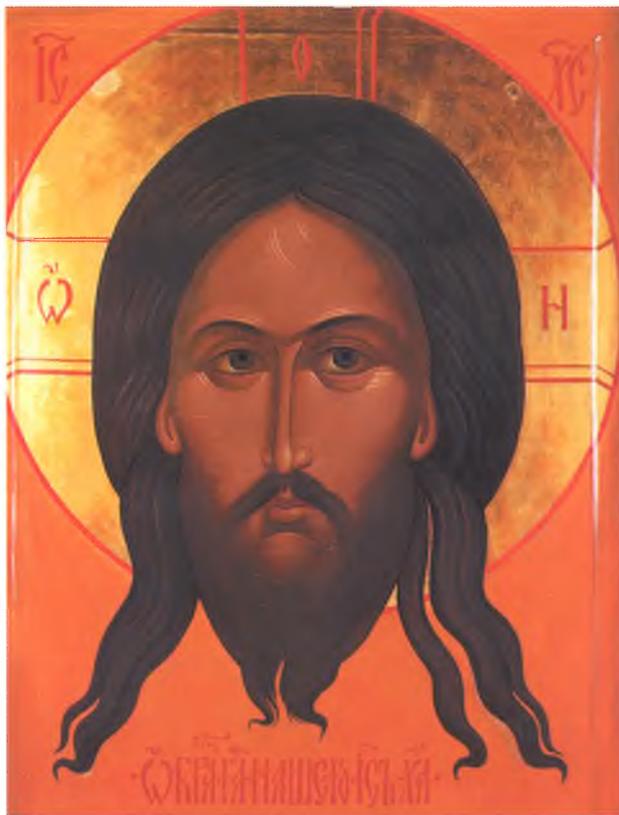
12 Св. благоверный князь Борис.
Деталь иконы «Св. Борис и Глеб».
Конец XIII в. Музей русского искусства, Киев

белила (света). Вохрения могли быть активными, сложными, работающими плоскостью или вылепливающими форму объемнее, могли быть и тонкие плавы. Завершает написание личного движок. Движки и пробела знаменуют на иконе преобразование твари божественным Светом. Заканчивая написание иконы, художник наносил (если было нужно) золотой ассист, являя то, что в Горнем мире уже «Бог все во всем». Таким образом все формы выявляются на иконе от темного к светлому и завершаются акцентами света, подчеркивающими светоносность преобразенной плоти (ил. 12).

Каждая эпоха ищет свой ключ к тайнам веры, даже отдельные страны и регионы вырабатывали свою школу, стиль, свой подход в раскрытии образа, но все искусство православного Востока зиждется на едином каноне. Канон (κανών — греч. правило) — это не жесткие рамки, ограничивающие творческие возможности художника, это стержень, это емкий, обретенный Церковью художественный язык, это грамматика иконы. Иконография также канонична, но и это не исключает свободы творчества. Великие иконописцы писали иконы и как возвышенную поэму, и как богословский трактат, и как пламенную проповедь. В иконописи многое зависит не только от художественного таланта иконописца, но и от его духовного состояния.

Иконография основных образов сложилась к концу иконоборческого периода. Иконы Спасителя, Богородицы, ангелов и святых, образы праздников принципиально с этого времени уже не менялись.

Всякая икона оправдана только воплощением Христа. Таинство боговоплощения открывается нам в первую очередь в иконах Спасителя. Первой из них является Нерукотворный образ Иисуса Христа (ил. 13). История этого образа связана, согласно церковному преданию, с царем Авгарем, правившим в I в. в городе Едессе. Заболев неизлечимой болезнью, он узнал, что исцелить его может только Иисус Христос. Авгарь послал в Иерусалим своего слугу, Ананию, чтобы тот пригласил Христа в Едессу. Спаситель не мог ответить на приглашение, но не оставил несчастного без помощи и утешения. Он попросил Ананию принести воды и чистое полотно, умылся и отер лицо, и тотчас на ткани — нерукотворно — отпечатался лик Христа. Анания отнес этот образ к царю, и как только Авгарь приложился к ткани, исцелился. С тех пор Нерукотворный образ (τὸ ἄγιον Μανδήλιον) почитается на всем православном Востоке. Его изображают на иконах и фресках, в храмах и на фасадах зданий, на священных сосудах и знаменах, и всюду образ свидетельствует об одном — Христос истинно, а не призрачно воплотился. Бог и человек встречаются лицом к лицу. Образ этот можно назвать наглядным выражением христологического догмата.

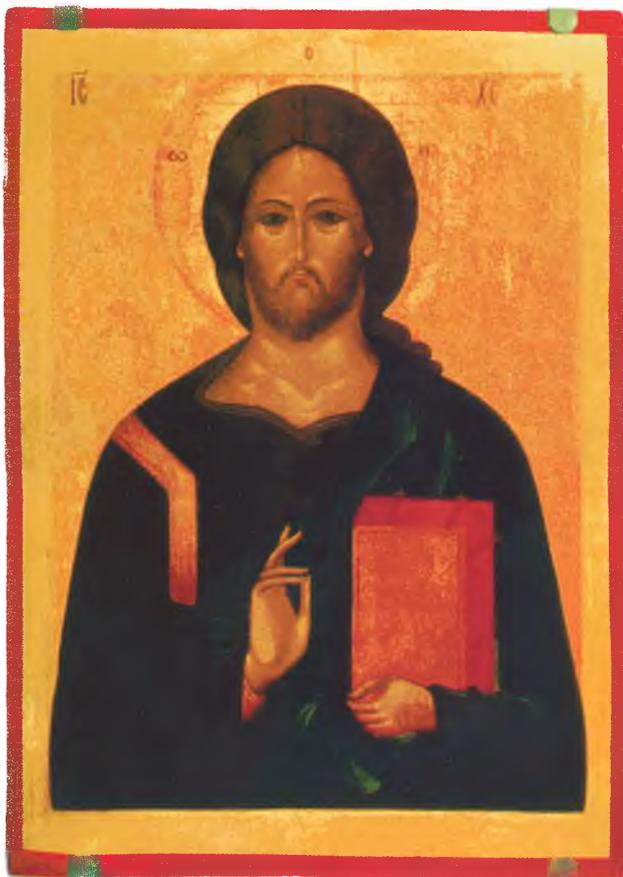


15

«Исторический тип» Спасителя, утвердившийся в византийском искусстве, а затем и по всему христианскому миру, принимается как канонический. Христа изображают как человека средних лет, с длинными до плеч темно-русыми волосами, с небольшой (иногда раздвоенной) бородой, с правильными чертами лица так называемого греко-семитского типа, с крупными карими (или голубыми) глазами. В целом этот тип узнаваем, устойчив для всех школ, притом, что в каждую эпоху, в каждом регионе он получал свою интерпретацию. Отличительной чертой изображений Христа стал крестчатый нимб, то есть нимб с вписанным в него крестом, знаком крестной жертвы Спасителя, и буквы IC XC (под титлами) — сокращенное написание имени — Иисус Христос (Ἰησοῦς Χριστός). Благодаря имени изображение и связывается с Тем, Кто изображен. Со временем внутри нимба появились также буквы O WN, что по-гречески значит «Сущий». Это имя Бог открыл Моисею на Синае. Надпись прочитывали рядами или по кругу, и поэтому как O, так и W могли помещаться сверху, а другая буква — соответственно — слева. Наряду с Нерукотворным образом, наибольшее распространение в православном искусстве получил образ

13 Архим. Зинон (Теодор).
Спас Нерукотворный. 80-е гг. XX в.
Данилов монастырь, Москва

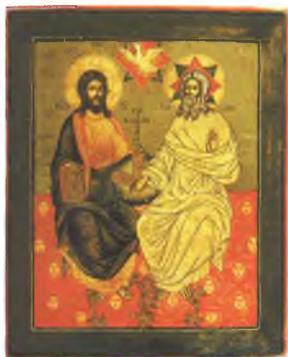
Христа Пантократора (ὁ Παντοκράτωρ); на Руси его именовали Спас-Вседержитель, а часто и просто Спас (сокращ. от Спаситель). Образ представляет в основном поясное изображение Иисуса Христа с Евангелием в левой руке и благословляющей правой рукой (ил. 14), часто встречаются и изображения в полный рост. Икона «Спас в силах», являющаяся модификацией образа Пантократора, представляет образ Второго пришествия Христова во славе (ее символизирует синий круг) и явление Царства Божия, о котором проповедуется во все концы земли, что показывают символы евангелистов, расположенные в углах красного квадрата (символ земли). По традиции символы евангелистов распределяются следующим образом: ангел символизирует Матфея, лев — Марка, телец — Луку, орел — Иоанна Богослова (ил. 15). Образ младенца или отрока Иисуса Христа получил наименование Спас Еммануил (ὁ Ἐμμανουήλ). Любая икона Спасителя — это образ не человеческой природы Иисуса из Назарета, но икона Богочеловека Иисуса Христа, в котором «обитает вся полнота Божества телесно».



Распространенное сегодня изображение Бога Отца в виде седобородого старца противоречит учению Церкви. Иконы «Отечества», «Новозаветной Троицы», а также другие иконы, в которых есть образ «Ветхого днями» или «Саваофа», как образ Бога Отца, Стоглавым (1551) и Большим Московским (1666—1667) соборами признаны неканоническими (ил. 16). Более того, их бытование невозможно объяснить ничем иным, кроме общего упадка иконописной и богословской культуры, так как для богословия апостольского времени, для богословия отцов Вселенских соборов немыслима даже возможность таких икон. «Бога (Отца. — *авт.*) не видел никто никогда» (Ин. 1,18) — свидетельствует святой апостол и евангелист Иоанн Богослов, и это незыблемая тайна веры. Полемизируя с иконоборцами, отцы Седьмого Вселенского собора многократно говорили, что Бог (Отец. — *авт.*) неизобразим, но Сын Божий воплотился и потому может быть изображен. Лишь Иисус Христос «есть образ Бога невидимого» (Кол. 1,15). Образ «Ветхого днями» следует понимать как изображение ветхозаветных видений Бога Сына (фрески Нередицы, Убиси, Феррапонтова, иконы «Благовещение Устюжское» из

14 Спас Вседержитель. XV в.
Из Весьегоньска.
Областная картинная галерея,
Тверь

15 Спас в силах. Первая половина XV в.
Тверь. Третьяковская галерея,
Москва



16

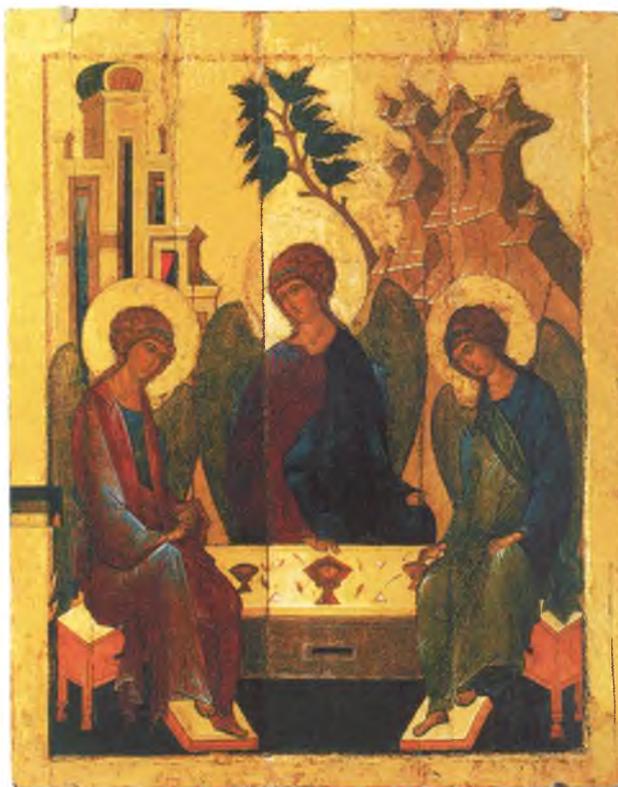
Третьяковской галереи, новгородское «Успение» XVI в. из Русского музея и др.). Но этот образ позже стал пониматься как изображение Первой Ипостаси. Такие образы появились только во второй половине XII в., когда в Византии еще не был изжит античный рационализм (миниатюра из Евангелия в собрании Национальной библиотеки в Вене, фрески Касторий). Вновь в

православном искусстве такие изображения появляются только в поствизантийском искусстве и на Руси в XV в. (новгородская икона «Отечество» из Третьяковской галереи). С середины XVI в. образы «Саваофа» становятся многочисленными. Но даже в это время иконы трактуют изображения «Ветхого днями» и как Бога Отца, и как образ ветхозаветного богоявления Второй Ипостаси, причем нередко на одной иконе (например, в иконе «Страшного Суда» северных писем XVI в. из Эрмитажа Ветхий днями над Христом Судьей изображен с крестчатым нимбом и надписью IC XC, а правее на престоле с Христом надписан «Господь Саваоф»).

Троица может быть изображена в иконе прежде всего в образе так называемой Ветхозаветной Троицы (ил. 17). Этот образ изначально назывался «Гостеприимство Авраама», так как в его основе лежит библейский рассказ о том, как Авраам принимал трех небесных посланников (Быт. 18,1–16). В этом таинственном ангельском посещении святоотеческое богословие видит откровение Троицы, тайна которой раскрывается в Новом Завете. Образ Святой Троицы (ἡ Ἁγία Τριάς) — богословски точный и эстетически совершенный — создал прп. Андрей Рублев в знаменитой иконе, написанной им в «похвалу ... Сергию Радонежскому» для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (ныне в Третьяковской галерее). На этой иконе бытовые подробности, обычные для иконографии «Гостеприимства Авраама», сведены к минимуму (нет праотцев Авраама и Сарры, приготовляющих трапезу, слуг, закалявающих тельца). Перед нами предстает образ Предвечного Совета, где в молчаливом собеседовании приоткрывается тайна искупления: любящий Бог отдает на крестную жертву ради спасения человека Своего Сына.

Особое место в православной иконографии занимает образ Богородицы, которую Церковь прославляет как «честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим», то есть превосходящую ангельские чины — херувимов и серафимов. Дева Мария, родившая Бога, на

16 Троица Новозаветная.
Начало XVIII в. Москва.
Исторический музей, Москва



17

большинстве икон изображается с младенцем Христом. Но даже когда Богородица изображена одна, Христос незримо присутствует, потому что Богоматерь связана с Ним теснейшими духовными и телесными узами. Эта связь выражена, например, в цвете. Спаситель изображается в темно-красном хитоне и синем гиматии, что символизирует соединение в Нем двух природ: божественной (синий цвет) и человеческой (красный). В одеянии Богоматери те же цвета расположены в ином порядке: туника и чепец синие (символизирующие чистоту и непорочность Девы), мафорий (длинный, до пят плат) темно-красный (символизирующий материнство). В этом зеркальном расположении цветов раскрывается глубокий богословский смысл: если Христос — Бог, ставший Человеком, то Богоматерь — земной человек, через которого Бог воплотился. Иконы Христа и Богоматери несут в себе свидетельство о встрече божественного и человеческого, небесного и земного (ил. 18).

Образы Божией Матери особо близки народу, многие из них в православной традиции почитаются как чудотворные. Богородичная иконография даже обширней и разнообразней, чем иконография Спасителя; исследователи насчитывают несколько сотен (более 400) наименований икон Богоматери. Широкое распростране-

17 Троица Ветхозаветная.
Середина XVI в. Средняя Русь.
Музей древнерусской культуры
и искусства имени Андрея Рублева,
Москва

ние богородичные иконы получают после Ефесского собора (в 431 г.), на котором в опровержение ереси несториан Церковь утвердила для Девы Марии истинность именованья Богородица (Θεοτόκος). Изображения Богоматери появляются в катакомбах II—III вв., хотя они еще не вполне традиционны. Но уже в VI—VII вв. на синайских иконах, в мозаиках Рима и Равенны, Кипра и Греции мы видим образ Богоматери, приня



18

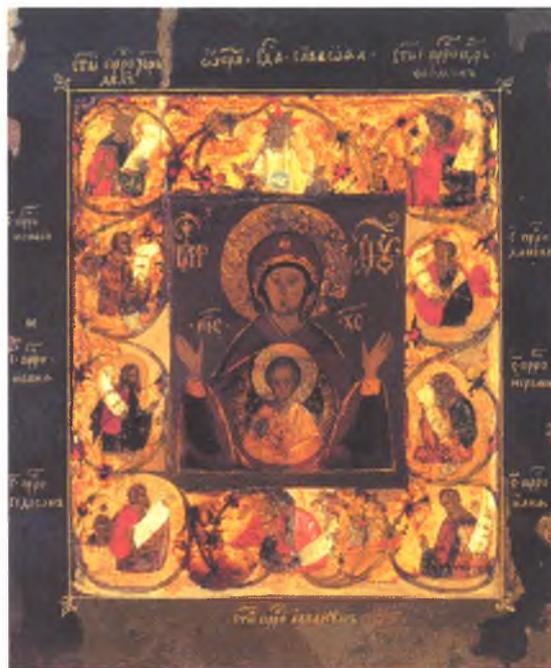
тый как канонический в православном искусстве.

Чаще всего Богородица изображается по пояс, но много и ростовых образов, встречаются погрудные и даже оплечные иконы Девы Марии. В Византии Богоматерь нередко изображали на троне как Царицу Небесную. Этот образ сформировался по аналогии с образом Христа Пантократора, который в свою очередь восходит к тронным образам императоров.

В древности почти не изображали Богоматерь без Младенца, поскольку Ее почитание связано прежде всего с тайной Боговоплощения Христа. Все многообразие икон Богоматери с Младенцем можно свести к трем-четырем иконографическим типам.

«Знамение» непосредственно связано с догматом о Богово-

площении. Название его восходит к пророчеству Исайи: «Итак Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил» (Ис. 7,14). В древности икону «Знамения» часто и называли «Воплощение». На образах «Знамения» Богоматерь представлена с молитвенно воздетыми руками и на Ее груди в круге, символизирующем одновременно материнское лоно и небо, изображается Спас Еммануил. К этому типу относятся такие прославленные иконы, как Новгородское «Знамение», Курская-Коренная (ил. 19), Ярославская («Великая Панагия»), Мирожская. Близок к «Знамению» тип «Оранты» (Молящейся), изображающий Богоматерь с воздетыми руками без Младенца («Нерушимая стена» в Софии Киевской). Этот древний тип встречается уже в римских катакомбах. По всей видимости, из него и развивалась в дальнейшем иконография «Знамения». Встречаются иконы, в которых Богоматерь с воздетыми руками, изображена в по-



19

вороте, в молитве к Небесам, где изображен Христос. Например, Боголюбская (с предстоящими или без них). Другой иконографический тип получил название «Одигитрия» (ἡ Ὀδηγήτρια) (ил. 20), что в переводе с греческого значит Путеводительница. Христос в Евангелии говорит о Себе: «Я есть путь» (Ин. 14,6), а Богородица указывает нам этот путь и помогает идти по нему. Богоматерь одной рукой поддерживает Сына, другой — указывает на Него, направляя к Нему нашу молитву. Богоматерь и Младенец представлены фронтально (иногда с легким наклоном головы), в левой руке Христос держит свиток, символ благовестия, правой — благословляет молящихся. К типу «Одигитрии» относятся такие образы, как Смоленская, Иверская, Тихвинская, Иерусалимская, Грузинская, Троиручица, Ченстоховская, Скоропослушница. Эти иконы различаются некоторыми деталями: в Тихвинской правая ножка обращенная к Богородице Младенца повернута пяточкой; в Иверской на лице Богоматери видна ранка — след, оставленный иконоборцами; на иконе Троиручицы изображается третья рука, приложенная в благодарность за исцеление прп. Иоанном Дамаскиным. Один из вариантов этого типа — Казанская икона, в которой Богородица представлена оплечно, а Младенец — в поясном изображении. Склоненная голова Богоматери в данном случае выполняет роль указующего жеста.

Следующий тип известен на Руси как «Умиление» (ил. 21). Название его представляет не совсем точный пере-

18 *Богоматерь из Деисусного чина. Первая половина XV в. Тверь. Третьяковская галерея, Москва*

19 *Богоматерь Знамение (Курская-Коренная). Средник — XIII в. под записью XVI в.; поле с пророками — 1597. Синод Русской Православной Церкви Зарубежом, Нью-Йорк*



20

вод греческого слова Елеуса (ἡ Ἐλεούσα), Милостивая, так греки именуют многие иконы Богоматери. Этот тип в Византии называли «Гликофилуса» (ἡ Γλυκοφιλόσα) — Сладкое лобзание, потому что в нем Богородица изображается ласково прижимающей к Себе Младенца, а Он, прильнув к щеке Матери, нежно обнимает Ее за шею или рукой касается щеки. Это самый лиричный тип. Здесь явлен образ любви Богоматери к своему Сыну. Особо чтимая «Владимирская икона Богоматери», прославленная в России многими чудесами, — наиболее яркое выражение этого типа (см. стр. 55). К типу «Умиления» относятся также Толгская, Донская, Белозерская, Хлыновская, Федоровская, Игоревская, Корсунская, Касперовская, Ярославская. Близки по смыслу к «Умилению» иконы «Взыграния» и «Млекопитательницы»: в первой Младенец изображается играющим с Матерью, во второй Богородица представлена кормящей Сына грудью, что указывает на особую близость Богоматери и Иисуса Христа. В то же время тип «Умиление» несет в себе и страстную символику — Богородица обнимает Сына, Который должен умереть во ис-

купление человеческих грехов. Не случайно в иконографии «Оплакивание» повторяется та же деталь — Богоматерь, прильнувшая к щеке Христа. Так, на иконе «Не рыдай Мене Мати» представлена Богородица, оплакивающая и обнимающая стоящего во гробе Христа. Название иконы происходит от песнопения Страстной седмицы, в котором страдающий Спаситель утешает Свою Мать (ил. 22).

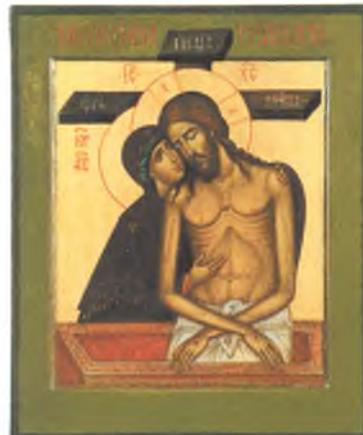
В Палеологовском и поствизантийском искусстве появились иконы Богородицы, в которых типы «Умиления», «Одигитрии», «Знамения» или «Оранты» обросли дополнительными деталями и персонажами. Это иконы «Неопалимой Купины», «Живоносного источника», «О Тебе радуется» и др. (ил. 23).

Большинство иконографий, не укладывающихся в схему основных типов, позднего и чаще всего западного происхождения. Известны богородичные иконы, в которых Христос прямо не изображен, но явно подразумевается. Например, Виленская-Остробрамская и ее вариант — Серафимо-Дивеевская («Радость всех радостей» или «Умиление»). На этих иконах Богородица изображена со сложенными на груди руками, глубоко погруженная в молитву, глаза Ее опущены вниз, но внутренний взор устремлен ко Христу, ибо Духом Святым в этот момент в утробе Пресвятой Девы зарождается божественная жизнь. Многие подобные иконы создавались по принципу прямой иллюстрации текста. Например, в иконе «Нечаянная радость» предстает история раскаявшегося грешника, стоящего на коленях перед иконой Богоматери, а в «Семистрельной» («Умягчение злых сердец») Божия Матерь изображена с семью мечами у груди для наглядной иллюстрации пророческих слов старца Симеона: «И Тебе Самой оружие пройдет душу» (Лк 2,35).

Иконография святых не менее обширна. Причисляя ко-го-либо к лику святых, Церковь прежде всего прослав-



21



22

20 *Богоматерь Одигитрия (Тихвинская). Первая половина XVI в. Москва. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва*

21 *Богоматерь Умиление (Яхромская). Конец XIV в. — начало XV в. Москва. Историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»*

22 *А.Соколов. «Не рыдай Мене Мати». 80-е гг. XX в. Частное собрание, Москва*



23

ляет того, в ком просиял свет Христов. Святой — это свидетель Христа, приобщившийся к Его искупительной жертве, сораспавшийся с Ним и вошедший в Его славу. Не случайно почитание святых начинается с мучеников (греческое слово *μάρτυρος* — означает и мученик, и свидетель). Святой — это живая икона Христа. Апостол Павел понимал тайну святости как своего рода «духовное иконописание»; он обращается к галатам: «Дети мои, для которых я снова в муках рождения, доколе не изобразится в вас Христос!» (Гал. 4,19).

Святой изображается на иконе в том чине, в котором он особо послужил и в котором его прославляет Церковь. Праведник предстает в одеждах, наиболее ярко показывающих прославляемое Церковью его служение. Жест и атрибуты, предметы, которые святой держит в руках, также подчеркивают его подвиг.

Ангелы прославляются на иконе как воины (в доспехах) или придворные Небесного Царя, иногда в стихарях как дьяконы, служащие Небесной Литургии (ил. 24, 25). Святые апостолы изображаются в античных тогах со свитками или Евангелием в руках как провозвестни-



24

ки Благой Вести. Святители, пресвитеры, диаконы древними иконописцами чаще всего прославлялись за их служение у престола Божия, и потому святой предстает в полном богослужебном облачении так, как облачаются в первую очередь для совершения величайшего таинства — Евхаристии (ил. 26).

Глава у святых на древних иконах обычно обнажена. Древнейшая иконография знает отдельные примеры исключений: в головных уборах изображаются свтг. Кирилл Александрийский, Спиридон Тримифунтский. Свт. Спиридон изображается в не совмещавшемся одновременно в жизни — в богослужебных одеждах и в пастушеской шапочке, показывающей простоту и смирение святого, не гнушавшегося, будучи святителем, пасти бессловесных овец. С XV в. головные уборы на иконах встречаются чаще. Русские святители изображаются в белых клобуках и в митрах. С XVI в. на греческих иконах святители, как правило, предстают перед нами в митрах и в черных клобуках. Как атрибут у святителей и пресвитеров изображается



25

23 *О Тебе радуется.*
Москва. XVI в. Русский музей,
С.-Петербург

24 *Успение. Начало XIII в. Новгород.*
Третьяковская галерея, Москва.
Деталь

25 *Мастерская Троице-Сергиева*
монастыря в Климентовской слободе.
Деисусный чин: Архангел Михаил.
Первая половина XVII в.
Музей древнерусской культуры и
искусства имени Андрея Рублева,
Москва

Евангелие, святой держит его левой рукой, иногда через плат, омофор, полы фелони. В этом Церковь подчеркивает проповедническое служение пастырей. Иногда святители изображаются со свитком, на котором обычно начертаны литургические тексты. Данный тип изначально связан с алтарной композицией «служба отцов», и в нем отражена тема служения Тайнам Христовым. С XVII в. начинает проявляться смещение акцента на административные функции иерархии и вместо Евангелия в левой руке святителей появляется жезл. Встречаются изображения, где святой в правой руке держит крест, это значит он — священномученик или равноапостольный. С XVIII в. святителей и пресвитеров стали изображать не в полном облачении, а в мантии, епитрахили, поручах, омофоре и головном уборе (клубуке или митре). Изменение иконографии отражает сознание того времени, когда Литургия многими воспринималась лишь как один из обрядов, а не важнейшее таинство.

Преподобные (как и преподобномученики) вне зависимости от того, в сане они были или нет, не считая пустынников (прп. Макария и Марии Египетских, Онуфрия Великого, Павла Фивейского, Петра Афонского) и неших особые подвиги (Алексия, человека Божия), изображаются в полном монашеском одеянии, то есть в рясе, поясе, мантии, аналаве и схиме (иногда покрывающей голову). Кроме схимы на глазах некоторых святых мы видим восточные головные уборы (прп. Ефрем и Исаак Сирийцы, Иоанн Дамаскин). Преподобные царского рода (Иоасаф Царевич и Симеон Мироточивый) изображаются в коронах — этим подчеркивается их царское происхождение, несмотря на то, что они добровольно отвергли мирскую славу и удалились от мира и трона правителя. Церковь всегда выделяла христианских венценосцев (на прижизненных образах византийских императоров, сербских царей, русских великих князей и царей изображаются нимбы — знамение не личной святости, а освященности сана православного правителя). Святители-монахи нередко прославлялись, а следовательно, и изображались на

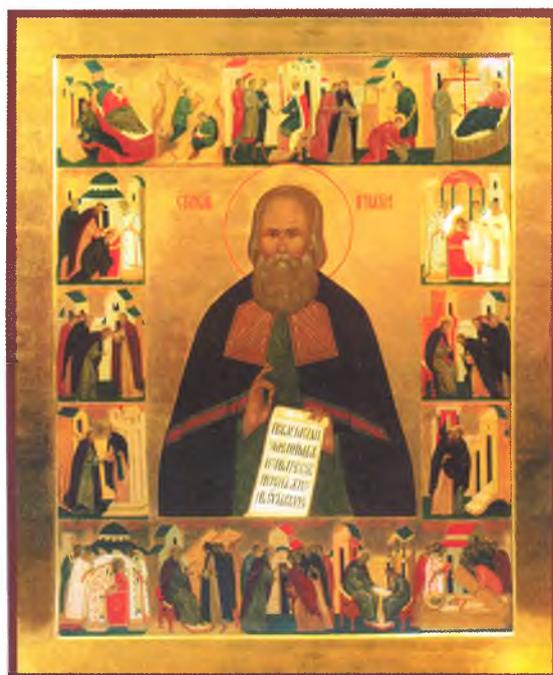
иконах, как преподобные (Косма, епископ Майумский). Преподобные часто изображаются со свитками в руках (ил. 27), развернутыми или свернутыми, свидетельствующими, что они были учителями христианской жизни. Далеко не всегда свитки изображаются у тех, кто оставил писания (такое значение свитка и на иконах Спасителя, апостолов, творцов Литургии). На



27



26



28

развернутых свитках преподобных помещаются их наставления, слова завещания ученикам.

В поствизантийской иконе у некоторых преподобных появляется изображение настоятельного жезла (св. Антоний Великий). На греческих иконах преподобные держат крест, так как иноки уподобляются добровольным мученикам. В России так изображаются преподобномученики. У святых иконописцев и защитников икон в руках могут быть изображены иконы.

Сегодня наряду с преподобными и преподобномучениками в монашеских одеждах изображают и святителей, которых Церковь прославляет как учителей монашества, аскетов и подвижников (свт. Тихона Задонского, Феофана Затворника, Игнатия Кавказского — ил. 28).

26 Дионисий. Свт. Иоанн Златоуст. Около 1502 г. Из Ферапонтова монастыря. Русский музей, С.-Петербург

27 Прп. Евфимий Великий, Антоний Великий и Савва Освященный. Середина XV в. Новгород. Музей-квартира П.Д.Корина, Москва

28 Н.В.Масюкова. Свт. Игнатий Кавказский (Брянчанинов). 1999. Вологда

Цари, князья изображаются в царских и княжеских одеждах. Святые воины-мученики — в доспехах, но в деисусном чине иконостаса они предстают как придворные Небесного Царя в одеждах знатных мирян. Из сюжетных икон наиболее распространенным является евангельский цикл. Эти иконы на Руси называют праздниками, потому что всякое событие, явленное на иконе, прославляет Христа. Новозаветные события в православной традиции воспринимаются не столько как отражение земного пути и проповеди Спасителя, но как рассказ или напоминание о важнейших истинах христианства, явленных через события истории. Рассмотрим, к примеру, икону «Сошествия Св. Духа на апостолов» («Пятидесятница» — ил. 29). Здесь явлено не столько историческое событие, сколько создание Церкви и ее миссия в мире. Св. апостолы восседают на полукруглом сиделище (полукруг — символ причастности к вечности, кругу). Причем среди двенадцати изображаются апостол Павел и евангелисты Марк и Лука, но нет Иакова младшего и двух Иуд, избранных Спасителем во время Его земной жизни. Центральное место свободно — это символ присутствия невидимого главы Церкви Иисуса Христа. Церковь призвана просвещать мир — Космос во тьме сидящий, что символизирует аллегорическая фи-

гура старца в короне, изображаемая в нижней части иконы. В XVII в. икона «Пятидесятницы» некоторыми воспринималась уже лишь как иллюстрация исторического события, и потому в Сионской горнице стали изображать Богородицу в окружении апостолов.

Надписи на иконах — важный элемент, они удостоверяют, кто или что изображено. В древней иконе надписи обычно предельно кратки — важно, чтобы изображение стало понятным и не было двойственности толкования. Выше уже шла речь о надписях на иконах Спасителя. Кроме ΙС ΧС и Ο ΩΝ, на русских иконах имеются надписи Спаситель, Вседержитель. Для греческих икон, наряду с традиционными 'ο Σωτήρ (Спаситель) и 'ο Παντοκράτωρ (Вседержитель), характерны и такие наименования Христа, как 'ο Ελεήμων (Милосердный), 'ο Σωτήρ και Ζωοδότης (Спаситель и Жизнодавец), 'Η Σοφία του Θεου (Премудрость Божия), 'ο Νυμφίος (Жених — при изображении Христа в терновом венце).

Богородица прославляется как Мать Божия (Μητήρ Θεου). На иконах надпись сокращалась до ΜΡ ΘΥ (под титулом). Сербы уже в XIII в. нередко переводили с греческого это наименование Девы Марии как Мати Божия. Для греческой иконы характерны эпитеты Богородицы: Душеспасительница ('η Ψυχοσωστρια), Милостивая ('η Ελεούσα), Вратарница ('η Πορταίτισσα), Путеводительница ('η Οδηγήτρια) и т.д. Русская икона чаще говорит о прославлении иконы в конкретном месте (Владимирская, Казанская, Иверская).

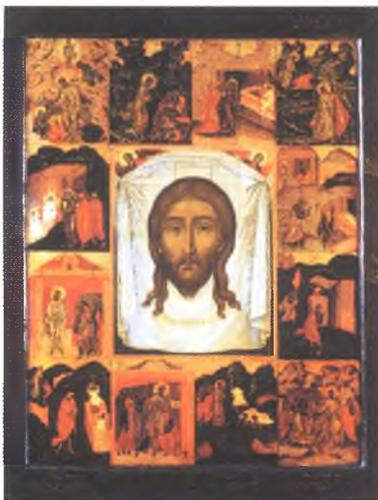
Большинство ветхозаветных святых подписывали как праведников ('ο Δίκαιος), немногие ветхозаветные праведники подписывались «патриарх» ('ο Πατριάρχης). Все остальные прославленные изображенные подписывались «святой» ('ο Άγιος) или «святая» ('η Άγια). В древних иконах чин святого уточняла не надпись, а само изображение. Например, в «св. Петре» узнавали образ первоверховного апостола по характерным личному письму и одеждам. С XVI — XVII вв. надпись уже конкретизирует чин святого.

Кроме имени и подтверждения святости изображенного надпись может указывать место подвигов святого (Афинский, Московский, Сирий), национальность (Грек, Русский), положение (Царевич, Царь, Краль [Король], Стратилат), особенность подвигов (Первомученик, Блаженный, Чудотворец, Кущник), их время (Новый). В древности длинные надписи были исключением. Например, икона свт. Григория Паламы (XIV в.) имеет надпись: «'ο Άγιος Γρηγόριος Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης 'ο Παλαμάς». С XVII в. длинные надписи встречаются чаще. Например: «Святый преподобный отец Сергие игумен Радонежский чудотворец» или «Образ преподобныя матере нашея Ксения Римская».



29

29 Сошествие Св. Духа на апостолов (Пятидесятница). XV в. Новгород. Третьяковская галерея, Москва



30



31

В XVI в. в иконографии и богословском осмыслении иконы происходят существенные сдвиги. Прп. Иосиф Волоцкий, Максим Грек, инок Зиновий Отенский еще в начале века противостояли уклонению от традиции и появившимся ересям, которые отрицали или искажали иконы. С середины века в русских иконах уже ощущается тяготение к повествовательности, глубинного понимания образа становится все меньше и меньше. Образ чаще механически выполнялся по традиции, которую еще чтили. В икону проникают аллегорические образы, противоречащие 82-му правилу Трулльского собора: Христос в виде агнца, в образе воина, херувима и т. п. Получает распространение иконография Бога Отца. Церковь на соборах уделяет серьезное внимание иконописи, запрещая неканонические изображения. Однако ни Стоглавый собор (1551), систематизировавший накопленный Русской Церковью опыт, ни охранительный по своей сути собор 1553—1554 гг. не увидели того, что вело к разрушению иконы.

В XVII в. иконописцы стали активно перенимать приемы западноевропейской традиции, например, использовать светотень, что в корне изменило отношение не только к свету, но в целом к образу. «Живоподобные», как тогда говорили, иконы стремились показать уже не столько преображенную плоть, сколько телесную красоту человека (ил. 30). И это повлекло за собой превращение иконы в религиозную картину. Не все принимали новое, как иконописец Иосиф Владимиров, написавший трактат — апологию «живоподобного» искусства. Были и такие, как инок Евфимий Чудовской, которые отстаивали традицию, хотя дух рационализма, буквального историзма захватил всех и даже сказался на решениях Большого Московского собора (1666—1667). Увлечение барокко, классицизмом в XVIII—XIX вв. значи-

тельно изменило облик русских храмов и привело к духовному упадку церковного искусства. Традиционная икона не переставала существовать и в Синодальный период, но в значительной степени ее богословская основа была забыта, догматическая строгость утрачена (ил. 31).

В XIX в. пробуждается интерес к древней иконе. Этому способствовали работы Д.А.Ровинского, Ф.И.Буслаева, Н.В.Покровского, Н.П.Кондакова и других ученых, пытавшихся осмыслить феномен древней иконы. На возрождение иконы в XX в. значимо повлияли труды Е.Н.Трубецкого, свящ.

П.Флоренского и других. Труд Л.А.Успенского «Богословие иконы Православной Церкви» (Париж, 1989), изданный весьма своевременно, трудно переоценить. Постепенно икона возвращается к своему традиционному языку и происходит медленное и трудное ее возрождение (ил. 32).

Смысл иконы — многозначен, потому ее и называют «умозрением в красках». Но это умозрение не частное, а соборное, икона — плод творчества всей Церкви, часть ее Предания и непосредственно связана с Литургией, с храмом, с таинствами Церкви. Вне этого контекста икона не вполне понятна. Икона дает возможность приобщиться к опыту Церкви, к святоотеческой традиции, к той полноте христианского откровения, что несет миру Православие.



32

1. Св. Иоанн Дамаскин. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893, с. 6.

2. Цит. по кн.: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989, с. 62.

3. Св. Иоанн Дамаскин. Указ. соч., с. 55.

4. Цит. по кн.: Успенский Л. А. Указ. соч., с. 102.

30 Симон Ушаков. Спас Нерукотворный. 1675. Церковь Ильи Пророка «Обыденного»

31 Царевич Дмитрий Угличский. Начало XVIII в. Средняя Русь. Историко-художественный музей-заповедник, Переславль-Залесский

32 А. Соколов. Богоматерь Касперовская. 80-е гг. XX в. Частное собрание, Москва

Икона в храме

Православная икона предназначена прежде всего для храма, где она живет в контексте Литургии. С самого начала церковное искусство служило не для украшения храмового интерьера, но для молитвы, научения или напоминания об истинах веры. Архитектура и росписи храма глубоко символичны. Храм — это образ вселенной, образ преображенного мира, который благословляет Христос Пантократор (купол храма), провозвещенный пророками (барабан), проповеданный евангелистами (паруса) и многими святыми (арки, откосы окон), пришедший на землю ради нашего спасения (своды и стены с библейскими сюжетами), создавший Церковь на крови мучеников и святых (столбы), преподающий себя верным в таинстве Евхаристии (алтарная апсида), особо пекущийся о Церкви и Своих избранниках (стены) — Судия Второго Пришествия (западная стена).

Особое значение имеет восточная часть храма: здесь в алтаре совершается таинство Евхаристии. Алтарь издавна стал отделяться алтарной преградой (то *тём-ллов*) (ил. 33). После периода иконоборчества на брусе (архитраве), утвержденном на достаточно высоких столбах, появился темплон (эпистилий) — горизонтальные иконные доски с иконными изображениями.

Чаще всего в центре него располагался поясной деисус или деисис (греч. *δέησις* — моление), в состав которого входили образы Христа, Богородицы, Предтечи, иногда также апостолов, мучеников и других святых. По сторонам от деисуса размещался праздничный цикл, в который входили иконы: «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход Господень в Иерусалим», «Распятие», «Воскресение», «Пятидесятница», «Вознесение» и «Успение». Нередко на темплоне помещался поясной деисус с апостолами и мучениками. В центре преграды располагались Царские врата. На западных гранях восточных столбов в киотах помещались местные образы Спасителя и Богородицы (выполненные в мозаике или фреске). Уже в Палеологовское время алтарная преграда, подчеркивая сакральность алтаря, закрывает иконами пространство между колоннами в первом ярусе. Поствизантийский деревянный резной иконостас еще глуше закрывает алтарь и становится достаточно высоким, но количество ярусов обычно не увеличивается (появляющийся третий ярус дублирует второй). На Кипре встречаются иконостасы, состоящие из местного, праздничного и деисусного рядов (ил. 34), а в Валахии и пятиярусные иконостасы. Высокий — четырех-пятиярусный иконостас — характерен для русской традиции. Он появляется на



33

33 *Византийский иконостас.
Интерьер храма монастыря
Св. Луки в Фокиде. XI в.
(иконы XVI в.)*

Руси в начале XV в. и состоит из местного, деисусного, праздничного и пророческого рядов или чинов. С середины XVI в. добавляется пятый, праотеческий чин (ил. 35).

Нижний ряд иконостаса называется местным; здесь расположены Царские врата, через них во время Литургии выносятся для причащения Святые Дары — Хлеб и Вино, которые во время Евхаристии были приложены к Телу и Кровь Христа. Символика Царских врат связана с откровением Небесного Царства (отсюда и их название). На створках врат помещают Благовещение как событие, с которого начинается история спасения и воплощения преподающего Себя в Евхаристии. Изображаются на вратах и евангелисты как передавшие Благою весть или святители Иоанн Златоуст, Василий Великий как творцы Литургии. Над Царскими вратами помещается сень с изображением Евхаристии. Ранее, когда иконостас не закрывал от взоров молящихся алтарное пространство, мозаику или фреску Евхаристии помещали в апсиде. Это изображение напоминает, что в любом храме Евхаристия — таинство вневременное, совершаемое Самим Христом, и причастники причащаются Тела Христова вместе с апостолами.

Справа от Царских врат помещается икона Спасителя, слева — Богоматери. Правее иконы Христа обычно располагается храмовый образ — икона святого

или праздник, в честь которого освящен храм. В местном ряду находятся и другие иконы, чтимые в данном храме.

Помимо Царских врат в местном ряду имеются также дьяконские двери. На них в древности изображались сюжеты, напоминающие человечеству об утерянном Рае: сотворение мира и изгнание из Рая, райские обители с лоном Авраама, Богородицей, Благоразумного разбойника, смерть монаха и другие. В XVII в. на дьяконских дверях появляются архидьяконы Стефан, Лаврентий или ангелы, а позже и другие святые как руководители на пути спасения.

Деисус (русский вариант, измененное от деисис) — четвертый, главный ряд иконостаса. В центре его располагается образ «Спас в силах», в котором Христос предстает как Царь и Судия. Чин включает в себя изображения Богородицы и Иоанна Предтечи, святых архангелов Михаила, Гавриила, апостолов Петра, Павла и других, также святителей, великомучеников (чаще всего преподобных Георгия и Димитрия) и т.д. Деисус представляет образ явления Христа в силе и славе — образ Страшного Суда и Церкви Небесной, молящейся о Церкви земной, странствующей в мире.

Праздничный чин состоит из икон евангельского цикла. Здесь представлено дело спасения человека. Обычно это двенадцать праздников, изображавшихся



34

34 Поствизантийский иконостас. 1544.
Монастырь Прп. Неофита, Кипр



35

35 Высокий русский иконостас.
Конец XVII в. Церковь Свв. Отцов
Семи Вселенских соборов Данилова
монастыря, Москва

на темплоне. Когда икон в этом ряду больше двенадцати, то он дополняется иконами страстного цикла Рождества Богородицы, Введения во храм, а также образами Преполовления, Воздвижения Креста.

Пророческий чин представляет ветхозаветных пророков, возвещавших о явлении в мир Спасителя через Деву Марию. В центре ряда — «Знамение» — Богоматерь с Младенцем Христом как свидетельство исполнения пророчеств, напоминаемых молящимся текстами на свитках пророков.

Праотеческий ярус представляет чин ветхозаветных праотцев, в центре его стали помещать неканониче-

ские образы Бога Отца («Отечество», «Новозаветная Троица»). Этот ряд единый ветхозаветный период пытается разделить на два. С точки зрения богословия правильно было бы отказаться от этого ряда, тем более, что некоторые праотцы помещаются в пророческий ряд (например, святой Иаков).

Венчает иконостас Крест Христов. Тем самым вся история воспринимается как восхождение к Голгофе, где совершилось спасение человечества. Иконостас, состоящий из множества образов, сплавляется в единый образ Церкви, торжествующей, соединенной во Христе.

Анна Яковлева

ТЕХНИКА
ИКОНЫ





Икона — наследница античного портрета — существует почти два тысячелетия. Своей долговечностью икона во многом обязана консерватизму живописной техники. Расцвет иконописи пришелся на эпоху средневековья, так ценившей традицию, эпоху, сохранившую для человечества многие секреты ремесла, доставшиеся ей от античности и не утратившие своей привлекательности вплоть до наших дней.

Самым простым образом иконописную технику можно представить как наложение друг на друга разноцветных слоев краски, основанием для которых служит плоскость белой, грунтованной мелом или гипсом доски (ил. 1). Наслаивание — ее главное свойство. Желая передать своеобразие средневековой техники живописи и сравнить ее с ренессансной, Тальбот Райс и Ричард Байрон писали: «византийцы наслаивали, а итальянцы моделировали»¹. В силу этого, техника средневековой живописи могла с легкостью «сворачиваться» и превращаться в скорописную систему (в скоропись) за счет убавления слоев или «разворачиваться» и становиться подробной за счет их прибавления.

Предание связывает появление первой иконы с самим Иисусом Христом, пославшим едесскому царю Авгарю изображение своего Лица на куске ткани. О раннем опыте иконописания свидетельствует житие евангелиста Луки, создавшего икону Богоматери. Из «*Libri Carolini*», принадлежащих, по-видимому, перу Алкуина, известно об иконах Петра и Павла, подаренных папою Сильвестром Константину Великому.

История искусства не знает столь ранних примеров древних икон, хотя о живописных опытах иудеев, живших в эпоху эллинизма, можно составить представление по росписям ветхозаветного цикла в синагоге Дурэ Эуропос, исполненным чуть ранее середины III в. Также



хорошо известны изображения событий Священной истории, как ветхозаветной, так и новозаветной, в стенописи, книжной миниатюре и в произведениях прикладного искусства раннехристианской эпохи — еще до принятия христианства как государственной религии.

Самые древние иконы, хранящиеся в церквях Рима и на Синае в Пинакотеке монастыря Св. Екатерины, где они счастливо избежали уничтожения в период правления императоров-иконоборцев, датируются VI в. Как правило, они написаны на доске восковыми красками — в технике, общей для всего эллинистического мира. Энкаустика и ее

разновидность «восковая темпера» — самая совершенная живописная техника античности, но она не была единственной. Античные художники знали и мозаику, и фреску, и темперу. Эти техники унаследовала эпоха раннего христианства, но не все они дожили до Средневековья. Общеизвестно, какой урон нанесла иконе эпоха иконоборчества. За два века гонений погибли не только древнейшие иконы, но и несколько поколений иконописцев. Акты Седьмого Вселенского собора свидетельствуют, что по приказу иконоборцев с досок соскребали воск и мозаику, бросали иконы в огонь или разбивали о головы иконопочитателей. Документы рисуют картину ужасного вандализма: вместе с иконами от страшных мучений и издевательств гибли как сами их почитатели, так и художники-иконописцы. После иконоборчества восковая живописная техника не возродилась. Начиная с IX в. техника живописной иконы, то есть исполненной кистью и красками, — исключительно темпера.

Темпера, в строгом смысле слова, это способ смешения краски со связующим веществом. Краска — это сухой порошок — пигмент. Он мог быть получен при растирании камней (минералов и земель), металлов (золота,

1 Зелёная прокладка (санкирь), желтое охрение, красно-коричневые и темно-коричневые контуры, белильные света — пряди волос прически и лик ангела, на иконе «Рождество Христово» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая и коричневые охры, уголь, свинцовые белила, киноварь. Фото съемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз

серебра, окиси свинца), остатков органического происхождения (корешков и веточек растений, насекомых), высушенных и измельченных, или выварен из окрашенных тканей (пурпура, индиго). Связующее чаще всего — желтковая эмульсия. Но средневековые мастера могли в качестве связующего применять и эмульсию яичного белка, о чем пишет Бернский аноним, и камедь, то есть смолу деревьев, и животные и раститель-



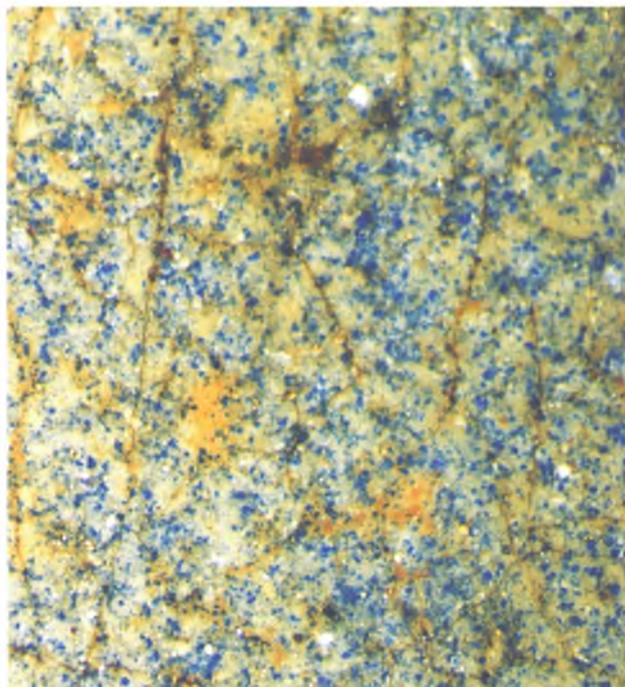
2

ные клеи. Знали они и о масле, но старались его не употреблять, поскольку не владели рецептом быстро сохнущих масел.

Средневековые иконы славятся своими немеркнущими, словно горящими красками, не подвластными разрушающему воздействию времени. Это одно из их свойств, которое не перестает привлекать к ним всеобщий интерес. В чем секрет этого удивительного свойства? Сама технология иконы, на любом из ее этапов — будь то приготовление доски и белого гладкого грунта, приготовление красок или защита их на поверхности доски особыми блестящими прозрачными пленками лака и олифы — способствует сохранности колорита. Но главным, конечно, является использование особых пигментов, умение составлять смеси из них, а также особый способ наслаивания самих красок, при непреложном соблюдении основного условия — наносить каждый последующий слой после полного высыхания предыдущего, не позволяя свежим, не застывшим краскам смешиваться на поверхности иконы. Оптические методы изучения живописных слоев средневековой живописи (то есть при увеличении под микроскопом) показали, что каждый слой имеет свою структуру, как правило, двойную: внизу находится основа, состоящая из очень

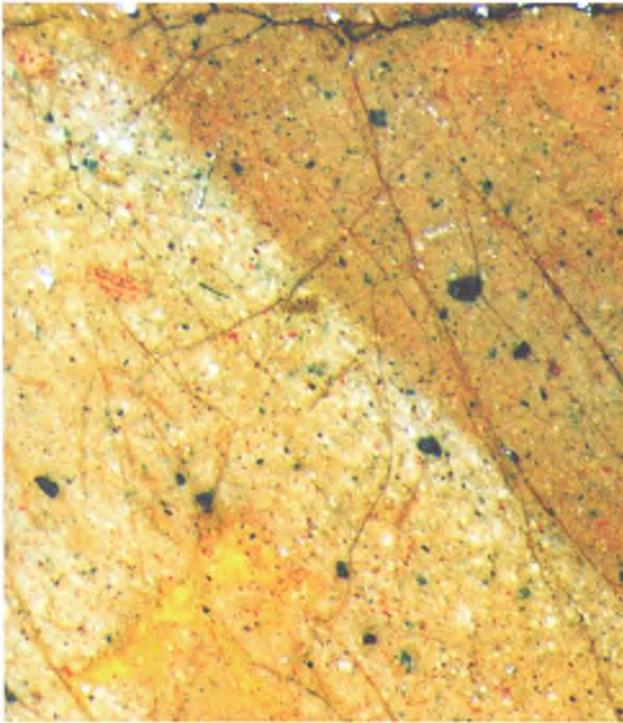
мелких частиц краски, наверху частицы пигмента увеличиваются. Последние и определяют цветовую насыщенность колорита.

Если судить по опубликованным в научной литературе данным физико-химических анализов красочного слоя различных средневековых произведений: от восковых и темперных византийских до темперных древнерусских и раннеитальянских икон, то можно прийти к выводу, что средневековые художники использовали не слишком большой набор пигментов. Это киноварь (ил. 2) — натуральная или искусственная, красная охра, сурик, красная органика — для передачи красной гаммы; охра светлая, сиена, свинцово-оловянистая желтая, аурипигмент — для желтой; натуральный ультрамарин (ил. 3) — полученный из минерала лазурит, азурит — натуральный и искусственный, индиго — для синей; глауконит, малахит (ил. 13) — натуральный и искусственный, резинат меди (ярь-медянка) — для зеленой; различные охры (железо- и марганцевосодержащие), умбра, гематит — для коричневой; древесный уголь — для черного цвета; свинцовые белила — для белого цвета. Бытовавшее когда-то мнение, что средневековые иконописцы пользовались только чистыми, не смешивающимися красками, давно ушло в историю. Многие оттенки средневековой палитры смесевые. Например, голубой цвет



2 Красная киноварь — велум в иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Натуральная киноварь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 10 раз

3 Синий ультрамарин — вода в клейме «Всемирный потоп» иконы «Архангел Михаил с деяниями ангелов» (90-е гг. XIV в.) из Архангельского собора Московского Кремля. Натуральный ультрамарин из минерала лазурит. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 40 раз



можно было получить несколькими способами: или добавляя к любому из выше названных синих пигментов белила, или смешав белила в определенной пропорции с древесным углем, или, наконец, положив слой угольной «рефти», пролессировать каким-нибудь синим колером — ультрамаринном или азурином. Последний способ был особенно эффективен для достижения полноценного голубого или синего цвета при недостатке дорогих кристаллических пигментов. Точно также и зеленый цвет мог быть получен не только из зеленых пигментов, но и от смешения синего индиго с желтым аурипигментом, а светло-зеленый со своеобразным «теплым» желтоватым оттенком — от смешения угля с желтой охрой. Особой изобретательностью и неожиданным набором пигментов в смеси отличаются розовые (ил. 4), сиреневые, малиновые, вишневые цвета. В них присутствуют не только непосредственные носители такого рода цветов (киноварь и всевозможные красно-коричневые охры и красная органика), но и синие, и зеленые, и черные пигменты (ультрамарин, азурит, глауконит, малахит, уголь).

Все богатство оттенков получалось несколькими способами. Во-первых, при смешении различных пигментов со связующим веществом, представлявшим собой

4 Коричневая охра — розовая стена в клейме «Давид и Урия или Обличение Навуходносора» иконы «Архангел Михаил с деяниями ангелов» (90-е гг. XIV в.) из Архангельского собора Московского Кремля. Смесь натуральной киновари, коричневой охры, белил и угля. Фото съемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 40 раз

эмульсию. Почти обязательным компонентом большинства сложных смесей, как правило, были или белила, или уголь. Во-вторых, при оптическом смешении разноцветных слоев, при их наложении друг на друга так, что нижний просвечивал из-под верхнего. Строго говоря, в средневековой живописи можно выделить три способа смешения. Первый обычный, физический — когда для получения определенного цвета необходимый набор пигментов смешивался со связующим. При этом одновременно использовались как мелко тертые краски, так и крупные кристаллы и конгломераты, которые и составляли основу цветности колера.

Второй способ — оптическое смешение цветов. Красочные слои — верхний и нижний — будто сливаются на поверхности живописи, порождая иллюзию смешения, незаметный переход от одного цвета к другому. Успех такого способа смешения обеспечивался виртуозностью живописной техники, умением наносить слои тонко, иногда в виде мелких мазков, работая маленькой кистью.

Третий способ можно назвать «иллюзорным». Он заключается в том, что при использовании крупных кристаллов пигмента, находящихся на поверхности каждого нижележащего слоя (ил. 5), краска верхнего слоя «скатывается» с их острых граней и не закрывает их. Поэтому кажется, что крупные и всегда более интенсивно окрашенные кристаллы находятся в верхних слоях в виде примеси, что обманчиво. Зато это объединяет цветовую строй нижних и верхних слоев, вызывая ощущение гармонии.

Познакомившись со свойствами средневековых смесей, с разнообразием средневековой палитры, стоит обратиться к той последовательности работы с красками, которой придерживался средневековый художник, чтобы достаточно скудными средствами, не пользуясь ни линейной, ни цветовой, ни световой перспективой, добиваться впечатляющего результата — изображения на плоскости иконной доски человеческого лица и человеческой фигуры.

О порядке работы средневекового художника на плоскости — будь то стена, лист пергамента или икона —



5 Зелёный и белый с голубыми лессировками — пробела на одеждах архангела Михаила в среднике иконы «Архангел Михаил с деяниями ангелов» (90-е гг. XIV в.) из Архангельского собора Московского Кремля. Глауконит, свинцовые белила, натуральный ультрамарин. Фото съемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 16 раз

прежде всего можно узнать из средневековых руководств по технике живописи. Самые знаменитые руководства это: «*Schedula diversarum artium*» пресвитера Феофила (конец XI — начало XII в.)²; «*Il libro dell'arte o Trattato della pittura*» художника школы Джотто Ченнино Ченнини (конец XIV в.)³; и, наконец, «*Hermeia*» («Ерминия») афонского монаха из Фурны Дионисия (XVIII в.)⁴. В первую очередь, следует обратить внимание на при-



6

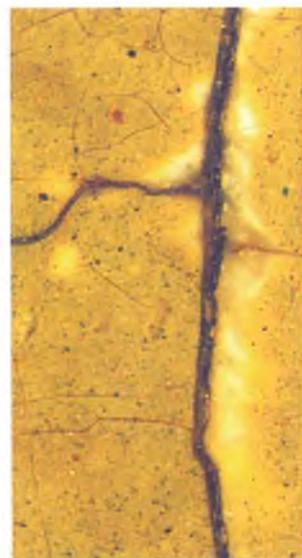
емы изображения человеческого лица и тела, которым в этих трактатах уделено пристальное внимание. Это и понятно, ведь лик — самая главная часть иконного образа, и приступал к нему средневековый художник в последнюю очередь, после того как вызолачивался фон и писалось «долічное»: пейзаж, архитектура, одежда.

Самым ранним по времени является рецепт Феофила. Он восходит к приемам средневизантийской живописи, но в то же время — это интерпретация романского мастера, а не буквальное повторение византийского оригинала. В нем много «немотствующих» пустот, в то время как при изучении византийской живописи нельзя не отметить высокую степень живописного сознания, богатство и полноту ее языка. Западная живопись заговорила на таком языке лишь в XIII в., во времена готики.

Некоторый пробел может восполнить трактат Ченнино Ченнини — документ эпохи треченто. Он создан в Падуде, где, с одной стороны, сохранилось наследие Джотто (капелла дель Арена), а с другой — чувствовалось сильное воздействие Венеции, в искусстве которой на протяжении всего XIV в. и вплоть до середины XV в. присутствовали византизирующие тенденции.

6 Предварительный рисунок (авторское исправление) — рука персонализации Иордана на иконе «Крещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Уголь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 10 раз

И, наконец, в «Ерминии», не смотря на ее позднюю дату, отразился опыт палеологовской живописи и содержится наиболее полное описание того, как строить человеческое лицо. Здесь очень подробно разобраны все этапы работы художника над ликом, что, конечно, было присуще византийской живописи. Рецепт «Ерминии» и ее «терминология» вполне могут служить тем стержнем, на который следует нанизать неполные сведения из двух других трактатов. В результате получится описание последовательности работы над личным с краской, которая отвечает средне-



7

вековому живописному методу. Эта схема содержит девять позиций: предварительный рисунок (ил. 6), то есть первоначальный очерк изображения, который наносится на белый грунт кистью жидкой черной (реже — цветной) краской. В иконе он редко дублировался процарапанной графьей (это — элемент фресковой техники). Рисунок мог быть элементарным, даже примитивным и неточным или, наоборот, очень подробным и тонким, даже изысканным, с детальными, почти «академическими» штриховками и оттушевками. Независимо от этого в завершенном образе обычно он был скрыт верхними красочными слоями, но в некоторых случаях художники учитывали эффект просвечивания внутреннего рисунка сквозь верхние слои, и тогда его линии могли играть роль тени.

Прокладка (проплазмос) — «санкирь» русских иконников (ил. 7), то есть фон, поверх которого ведется последующее наслаивание. В скорописи, то есть сокращенной, как правило трехслойной, системе живописи, — прокладка могла оставаться в лике как основной «телесный» тон, а при более подробном письме перекрываться верхними слоями (либо целиком, либо частично), оставаясь видимой в тенях. Разнообразная по цвету прокладка была или «телесной» (то есть розовой, желтоватой, коричневатой), составленной на основе различных охр с добавлением белил и киновари или условной, далекой от впечатления естественности (зеленой, оливково-болотной, темно-коричневой), составленной из глауконита либо смеси различных охр с углем или даже ультрамарином и азурином. В последнем

7 Желто-зеленая прокладка (санкирь) — лик Георгия на иконе «Св. Георгий» (конец XIV — начало XV в.) из Деисусного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая охра, уголь, свинцовые белила, киноварь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 40 раз

случае темная прокладка играла роль теней по овалу лица и в теневых частях объемной формы (около носа, вокруг рта, в глазницах и на переносице).

Повторный рисунок черт лица наносится поверх прокладки по линиям внутреннего предварительного рисунка (ил. 8), пока еще видимым на этой стадии. Как правило, это — не слишком темный тон коричневой или оливковой краски. Его линии были более аккуратными по манере исполнения, чем линии скрытого предварительного рисунка. На последних стадиях работы над ликом он неоднократно уточнялся более темными линиями — коричневыми и черными и практически сливался с контурами.

Теневой колер, или «теневой каркас», лица, непосредственно связанный с предыдущей стадией — повторным рисунком черт, нередко сливался с ним, являлся его утолщением, своеобразной оттушевкой, поэтому совпадал с ним по цвету. Тени прорабатывались несколько раз на разных стадиях работы над ликом, особенно при светлых телесных прокладках.

Плавка (гликазмос) — «охрение» русских иконников — слой, который наносится поверх прокладки на «сильные», то есть выступающие, части формы так, что в углублениях, в тенях прокладка им не перекрывается. Плавка светлее и теплее прокладки из-за добавления к ее колеру белил и киновари. Иной раз, при небольшом масштабе миниатюрных ликов или при не очень подробной системе живописи, плавка приобретала значение основного цветового «телесного» тона. Тогда ее колер отличался от прокладки и составлялся на основе белил, киновари и светлой охры. Но в больших «оглавных образах» плавка служила подготовкой для еще более светлых верхних слоев, и тогда в ее колере можно было

встретить пигменты прокладки — зелень глауконита и уголь, смешанные с охрой, белилами и киноварью.

Телесный колер (сарка) — «охрение» — это еще более светлый (ил. 9), чем плавка, моделирующий слой, лежащий локально, небольшими островками на самых выступающих частях формы. Там, где он не покрывал форму, была видна плавка, из-под которой по краям овала лица виднелась прокладка. В телесном колере уже



9

нет пигментов прокладки — это отдельный, вновь составленный из белил, светлой охры и киновари колер. Из его смеси с прокладкой и получали предыдущий колер — плавку. Поверх телесного колера наносили белильные мазки светов. Иногда между ними прокладывали легкую белильную лессировку. Как правило, эта стадия создания иконописного образа характерна для стиля живописи, использующей не только цветовой, но и тональный контраст.

Румяна или соседствовали в одной плоскости с телесным колером и наносились поверх плавки, скользя «на нет» по самой прокладке, или чуть покрывали телесный колер и тогда уходили в теневую часть формы по слою плавки. Это была смесь киновари с небольшим количеством светлой охры или белил. Румяна покрывали щеки, теневые части лба и шеи (создавая эффект «теплых» теней), губы и гребень носа. На верхней, более яркой губе румяна содержали практически чистую киноварь, на нижней это была смесевая краска. На гребне носа румяна выглядели как череда нарастающих по интенсивности розово-красного тона линий. Нередко румяна сливались с тенями, которые сопутствовали коричневым контурам, и это придавало живописи особую гармонию.



8

8 Предварительный рисунок, зеленая прокладка, коричневый повторный рисунок, красные румяна, белильная плавка и света — лик Младенца на иконе «Богоматерь Одигитрия Пименовская» (вторая половина XIV в., Третьяковская галерея). Глауконит, киноварь, свинцовые белила, коричневая охра, уголь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз

9 Зеленая прокладка (санкирь), желтое охрение, белильные света, красно-коричневые и темно-коричневые линии повторного рисунка — лик архангела Гавриила на иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая и коричневая охры, уголь, свинцовые белила, киноварь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз



10

Белильные высветления, или «света» (ил. 10), завершали самые сильные, выпуклые части формы. В зависимости от степени подробности живописи чистые белила светов могли наноситься как на плавку, так и на телесный колер. При особо мастерском приеме под ними можно увидеть дополнительную белильную лессировку. Света чрезвычайно разнообразны по фактуре: это могли быть и живописные рельефные мазки, и линейная штриховка, и мягкое, расплывчатое пятно. Нередко в способе их нанесения на поверхность живописи исследователи усматривают те или иные стилистические тенденции. В своей первооснове они связаны еще с античной техникой «поверхностных линий», наиболее полно характеризовавшей идею объемного тела на изобразительной плоскости. Поэтому они дают необычайный простор опытному художнику для демонстрации виртуозных приемов и, наоборот, легко превращаются в ремесленную рутину при недостатке хорошей выучки. Без них не обходилась ни одна из систем средневековой живописи — ни скоропись, ни подробная проработка формы. В первом случае они могли быть нанесены прямо на прокладку рядом с линиями повторного рисунка, во втором — уточнять самую конечную стадию — телесный колер.

10 Светло-коричневая прокладка (санкирь), розовато-желтое охрение, белильные света, красно-коричневые контуры, сине-зеленый фон — нога Христа на фоне мандорлы в иконе «Вознесение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая и коричневая охры, киноварь, уголь, свинцовые белила, натуральный азурит. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 16 раз

Завершающий контур (ил. 11) прорисовывался как после белильных светов, так и до них. Это очень выверенные, даже образцовые линии, проведенные уверенной рукой. Но есть множество примеров, когда линии контура выглядят более непосредственными и даже небрежными. Рисунок был очень выразителен в средневековой живописи, особенно в скорописи. Цвет рисунка зависел от формы, которую он очерчивал. Так, линия лба под волосами прически могла быть черной, а линия овала подбородка — коричневой, контур носа и ноздри — киноварные, изгиб верхнего века — розовый или оранжевый. Контур наносился поверх одноцветных линий повторного рисунка, но не обязательно скрывал его, а лишь уточнял. Самый многоцветный контур в огромных торжественных иконах средневизантийской эпохи, не потерявших связи с мозаичной техникой, — в рисунке глазницы: это сочетание киноварных, умбристых, темно-коричневых, зеленых, розовых и черных линий. В особо мастерски отделанных произведениях любой из эпох развития византийской живописи линия контура бывает одного цвета с теневым колером, выступая местом «сгущения» тени. Это придает рисунку необыкновенную органичность, а форме — пространственность.

После штудирования такой сложной части иконного образа, как лик, «роскрышь» «доличного» покажется достаточно простым делом. Только не надо забывать, что порядок работы над иконой начинался иконописцем именно с «доличного»: золотого фона, «горок», «палат» и одежд.

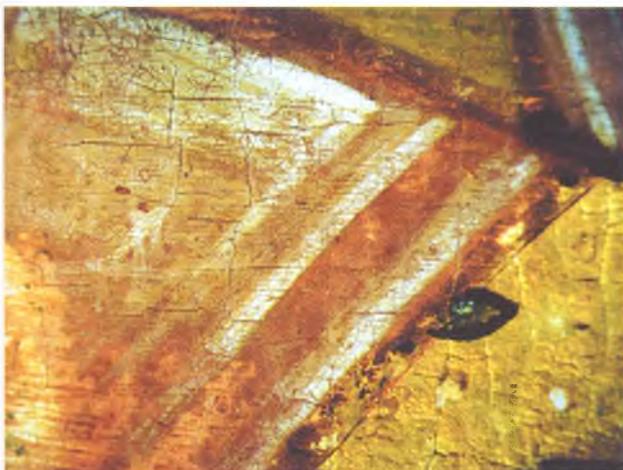
Иконописец, прежде чем приступить к созданию иконного образа, должен был получить в свое распоряжение грунтованную мелом или гипсом доску. Сам ли он со-



11

11 Зеленая прокладка (санкирь), желтое охрение, коричневые контуры, белильные света, киноварно-красный посох, коричнево-розовые одежды и пробела — рука архангела Гавриила на иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая и коричневые охры, уголь, азурит, свинцовые белила, киноварь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз

вершал эти предварительные операции или пользовался плодами труда соседей-ремесленников — столяра и левкащика, — на этот вопрос трудно дать однозначный ответ. Мастерская средневекового живописца, какой она предстает на страницах указанных выше руководств по технике живописи или в реальности как археологический объект (такие мастерские средневекового художника были найдены на территории Древне-



12

го Киева и Древнего Новгорода), представляет собой конгломерат различных ремесленных производств: живописного, ювелирного, металло- и стеклообрабатывающего, даже кожевенного и т.д. Однако и у Феофила, и у Ченнини можно встретить тексты, отражающие взаимоотношения живописца с различными ремесленниками, быть может, собратями по цеху: столярами, красильщиками шелка, золотых дел мастерами, «греческими и франкскими» стеклоделами, ювелирами, монахами, хранящими рецепты составления красок, миниатюристами, пергаменщиками, картонажниками и переплетчиками, шорниками, деревообделочниками и другими. При этом чем моложе текст, тем большую степень разделения труда он фиксирует, тем большим количеством соседей-ремесленников окружен живописец.

Итак, в первую очередь на белой грунтованной доске художник делает «черк изображения», как записано в «Ерминии», затем приступает к золочению фона. Фон иконы золотили, «сажая» на особый клей или лак золотые или серебряные, тонко выкованные листочки. Это было «сусальное» (ил. 12) (по терминологии русских ювелиров) золото либо серебро. Оно отличалось от «твореного» (то есть растертого в «твориле» вместе со связующим веществом) не только своей блестящей и

12 Коричнево-розовые одежды и пробела, золотое украшение — рукав архангела Гавриила на иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Коричнево-розовые охры, уголь, азурит, свинцовые белила, киноварь, сусальное золото. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз

гладкой фактурой, но и экономичностью. «Твореное» золото использовали для золочения фонов в книжной миниатюре, в иконе его стали применять на позднем этапе ее развития в поисках новой «живописности» для замены белильных «пробелов» в изображении одежд. Этот этап совпал с обильным применением цветных лаков, что произошло в поствизантийской иконе уже к XVI в., а в русской — не раньше XVII в. Золото на фонах икон полировалось, так что стыки «в нахлест» при-



13

клеенных листиков не были видны. Однако число использованных листов и их размер, вероятно, учитывались, поскольку в соборных описях масштаб отдельной иконы мог определяться именно их количеством: например, «осмилиствая икона». Под золото иконописец мог подкладывать особый цветной грунт — коричневый болос, или оранжевый сурик, или желтую охру, но чаще процесс золочения в византийской и древнерусской иконе в этой технологии не нуждался. Иногда золото целиком покрывало всю поверхность, приготовленную для живописи, особенно в миниатюрных формах, и тогда краски приобретали повышенную яркость. Фоны икон не всегда золотились. Их могли окрашивать различными красками — чаще желтыми, реже светло-зелеными (ил. 13), голубыми, светло-коричневыми, а также делать цвета умбры или ярко-красными, или белыми. Причем до недавнего времени считалось, что белые фоны некоторых икон — это слой белил, а не левкас (грунт), что подтверждалось физико-химическими анализами. Но недавно раскрыты иконы, в которых белый грунт по авторскому замыслу играет роль белого фона. Вероятно, такие иконы еще в мастерской художника сразу покрывались металлическими окладами. Подобные, уже готовые к креплению на доску, медные оклады были найдены археологами в новгородской усадьбе Алексея Гречина, возглавлявшего одну из живописных мастерских Великого Новгорода на рубеже XII—XIII вв. Завершая обзор фонов икон, стоит отметить, что иногда их оформление подражало живописными средствами орнаменту металлического оклада или эмалям. Нередко ту же роль — имитации рамы-оклада — играли цветные или золотые поля икон, украшавшиеся либо надписями, либо медальонами с изображениями святых.

13 Зеленый — позём на иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Натуральный малахит, уголь, свинцовые белила. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 25 раз

Архитектура (ил. 14), пейзаж и одежды в иконе так же подчинялись определенной послойной системе живописи, но в отличие от лика она была менее подробна. За основу цветового решения в качестве фона брался единый средний тон, на основе которого составляли, как минимум, один или два колера. В основной тон добавляли белил и получали осветленный колер. Его-то и начинали наслаивать на поверхность основного среднего

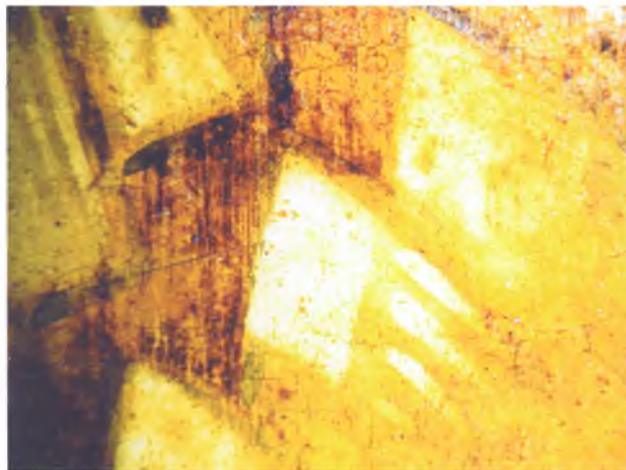


14

тона, имитируя нарастание объемной формы. Завершали его белилами «пробелов», которые заканчивали формирование пластического объема. В пейзаже это были «лещадки» горок (ил. 15), то есть плоские ступенчатые вершины, в архитектуре — конструктивные элементы здания, в одеждах — изгиб обтекающих человеческую фигуру складок. Но, как правило, художник не довольствовался столь скупой моделировкой и приготавливал еще один, более разбеленный колер, который подкладывал под белила «пробелов», и тогда поверхность живописи начинала казаться многослойной цветовой шкалой, что необыкновенно украшало ее. Помимо этого иконописцы любили делать цветные «пробела», добавляя в белила примеси различных кристаллических пигментов типа ультрамарина, азурита, глауконита или киновари. Или лессировали белила «пробелов» легкими и тонкими цветными слоями. Оптическое исследование помогает различать, когда кристаллы пигмента лежат внутри слоя, в виде примеси, а когда на поверхности в виде лессировки.

В работе с «пробелами» проявлялось живописное дарование мастера, его умение делать теплые (розоватые) «пробела» на холодных (синих, зеленых) одеждах и холодные (голубоватые, зеленоватые) — на теплых (виш-

невых, малиново-сиреневых) одеждах. Иногда различные по цвету «пробела» использовались в пределах одной формы: в светлых ее частях — голубые, в тени — розовые. Особенно живописными могли быть теневые части формы. Например, уходящие в тень боковые грани архитектурных «палат» у хорошего мастера решались не только в иной тональности, но и с применением иного красочного пигмента. К сожалению, на ико-



15

нах из-за частых прописей и предшествовавших им «расчисток» и спемзованности уже не видны в тенях тончайшие цветные лессировки и теневые «оттушевки» «лещадок» горок. Этот пробел отчасти могут восполнить рукописи, практически не подвергавшиеся поздним прописям. Боковые уступы гор, которые сверху ограничиваются белыми «лещадками», притеняются голубыми, зеленоватыми и вишнево-коричневыми лессировками. Теневые части одежд могли также быть иного цвета. Например, если темно-голубые одежды писались азурином, который подчас имел естественный, чуть зеленоватый оттенок, то складки в тени писались ультрамарином естественного, темно-фиолетового оттенка. И таких вариантов у средневекового художника было великое множество. Все зависело от его дарования, следования хорошей традиции и той художественной среды, в которой развивалось его творчество.

Завершал икону прозрачный и блестящий покровный слой, варившийся по особой технологии из растительных масел, который у русских иконников назывался «олифой». Она придавала краскам особенную яркость и являлась своеобразной защитой живописи от влаги, грязи и легких механических повреждений. Но, к сожалению, через 50—80 лет олифа сама темнела, впитывая

14 Зелёные и серые стены, желтый свод с золотыми и красными орнаментами, пробела и черные контуры в изображении архитектурных деталей на иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая и коричневая охры, натуральный малахит, натуральный азурит, уголь, свинцовые белила, киноварь, сусальное золото. Фото съемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз

15 Желтая и коричневая охры — горки в иконе «Рождество Христово» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Охра светлая и коричневая, свинцовые белила. Фото съемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз

копоть свечей и пыль из воздуха. Это и приводило к неоднократным попыткам «помыть» и «почистить» икону, чтобы обновить ее живопись, что плохо влияло на сохранность авторского слоя. Судя по археологическим находкам в мастерских художников Новгорода и Киева, на раннем этапе истории русского иконописания олифу варили из ввозимого с юга оливкового масла с добавками янтаря. Позже ее стали получать из распространенного на Руси льняного масла.

Заканчивая краткий обзор техники иконы, хочется еще раз обратить внимание на необычайную стабильность средневековой системы живописи, обусловленную послойным методом работы художника. Этот метод был не только ведущим, но единственным методом живописи

средневековья и продержался необыкновенно долго: от эпохи Юстиниана до поствизантийского времени. Его стабильность была обеспечена его удивительной способностью как к сокращению слоев (скорописная система), так и к возрождению во всей полноте многослойной живописи. Благодаря первому свойству метод мог сохраняться как бы в «зашифрованном» виде, превратившись в формулу в среде, по каким-либо обстоятельствам оторванной от развитой живописной традиции. В такие эпохи метод играл роль стойкой живописной памяти, помогавшей уберечь и сохранить крупницы ремесла. Но стоило исторической ситуации измениться, как эта сокращенная система вновь наполнялась жизнью, становясь выражением зрелых живописных идей.

ШРИФТ В РУССКИХ ИКОНАХ

Русские домонгольские иконы подписывались уставом — симметричным, статичным, торжественным письмом. Позже начинает применяться полуустав — письмо с большим количеством асимметричных элементов. Надписи моленных образов и клейма, небольшие иконы Праздников нередко начинают подписывать различно: большие образы — торжественной вязью, а клейма — полууставом, напоминающим книжные тексты.

К середине XVI в. вязь начинает изменяться, усложняться, и она нередко читается хуже. Буквы удлиняются, многие круглые элементы букв строятся на основе вертикальных прямых линий. Клейма начинают подписываться беглым полууставом, почти скорописью.

В XVII в. читаемость шрифта часто еще более ухудшается: буквы нередко значительно вытягиваются, и надпись на иконе — это множество вертикальных линий с различными соединениями. Усложнялись буквы и по-другому. В середине XVII в. в связи с проверкой и иконописания относительно греческой традиции на русских иконах появляются заимствования новых греческих шрифтов.

В XVIII — XIX вв. шрифт на традиционных иконах значимо не меняется.

МОНГЪОУНТЪ СЕРАФИМЪ:

Новгород. XII в.

Прославление Креста.
Оборот иконы
«Спас Нерукотворный»

АНС
СЪ ПЕТРА

Новгород. XIV в.

Апостол Петр

СВЯТАЯ ТРОИЦА

Тверь. XV в.

Святая Троица

мени собраса немало число братий тогда
петръ со своею братією елѣвнѣи ѿ ѿ
нашеа елѣи иже въ самъ
принесе емоу.

Москва. XV—XVI вв.

Дионисий
Митрополит Петр
с житием

Прокъ Богородице.

Вологда. XVI в.

Похвала Богородице

МАРИЯ МАГДАЛИНА
И ЕВДОКИЯ

Москва. XVII в.

Мария Магдалина
и Евдокия

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Палех. XVIII в.

Рождество Христово

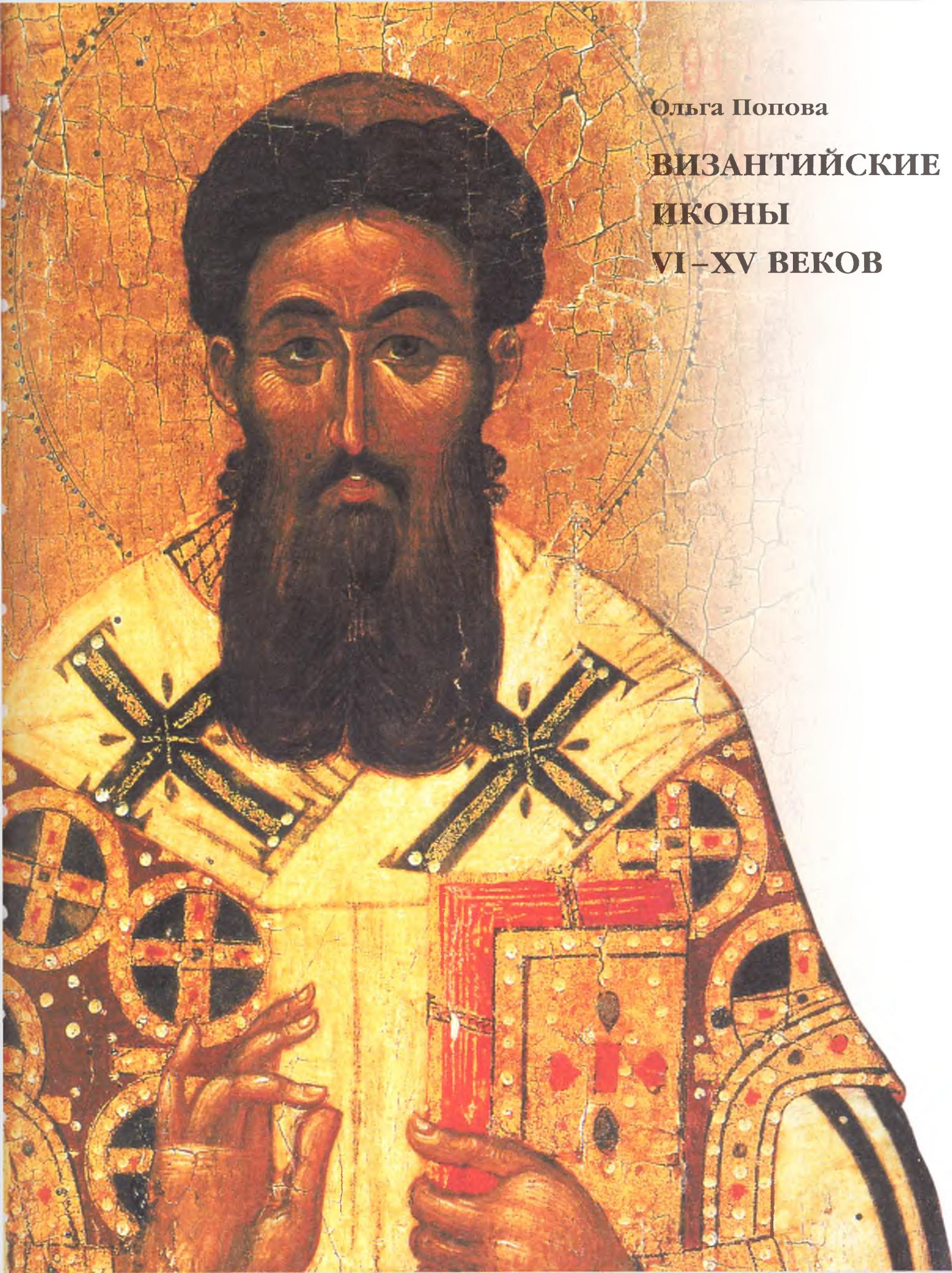
ПАИСИЙ ВЕЛИКИЙ

Мстера. XIX в.

Паисий Великий

Ольга Попова

**ВИЗАНТИЙСКИЕ
ИКОНЫ
VI–XV ВЕКОВ**





РАННИЙ ПЕРИОД

В 395 г. Римская империя была разделена на две части — западную и восточную ее половину, каждая из которых стала независимым государством. Восточные земли в гораздо меньшей степени подверглись кризису III в., чем западные. Сюда, на Восток, на берега Босфора, на место небольшого античного полиса «Византий» Константин Великий перенес в 330 г. столицу империи, назвав ее Константинополем. От старого имени города произошло позднее название восточной половины Римской империи — Византия.

В состав Византийской империи входили все восточные территории бывшей Римской империи: Балканский полуостров, Крит, Кипр, острова Эгейского моря, Малая Азия, Сирия, Палестина, Египет, часть Месопотамии, Армения и Аравии, города на побережье Крыма и Кавказа. Судьбы западной и восточной части Римской империи сложились совершенно по-разному. Некогда богатые и густо населенные города Запада обеднели и опустели, ибо были разгромлены и разграблены варварами, и жизнь переместилась в сельские местности. В период передвижения варварских племен и захвата ими принадлежавших Риму западных территорий были уничтожены тысячи прекрасных памятников классической культуры. История восточной половины Римской империи протекала в этот ранний период гораздо более спокойно. Византии удалось избежать нападения варваров, и в ней текла стабильная жизнь в то время, когда Рим сотрясали бедствия. Византия богатела тогда, когда Рим беднел. Она считалась страной городов, и их было около тысячи. Античное художественное наследие легло в основу всей византийской культуры.

Состав Византийской империи был весьма неоднородным этнически и лингвистически. Кроме основного греческого населения в нее входили различные эллинизированные народности Малой Азии и различные



группы восточных и семитских народов, сохранявших свои культурные традиции. Очень большое значение византийское влияние имело для Италии, тесно связанной с культурой христианского Востока с самого раннего времени.

В раннюю эпоху, в IV—V вв., христианское искусство на всех территориях Средиземноморья, в западном и восточном его варианте, в Италии и Греции, представляет собой единое целое. Но уже в начале VI в. складываются основы специфического художественного образа и языка, который может быть назван собственно византийским. Эти основы были прочно связаны с классической античностью, ставшей фундаментом всей византийской культуры. Однако классический

стиль, соответствовавший сенсуалистическому характеру античного мировосприятия, должен был быть изменен в соответствии со спиритуалистической направленностью христианского мышления. В результате христианские художники, в поисках новой выразительности образа, создали множество специальных средств и приемов для того, чтобы придать всякой классической форме, которую они охотно черпали из античного наследия, совершенно не античную одухотворенность. На протяжении всего развития византийского искусства, в течение всех веков его существования сохранялись эллинистические принципы, однако, они были тонко переработаны и приспособлены для служения христианским концепциям. И хотя с течением времени в византийском искусстве происходят изменения, хотя его образы и стиль в разные периоды имеют немало отличий, все же в целом оно характеризуется большой устойчивостью, стабильностью и совершенно исключительной привязанностью к классическим традициям.

Центром всей культурной жизни была столица империи, Константинополь. Здесь рождались новые идеи, стили и целые направления в искусстве, которые рас-

1 Христос Пантократор. VI в.
Монастырь Св. Екатерины на горе
Синай

пространялись обычно по всем территориям, до самых границ царства.

Византийские эстетические представления определялись христианским религиозным сознанием. Античный идеал внешней пластической красоты сменился идеалом духовного совершенства, молитвенной сосредоточенности, пассивного созерцания. Целью искусства становится выражение внутреннего смысла образов и явлений, а не внешней их привлекательности или характерности.

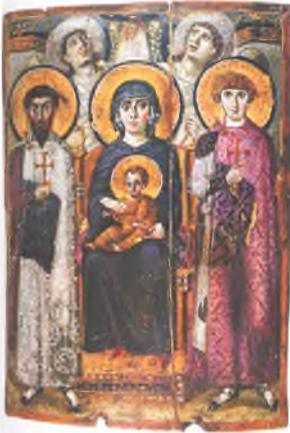
Первые иконы

К сожалению, время не сохранило самые ранние иконы. Они, несомненно, создавались в IV—V вв., после того,



как христианство было включено Константином Великим в 313 г. в число признанных государством религий. Церковное предание говорит, что они выполнялись и раньше, в первые века христианства, когда оно преследовалось, и исповедовавшие его люди совершали церковные службы тайно, в катакомбах. Дошедшие до нас первые иконы относятся к VI в. К этому времени христианское искусство имело уже немалый опыт, о котором мы знаем по ансамблям мозаик. Античные принципы постоянно соединялись в нем с поисками новой художественной выразительности, которая соответствовала бы спиритуализму христианского мировоззрения. Во всех произведениях ранних веков заметен этот сплав старого и нового, хотя и в разных пропорциях. Ранние иконы тоже отражают этот процесс. Однако в VI в., к которому они относятся, в искусстве в целом уже возобладали понятия, отвечающие христианскому образу, а соответственно и принципы нового стиля. Но при всем том античные представления были еще живы.

Все ранние иконы выглядят внешне весьма скромно по сравнению с великолепием и блеском мозаик IV—VI вв.; их цель — только внутренняя глубина образа. По своему назначению икона — это образ, который должен максимально приблизиться к своему Божественному прототипу; икона — это некое звено, которое связывает земное с Божественным. Изображение на иконе по символике имеет с Божественным прототипом мистическую идентичность. По замыслу своему икона — это предмет культовый. Она наполнена мистической символикой в большей мере, чем мозаики или фрески, имеющие некоторый оттенок литературности и повествовательности. Большая часть сохранившихся ранних икон находится в монастыре Св. Екатерины на горе Синай. Это не значит, что они там и были созданы. Чаще всего иконы присылались в монастыри из городов, из крупных центров, имевших художественные мастерские. Среди синайских икон есть разные группы: и созданные в Константинополе, и прибывшие с христианского Востока. Три из этих икон — «Христос Пантократор» (Вседержитель), «Апостол Петр» и «Богородица на троне со свв. Федором и Георгием» (ил. 1—4) — выполнены с высочайшим художественным мастерством и могут быть отнесены к константинопольским работам. Индивидуальные облики, живые взгляды, подвижные лица, естественные позы, живописная поверхность, богатая переливающимися оттенками, полная рефлексирующих отблесков и сочных мазков, — все это было характерно для античного искусства и воспринято от него византийскими, особенно столичными художниками. Вместе с тем эти классические основы стиля соединяются во всех них с тонкой, не присущей античности одухотворенностью изображений.



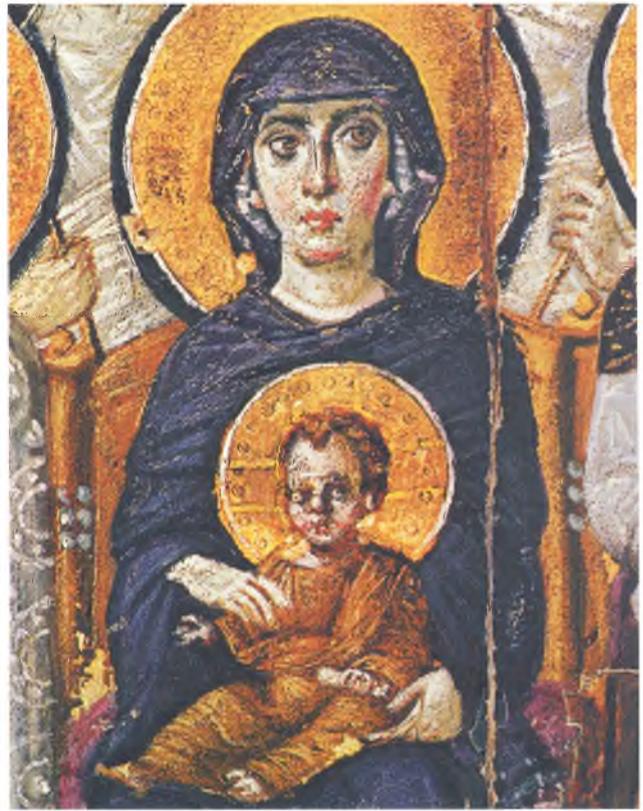
3

Наиболее близка классическому искусству икона «Апостол Петр» (ил. 2), похожая на портрет реального человека с индивидуальным умным лицом и полным вниманием взглядом. Архитектурный фон за его спиной — это эллинистический портик, углубляющийся в правильной перспективе, что создает иллюзию совершенно конкретного пространства, и вся композиция кажется живой, близкой к реальности сценой. В верхней части иконы — образы Христа, Богома-

тери и Иоанна Богослова. Они помещены в медальоны подобно античным портретам или изображениям на античных щитах — *imago clipeata*. Иконография этой иконы еще весьма свободная. Во всем — и в стиле, и в иконографии — пока еще больше натурального, чем идеального.

Самая важная по содержанию и самая прекрасная по исполнению из ранних икон — это «Христос Пантократор» (ил. 1), благословляющий правой рукой и держащий Евангелие в левой. Именно такой образ, иконография которого, как видно по этой иконе, уже сложилась в VI в., будет играть ключевую роль во всем византийском искусстве. Здесь также сохраняются многие элементы античного иллюзионистического портрета, но уже явно преобладают особенности, свойственные именно иконе, то есть образу, предназначенному для молитвы. Черты облика Христа столь индивидуальны, что он похож на реалистическое изображение. Однако преобладают мотивы созерцания, покоя, умиротворения, необходимые для иконного образа с его молитвенной сосредоточенностью и строгостью. Этому же подчинены и средства живописной выразительности: появляется особая иконная гладкость, менее заметными становятся мазки и фактура, свет лежит на всем столь идеально равномерно, что предполагает какое-то особое излучение. Благодаря этому живописная поверхность утрачивает эллинистическую чувственность и приближается к иконной плавности, а образ от реального переходит к идеальному. В этом образе Христа Пантократора мы встречаемся с важнейшими отличительными чертами византийского иконописания: молчаливой созерцательностью, покоем, отсутствием каких-либо заметных эмоций.

Икона «Богоматерь на троне со свв. Федором и Георгием» (ил. 3, 4) также объединяет в себе классические элементы со свойствами уже совершенно иконописными.



4

К первым относятся перспективная архитектура фона, изображения ангелов, живых, эмоциональных, с красивыми чувственными обликами, очень похожими на античные фигуры. Ко вторым — строгость фигуры Марии, окутанной темными одеждами, будто подчеркивающими ее отстраненность от мирской суеты; изображения Федора и Георгия с их восточными типами лиц, далекими от классических моделей, исполненными духовной сосредоточенности.

Аскетические образы

Другой тип образа и стиль изображения можно увидеть на иконе «Свв. Сергий и Вакх» (ил. 5), созданной в VI в. Как и три предыдущие, эта икона тоже происходит из монастыря Св. Екатерины на горе Синай, но в XIX в. она была привезена епископом Порфирием (Успенским) в Киев, где и находится в настоящее время в Музее западного и восточного искусства. Возможно, эта икона была также создана в Константинополе: почитание мучеников Сергия и Вакха в столице



5

3 Богоматерь на троне со свв. Федором и Георгием. VI в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай

4 Богоматерь на троне со свв. Федором и Георгием. VI в. Фрагмент

5 Свв. Сергий и Вакх. VI в. Музей западного и восточного искусства, Киев

Византийской империи было очень велико, в их честь между 527 и 536 гг. был возведен большой великолепный храм, и не исключено, что эта икона была одним из образов, для него предназначавшихся. О столичном происхождении этой иконы может косвенно свидетельствовать необыкновенная легкость и артистичность ее живописи (в технике энкаустики). Несомненно, однако, что столичная художественная среда, в которой возникла эта икона, отличалась от той, в которой возникли три иконы, рассматривавшиеся выше. Это была среда, для которой, видимо, было близко аскетическое мировоззрение. Связанное с ней художественное направление существовало в VI в. в искусстве Константинополя, о чем свидетельствуют мозаики Равенны и Синая, исполненные приехавшими туда столичными мастерами. Отсюда специфическая выразительность иконы со святыми Сергием и Вакхом: неподвижные симметричные фигуры, восточный тип лиц, отрешенное выражение, общая скованность, большая внутренняя собранность, молчание, — все соответствует образу аскетической духовности, реальные живые примеры которой в эти времена, особенно в V–VI вв., были редки, их показывали миру монахи-аскеты, пустынножители и духовидцы, искавшие уединения и спасения в пустынях Египта, Сирии, Палестины. Эта икона по особому сочетанию напряженности образов с виртуозной легкостью живописи близка мозаикам монастыря Св. Екатерины на горе Синай (середина VI в.) и базилики

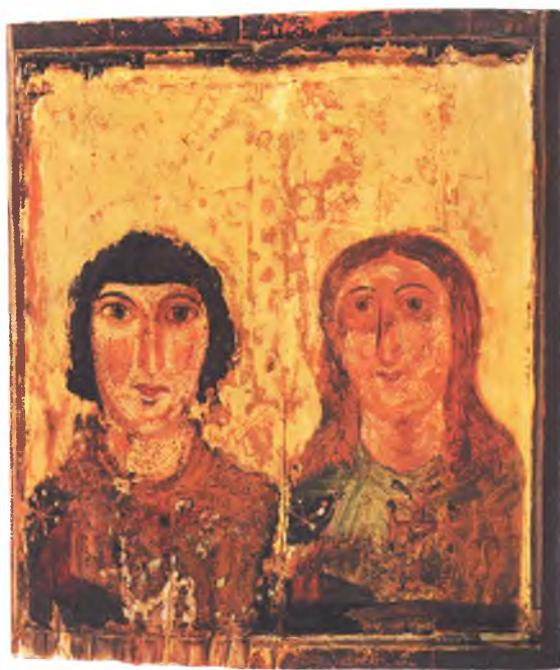
Св. Димитрия в Фессалониках (первая половина VII в.).

Наиболее суровую, резкую и в то же время последовательную выразительность аскетическая традиция обрела в иконах, создававшихся в восточных регионах византийского мира, в землях Палестины, Сирии, Египта. Примерами могут служить две коптские иконы, выполненные в Египте, обе — VI в.: «Епископ Авраам» (Гос. музеи Далема, Берлин; ил. 7) и «Христос и св. Мина» (Лувр, Париж; ил. 6), а также икона палестинского происхождения VI в. «Св. мученик Платон и неизвестная мученица» (ил. 8), привезенная, как и икона «Свв. Сергия и Вакха», епископом Порфирием (Успенским) из монастыря Св. Екатерины на горе Синай в Киев и ныне находящаяся там в Музее западного и восточного искусства. Стиль всех этих произведений по сравнению с любимыми классическими образцами сильно упрощается, фактически сводится к элементарному, но точному и твердому рисунку и к расцветке яркими однослойными красками. Почти полностью исчезают отзвуки эллинизма или какой-либо классической традиции, напротив, возрастают внут-



6

6 *Христос и св. Мина. VI в.
Лувр, Париж*



8

7 *Епископ Авраам. VI в.
Гос. музеи Далема, Берлин*

8 *Св. мученик Платон и неизвестная
мученица. VI в. Музей западного
и восточного искусства, Киев*

решения экспрессия и духовное напряжение образов. Икона VI в. «Вознесение» (ил. 9), находящаяся в монастыре Св. Екатерины на горе Синай, была также создана в землях христианского Востока, скорее всего — в Палестине. Ее композиция похожа на изображения на ампулах, в которых паломники привозили из Святой Земли миро и святую воду (коллекция таких ампул есть в ризнице собора города Монцы). Образы персонажей на иконе и ее стиль

близки миниатюрам сирийского Евангелия Рабулы 586 г. У всех у них возбужденное состояние, напряженное выражение лиц, пронзительные, острые взгляды, динамические позы, «крутящиеся» ракурсы, резкие движения, внезапные вспышки света на лицах и одеждах — все это создает остро эмоциональную одухотворенную атмосферу, полную религиозного воодушевления, насыщенную горячей искренней верой, все свидетельствует о принадлежности иконы кругу восточно-христианского искусства в его сирийском или палестинском варианте.

Римские иконы

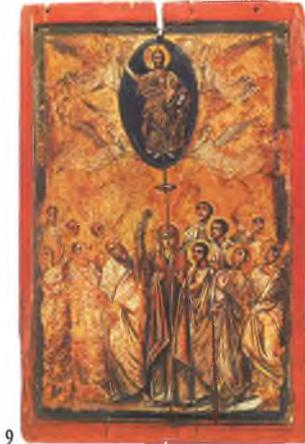
В начале VIII в. были созданы две великолепные иконы, находящиеся в Риме. Одна из них — «Богоматерь с Младенцем» из церкви Санта Мария Нуова (ил. 10), другая — «Богоматерь — Царица Небесная» (ил. 11) из базилики Санта Мария ин Трастевере. Обе

иконы, как и все другие, о которых шла речь выше, выполнены в технике энкаустики; обе отличаются очень большими размерами («Богоматерь с Младенцем» сохранилась фрагментарно, первоначальный размер неизвестен; «Богоматерь — Царица Небесная» имеет размер 200x133 см).

Точное происхождение этих икон неясно. Возможно, они были привезены в Рим из Византии или восточно-христианских земель византийского ареала; возможно, были созданы в Риме и в этом случае могли быть работами каких-то приезжих мастеров — греков, сирийцев или палестинцев, поселенцев греческих и сирийских

монастырей, каковых в это время в Риме было немало. Кроме того, в начале VIII в. папский престол в Риме некоторое время занимал Иоанн VII (705—707), человек греческого происхождения и греческой культуры, имевший, по-видимому, греческое окружение и принесший в Рим волну византийских влияний. Представление о грекофильской культуре Рима раннего VIII в. могут дать фрески (первоначальный слой) в базилике Санта Мария Антиква, являющиеся высококлассными работами византийских, скорее всего константинопольских, мастеров. Обе иконы из Рима, о которых идет речь возникли, вероятно, в этот же период.

Одну из них, «Богоматерь с Младенцем», обычно связывают с искусством восточных регионов Византии, с сиро-палестинской традицией. Однако это не означает, что икона написана в тех окраинных землях и привезена оттуда в Рим: все-таки ничего подобного ей в восточно-христианском искусстве не существует. Скорее всего, она создана именно в Риме, но мастером — выходцем с Востока. Эта икона обладает таким высоким качеством



9 *Вознесение. VI в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*

10 *Богоматерь с Младенцем. Ранний VIII в. Базилика Санта Мария Нуова (Санта Франческа), Рим.*

11 *Богоматерь — Царица Небесная. Ранний VIII в. Базилика Санта Мария ин Трастевере, Рим*

исполнения, более того — таким поражающим воображение тонким и блистательным мастерством, какое вряд ли могло бы в таком виде осуществиться в далеких провинциальных мастерских на христианском Востоке, к тому же уже завоеванном в это время арабами.

Икона плохо сохранилась. От первоначального красочного слоя оригинала остались только лик Богоматери и лик Младенца (от него дошли лишь фрагменты). Все остальное в иконе — поздняя реставрационная живопись. Однако и в таком ущербном виде икона производит очень сильное впечатление необычной выразительностью и совершенно своеобразной красотой. Лик Богоматери, с асимметричными чертами, неправильными с точки зрения классических норм, с очень низким лбом, плоским черепом, чрезмерно маленьким ртом и странно посаженными глазами, — обладает при всем том завораживающей притягательностью, от которой трудно оторваться: в нем есть цветущая красота плоти, материи, жизни. Лик написан восковыми красками нежнейших розовых оттенков, незаметно перетекающих друг в друга; нет ни одного сильного или определенного цветового акцента, так что живопись выглядит слитной, неосязаемой и вместе с тем совершенно сияющей. Главная тема здесь — это одухотворенная, преображенная Духом материя, сама превратившаяся в источник света. Вторая знаменитая римская икона «Богоматерь — Царица Небесная», величественная и торжественная, выполнена в тот же период, быть может, в конце VII — начале VIII в. Она очень похожа по иконографии на византийскую икону VI в. из монастыря Св. Екатерины на горе Синай «Богоматерь на троне со свв. Федором и Георгием» (ил. 3), о которой шла речь выше. В римской иконе образы святых воинов отсутствуют; Богоматерь восседает на троне в окружении двух ангелов, как и на синайской иконе, однако, в отличие от последней, Богоматерь предстает в римской иконе как Царица Небесная, в унизанных жемчугом одеждах и царском венце на голове. Византийский оригинал VI в. несколько изменен в римском вкусе: импозантность, роскошь внешнего убранства, мотив имперского величия выражены не меньше, чем тема триумфа Церкви и Царицы Небесной. Синайская икона VI в. рядом с ее римским вариантом, возникшим примерно на 150 лет позже, выглядит более скромной и более углубленной.

ЭПОХА ИКОНОБОРЧЕСТВА. 730—843 гг.

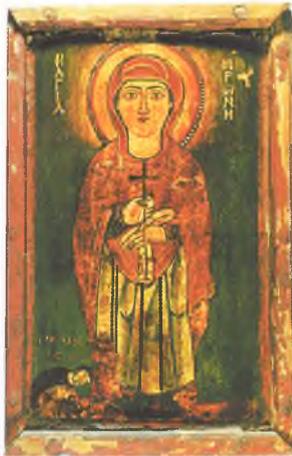
В византийском искусстве после блестящего расцвета в VI—VII вв. наступил в начале VIII в. глубокий кризис, вызванный идеологией иконоборчества, полностью возобладавшей в государственной, церковной и культур-

ной жизни страны. Этот кризис длился долго, до середины IX в., и принес много бед, особенно для искусства. Начало его — это императорский эдикт 730 г., запрещающий поклонение иконам. Завершение — церковный собор 843 г., заклеймивший иконоборчество как ересь. Правда, на протяжении этих долгих десятилетий был некоторый перерыв, временный просвет (787—813), когда после Седьмого Вселенского собора 787 г., провозгласившего догмат иконопочитания, вернулась нормальная практика иконописания, но затем борьба с иконами и иконопочитателями возобновилась с прежней силой. На стороне иконоборцев были императоры, императорский двор, патриархи и высшее духовенство; на стороне иконопочитателей был народ, монашество и низшие слои духовенства.

Мысль о невозможности представить Бога в антропоморфном человеческом образе возникла еще в раннехристианскую эпоху, в первой половине IV в., сразу после официального принятия христианства в 313 г., однако, была достаточно быстро преодолена. Основа христианской веры, важнейший догмат христианства — это учение о воплощении Христа, о том, что Он, Бог Слово, второе лицо Троицы, не описуемый ни словом, ни образом, воспринял человеческую природу, родившись от Девы Марии, Богородицы. Оставаясь Богом, Он стал в то же время совершенным человеком, видимым, описуемым, изобразимым. Учение о воплощении — это основа возможности существования иконы, запечатлевающей Божественный образ. Отрица иконопочитание, иконоборчество тем самым отрицало видимое свидетельство вочеловечения Бога как фундамент человеческого спасения, то есть самую основу христианской веры. Несмотря на довольно длительное свое существование, иконоборчество было обречено на провал, что и произошло в 843 г., в царствование благочестивой императрицы Феодоры, когда на церковном соборе иконоборчество было окончательно осуждено, и навсегда установилось поклонение иконам. Восстановление иконопочитания воспринималось как торжество Православия, и с тех пор Церковь каждый год отмечает праздник с таким наименованием.

Времена иконоборчества были страшными для религиозного искусства, оно физически не могло существовать. Признавалось только искусство светское. Художественные произведения предшествующих эпох, посвященные христианской тематике, безжалостно уничтожались. Мозаики и фрески сбивались со стен, иконы сжигались. Так были уничтожены все древние иконы храма Богородицы во Влахернах в Константинополе, в котором заседал иконоборческий собор 754 г.; стены этого храма были расписаны новыми фресками (по-видимому, старые мозаики были сбиты). В житии св. Сте-

фана Нового, пострадавшего за почитание икон, говорится об этом так: «Иконы Христа, Богородицы и святых были преданы пламени и разрушению; наоборот, изображения деревьев, птиц, животных и особенно таких сатанинских сцен, как бег лошадей, охота, театральные представления и игры на ипподроме, тщательно оберегались...Храм был превращен в огород и птичник». Известно, как император Константин V приказал на стенах храма заменить композиции со сценами шести Вселенских соборов на изображение своего любимого возницы.



12

Однако в этот темный период христианское искусство не исчезло полностью, но продолжало существовать потаенно, в местах, находящихся вдали от центра, подальше от властей как церковных, так и имперских. Преследуемые иконопочитатели скрывались в отдаленных монастырях (например, в Каппадокии или в Крыму), в которых перед иконами по-прежнему молились

и для которых иконы тайно писались. В эти времена художественные образы создавались на христианском Востоке (в Палестине и в Сирии, хотя здесь этому мешало наступление ислама), в коптском Египте, а также в Риме, не принявшем византийское иконоборчество.

Иконы этого периода, возникшие в восточных регионах, сохраняют знание иконографии и понимание духовной значительности образа. Однако художественные качества их упрощаются, живописное мастерство грубеет; в целом они выглядят как создания провинциальные, при этом полные искренней веры и преданности старой, доиконоборческой традиции. Одна из таких икон — это «Св. Ирина» из монастыря Св. Екатерины на горе Синай (ил. 12) VIII — первой половины IX в., либо написанная для коптской церкви (Египет), либо, возможно, созданная в Палестине. У ног св. Ирины — маленькая коленопреклоненная фигурка заказчика иконы, совершенно несравнимая по величине с главным образом. Такая диспропорция масштабов подчеркивает величие фигуры св. Ирины и способствует напряженной молитвенной сосредоточенности на ее образе. Сама живопись кажется предельно упрощенной: только жесткий рисунок и элементарная яркая раскраска; все доходчиво и просто. Это искусство народного корня, исполненное большого религиозного чувства и выражающееся языком всем понятных символов и знаков.

МАКЕДОНСКИЙ ПЕРИОД (ПЕРИОД МАКЕДОНСКОЙ ДИНАСТИИ. 867—1056 гг.)

Победа над иконоборчеством была узловым моментом в истории византийского искусства. Таких глубоких внутренних конфликтов в нем не будет больше никогда. Все последующее его развитие вплоть до его конца, до середины XV в., будет основано на принципах, сформулированных в послеиконоборческий период.

За время иконоборчества традиции церковного искусства были во многом утеряны, все в нем надо было создавать как будто заново. Такой процесс и происходит в течение Македонского периода. Утверждаются главные смысловые и художественные каноны, положенные в основу всех видов и типов религиозного искусства: архитектуры, мозаики, фрески, иконописи, иллюстрирования рукописей. Строго продумываются иконографические схемы и их символический смысл; создается особый стиль, все черты которого призваны соответствовать духовной направленности этого искусства. Произведения искусства не существуют более порознь, все они являются частями единого грандиозного по замыслу ансамбля, который представляет собой храм. Идея целого и всякой его части, в том числе и иконы, теперь состоит в том, чтобы максимально полно отразить спиритуалистическую сущность христианской веры, Православной Церкви и молитвенного образа.

Период второй половины IX — первой половины XI в. называется «Македонским» по имени правящей Македонской династии. Иконы раннего его этапа, второй половины IX в., не сохранились. Представление о византийском искусстве этого времени могут дать мозаики Св. Софии в Константинополе и Св. Софии в Фессалониках. Искусство следующего периода, первой половины X в., как и культуру всей эпохи послеиконоборческого времени до середины X в., принято называть «Македонским Ренессансом».

Македонский Ренессанс

Свое название искусство этого периода получило из-за приверженности к античности, необыкновенно сильной даже для Византии, где вообще-то всегда сохранялся интерес к классическим традициям. В первой половине X в. увлечение античным прошлым овладевает византийским образованным обществом; особенно распространилось оно в кругах, близких к императорскому двору, тем более, что сам василевс Константин VII Порфирородный был приверженцем таких настроений.

12 Св. Ирина. VIII — первая половина IX в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай

Всего более эти увлечения повлияли на искусство оформления рукописных книг, миниатюры которых стали часто подражать античным и раннехристианским образцам или даже копировать их.

Икон этого периода сохранилось очень мало; одна из них — это «Апостол Фаддей и царь Авгарь со святыми» (ил. 13), хранящаяся в монастыре Св. Екатерины на горе Синай. Она состоит из двух половин, написанных на разных досках и объединенных общей рамой. Как предполагают, это были правая и левая створка триптиха, центральная часть которого не сохранилась. Слева вверху изображен апостол Фаддей, под ним святые монахи — прпп. Павел Фивейский и Антоний. Справа вверху — царь Авгарь, принимающий из рук Анании плат с Нерукотворным образом Христа, внизу — свв. Василий Великий и Ефрем Сирий. Верхние части этих композиций посвящены одной общей теме исцеления царя Авгаря с помощью Нерукотворного образа: посланник Анания принес Авгарю от самого Христа плат с отпечатавшимся на нем ликом Спасителя, а апостол Фаддей был отправлен Христом к Авгарю для исцеления последнего чудотворным платом. Можно предположить, что в центре триптиха, ныне утраченном, был изображен сам Нерукотворный Образ.

Этот Образ, называвшийся в Византии «Мандилион», представлял собой первое изображение Христа, а по существу, первую Его икону, чудесным образом (отсюда название — Нерукотворный) созданную Им самим для людей: Спаситель отер свое лицо полотенцем, и на нем отпечаталось изображение Его лика. Нерукотворный образ изначально находился в Едессе, куда был прислан Христом для едесского царя Авгаря. В 944 г. Мандилион торжественно переносится из Эдессы в Константинополь как великая христианская святыня, а день прибытия ее в столицу (16 августа) отмечается с тех пор

как православный праздник. Вероятно, в это время, после 944 г., в память о замечательном событии была написана икона с образами тех, кто был свидетелями создания чудотворного Нерукотворного образа (Авгаря, Анании, Фаддея) и с главным (в несохранившемся центре) изображением Нерукотворного образа, который, скорее всего, должен был быть копией самой принесенной в Константинополь реликвии — подлинного Мандилиона. После этого события и, вероятно, после появления такой иконы (или таких икон, так как она сама

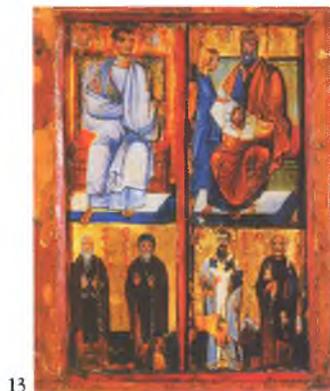
могла быть не первой, но являться репликой некой другой, возможно — большой, главной, знаменитой) образ Спаса Нерукотворного стал известен, а со временем и распространен в искусстве Византии и всего византийского круга.

Икона, несомненно, создана в Константинополе. Об этом говорит не только редкий ее сюжет, явно связанный со столичными событиями середины X в., но и ее стиль, полный классических примет, свойственных искусству Македонского Ренессанса: свободные позы, естественные ракурсы, широкие драпировки, мягкий свет, сочная живопись (особенно в фигуре Фаддея), наконец, спокойное достоинство и человеческая соизмеримость всего изображенного.

После Македонского Ренессанса

В искусстве второй половины X в. сохраняется прежняя любовь к классицизму, но при этом явно намечающиеся новые тенденции. Подражание античности, бывшее важнейшим критерием творчества, сменяется иным стремлением: создать одухотворенный художественный образ. Такова икона второй половины X в. «Апостол Филипп, благословляемый Христом» (ил. 14) из монастыря Св. Екатерины на горе Синай. Высокая узкая фигура апостола Филиппа, с небольшой головой и маленькими стопами ног, ни на что не опирающимися, но лишь легко соприкасающимися с кромкой иконной рамы, облаченная в светлые голубые одежды, кажется совсем невесомой. Фон — сплошной золотой, даже без линии пола или земли. Золото по средневековой символике — это Божественный свет, и этот свет полностью окружает фигуру, погружает ее в себя. Фигура апостола Филиппа кажется не имеющей земной тяжести и способной к парению. Во всех художественных чертах и приемах выделяется то, что подчеркивает бестелесность внешнего облика и духовную значительность внутреннего образа: продолговатое, суженое книзу лицо с маленьким подбородком и необычно большими, темными глубокими глазами, хрупкие телесные пропорции, большое количество световых лучей, сплошь пронизывающих одежду, благодаря чему она кажется легкой и светящейся. В результате фигура апостола Филиппа оказывается совершенно преобразенной: не связанная с землей, она как будто пребывает в идеальном пространстве или выходит к нам навстречу из какого-то иррационального измерения.

Икона «Св. Николай Мирликийский со святыми на полях» (ил. 15) из монастыря Св. Екатерины на горе Синай была создана в конце X в. Это самая ранняя икона с образом св. Николая Чудотворца, чрезвычайно почитаемым и получившим в дальнейшем широкое распространение во всем искусстве византийского круга.



13

13 Две створки триптиха: Апостол Фаддей и царь Авгарь со святыми. Середина X в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай



14

Перед нами уже полностью сложившийся тип иконы, характерной для византийского церковного интерьера: в среднике — фигура святого по пояс, на золотом фоне; центральный крупный образ окружен изображениями отдельных фигур маленького масштаба, расположенными на широких полях вокруг средника и составляющими смысловой (символический) комментарий к главному образу; икона без труда «читается» взглядом издали, так как фигура имеет четкий лапидарный силуэт и представляет собой

легко узнаваемый иконографический тип. Образ св. Николая на этой иконе весьма репрезентативен: на нем, как и положено, облачение епископа — белый омофор с золотыми крестами, надетый поверх коричневой фелони священника; в левой руке — Евангелие в роскошном окладе, правой рукой он указывает на священную книгу; все это должно подчеркивать его роль отца Церкви, ее служителя и учителя.

На верхнем поле иконы изображены Христос (в центре) и два первоверховных апостола — Петр и Павел. На боковых полях — четыре святых воина: Георгий и Прокопий (справа), Димитрий и Федор (слева). На нижнем поле — три святых врача: Пантелеймон в центре, Козма и Дамиан по сторонам.

На полях икон часто помещали образы различных святых. Выбор их был обусловлен разными причинами. Например, заказчик мог пожелать иметь изображения святых покровителей, патронов, соименных себе и своим близким. В данной иконе — явно другой замысел: расположение фигур образует композицию, спускающуюся ступенями сверху вниз, сообразно рангам и чинам святости, вершина и центр которой — сам Христос Пантократор. Здесь изображены наиболее почитаемые представители групп святых, разных по служению в церкви: апостолы — основатели Церкви, воины — защитники и мученики, целители — чудотворцы и бессребренники; тем самым одна икона может свидетельствовать о соборном единстве Церкви.

Облик св. Николая на этой иконе психологически тонкий, индивидуальный, что сближает его с портретом. Стиль отличается мягкой живописностью, гармонией цветовых сопоставлений, вниманием к тонким оттенкам, пластическим совершенством. Эти черты, восходящие к искусству Македонского Ренессанса, еще живы в конце X в.

14 Апостол Филит, благословляемый Христом. Вторая половина X в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай

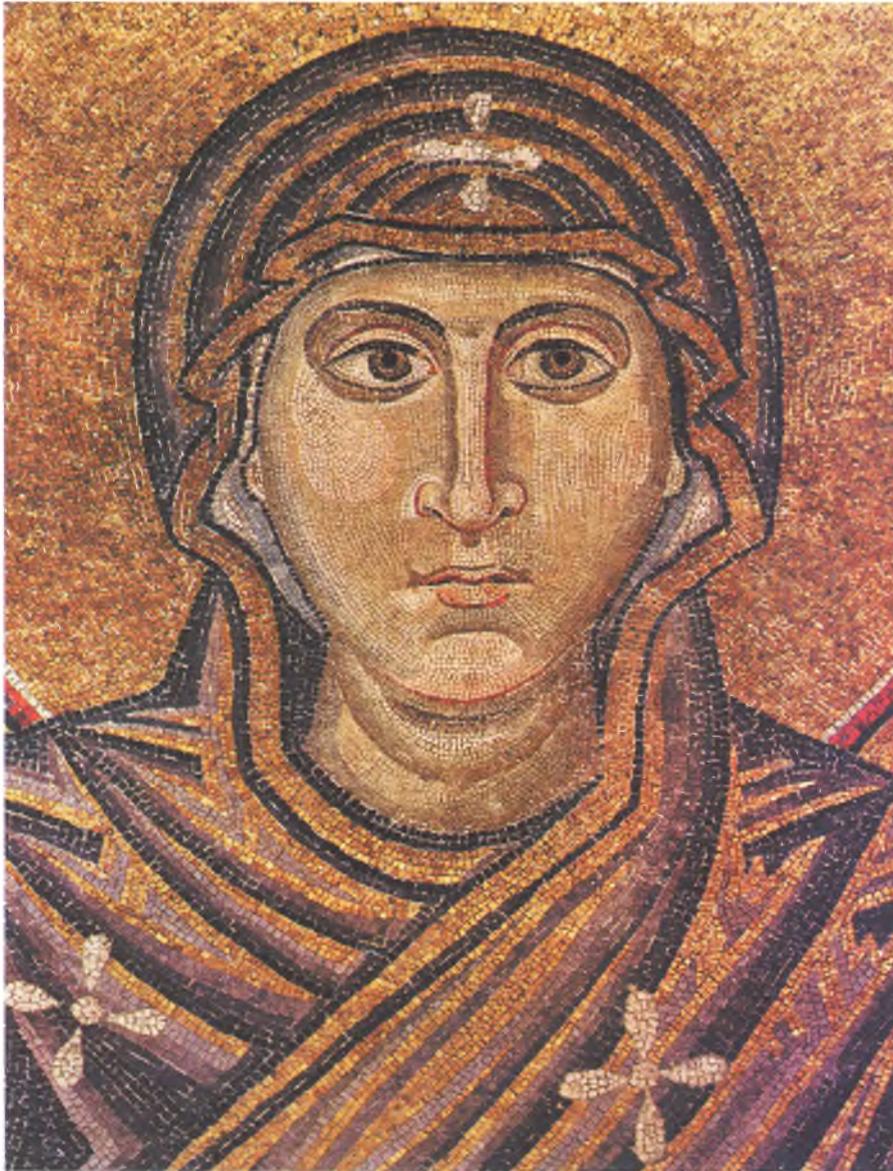
Новое художественное кредо

В первой половине XI в. в византийском искусстве очевиден значительный перелом. Традиции, связанные с классической живописью X в., хотя и продолжают существовать, но становятся более камерными и вторичными по сравнению с новым мощным художественным явлением, которое теперь доминирует и полностью определяет характер монументального искусства. Складывается совершенно иная концепция образа и стиля. Ансамбли мозаик и фресок в церкви Панагия тон Халкеон в Фессалониках (1028), в главном храме монастыря Св. Луки (Осиос Лукас) в Фокиде (30–40-е гг. XI в.), в соборе Св. Софии в Киеве (конец 30-х–40-е гг. XI в.; ил. 16. Богоматерь Оранта. Деталь. Мозаика в апсиде собора), в соборе Св. Софии в Охриде (40-е гг. XI в.), в монастыре Неа Мони на о. Хиосе (40–50-е гг. XI в.) непреложно свидетельствуют об этом. При всех их различиях, зависящих от индивидуальности мастеров, от небольшой, но все же имеющей значение разнице во времени их возникновения, кое в чем и от места их создания, — все самое важное в них сходно. Это сходство — в содержании образов. Все они строгие и аскетичные, выглядят далекими от суеты мира. Предельная внутренняя собранность сообщает их лицам застылость, фигурам — неподвижность. Лики с крупными симметричными чертами, огромными глазами, отрешенными взгляда-



15

15 Св. Николай Мирликийский со святыми на полях. Конец X в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай



16

ми, тяжелые, мощные пропорции, обобщенные формы материи и света — все создает образы величественные, вознесенные над привычным миром в идеальную сферу.

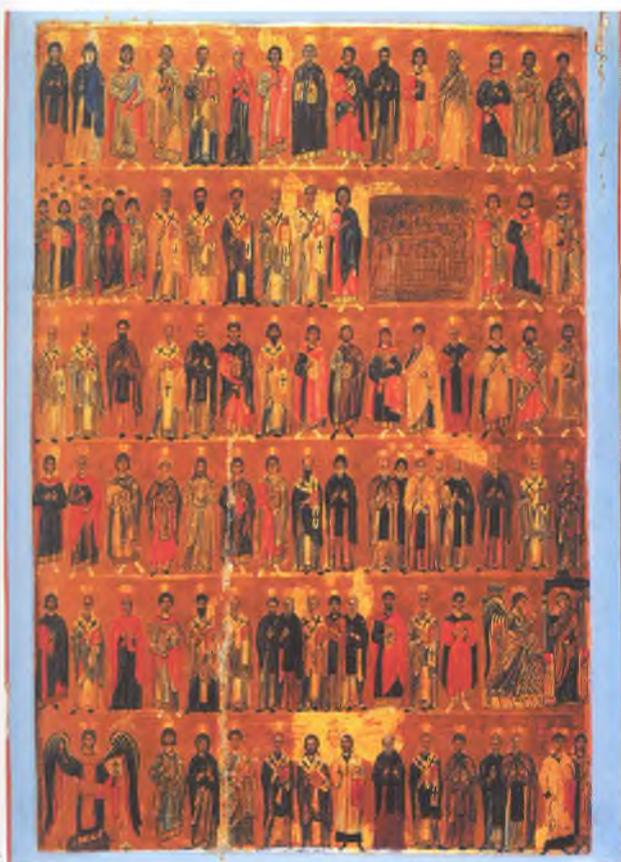
Такое искусство, ориентированное на аскезу, создававшее образы суровые и стиль крайне строгий, возникло, конечно, не случайно. Оно сформировалось в эти десятилетия в определенной атмосфере духовной жизни, видимо, в связи с какими-то особыми явлениями: с монастырской ее ориентацией, или, быть может, с появлением некоего духовного подвижника или учения. В на-

чале XI в., например, такой личностью, повлиявшей на византийское общество, был прп. Симеон Новый Богослов (умер в 1022 г.), сторонник и представитель напряженной мистической духовности, проповедовавший о возможности непосредственного личного общения с Богом.

Множество образов искусства такого типа сохранилось на стенах всех перечисленных выше храмов, в их мозаиках и фресках. Однако иконы этого времени почти совсем не уцелели. Уникальным является поясное изображение св. Георгия из Успенского собора Московского Кремля (ил. 1 раздела «Икона Древней Руси. XI—XVII века» Э.С.Смирновой) — оборотная сторона очень крупной двусторонней иконы, на лицевой стороне которой изображена Богоматерь Одигитрия (переписана в XIV в.). Образ св. Георгия превосходно сохранился в своем первоначальном виде. Думаем, что он был создан именно в это время — примерно в 40-х гг. XI в. или около его середины. Эта икона связана с историей русского искусства, и обычно ее соотносят либо с Новгородом, либо с Киевом. Полагаем, что она воз-

никла в Киеве, в то время, когда создавался ансамбль собора Св. Софии, и, скорее всего, являлась работой одного из греческих мастеров, там трудившихся. По своему духовному содержанию она близка образам Св. Софии Киевской, монастыря Св. Луки (Осиос Лукас) в Фокиде и всех художественных комплексов этого времени: строгость внешняя и внутренняя, укрупненность, отрешенность и застылость и одновременно, как результат духовной дисциплины, — редкая, буквально сияющая красота, которая присуща облику и всей преображенной материи, пронизанной нетварным светом.

16 *Богоматерь Оранта. Мозаика в апсиде.
Конец 30-х — 40-е гг. XI в.
Собор Св. Софии, Киев. Деталь*



17

КОМНИНОВСКИЙ ПЕРИОД (ЭПОХА ДУК, КОМНИНОВ И АНГЕЛОВ. 1059—1204 гг.)

Период второй половины XI—XII в. обычно называется «комниновским» по имени основной правящей династии. Это время подлинного расцвета искусства, высшая точка в развитии всех тех его черт, которые присущи понятию «византизм». Иконография росписей храмов и отдельных иконных изображений имеет продуманную систему, чаще всего базирующуюся на символике литургии и гимнографии. Оттачиваются черты такого стиля живописи, который наиболее подходит для выражения одухотворенности византийского образа. Создается великое множество художественных образов, никогда не повторяющих друг друга, бесконечно разнообразных по индивидуальной характеристике, хотя и принадлежащих при этом нескольким основным типам, призванным с наибольшей полнотой выражать идеал византийского религиозного сознания.

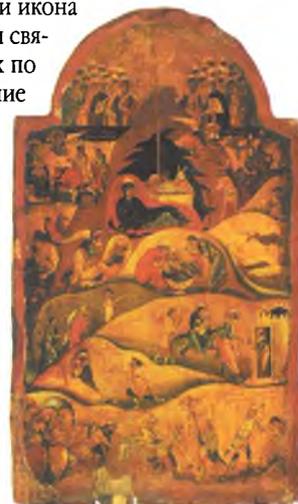
17 *Минологий. Вторая половина XI в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*

Византийское искусство этого времени, нашедшее наконец идеальное претворение своей сущности, блистательное по качеству, распространившееся по обширным территориям империи и по всем православным странам, имевшим всегда византийскую художественную ориентацию, проникло и в некоторые страны Запада (особенно в Италию), считавшие за честь пригласить к себе на работу для украшения храмов греческих мастеров, настолько велика была их слава.

Искусство второй половины XI в.

Во второй половине XI в. византийское искусство отходит от аскетического смысла и мощного монументализма форм, свойственных созданиям первой половины века. Появляется иной тип изображений, более классических, полных тонкой одухотворенности и изящества. Этот новый характер искусства нашел блестящее воплощение в миниатюрах многочисленных рукописей второй половины XI в., а также на стенах храмов — в мозаиках Успенской церкви в Никее (1065—1067) и Успенской церкви монастыря Дафни (около 1100 г.). Икон этого периода сохранилось мало, среди них — маленькая мозаическая иконка «Св. Николая Чудотворца» конца XI в. из монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмосе, «Минологий» второй половины XI в. (ил. 17) и «Рождество Христово» конца XI — начала XII в. (ил. 18), обе — из монастыря Св. Екатерины на горе Синай. В лицах исчезает выражение аскетизма и величия, отдельные детали изображений становятся более мелкими и нюансированными, композиция и фигурам все более присущи классическая ясность и естественность, во всем — во внешнем облике и во внутреннем состоянии — доминирует гармония и одухотворенный покой.

В это время появляется новый тип иконы — Минологий, то есть месячная икона, или икона с изображениями Праздников и святых, отмечаемых и почитаемых по церковному календарю в течение данного месяца. Минологии на одной иконной доске могли писаться на один месяц, на три месяца и даже на целый год (впрочем, последние были обычно диптихами, то есть состояли из двух складывающихся створок). Поверхность таких икон разделялась горизонтальными полосами на ряды, в которых помещались маленькие фигурки святых и Праздников, расположенных друг за другом в соот-



18

18 *Рождество Христово. Конец XI — начало XII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*



19

ветствии с церковным календарем. В это же время, в XI в., создается большое количество письменных Минологиев — рукописных книг, представляющих собой сборники житий святых, расположенных, так же как в иконах-Минологиях, по церковному календарю и иллюстрированных миниатюрами с изображениями святых и их мучений, а также Праздников. Такой интерес к житийной литературе, равно как к образам святых, к их харизме, к их духовным подвигам, совершавшимся чаще всего через страдания, характерен для византийской религиозности, а соответственно, и для искусства XI в. В монастыре Св. Екатерины на горе Синай сохранилось достаточно много подобных икон-Минологиев, которые до сих пор выполняют в храме свою роль наглядного литургического календаря. Среди них — диптих с календарем на весь год, созданный во второй половине XI в.

Искусство XII в.

Двенадцатый век — сложный и чрезвычайно плодотворный период в истории византийского искусства. Он богат многими тенденциями и течениями, которые, рождаясь и затухая в различные десятилетия, иногда переплетаются между собой, а некоторые живут на протяжении всего века. Кроме того, искусство XII в. обогащено и усложнено вкладом разных национальных школ, входящих в общий круг византийской культуры.

Первая половина XII в.

Монументальные мозаические иконы начала XII в.

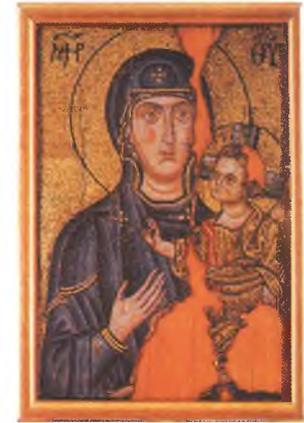
В раннем XII в. (может быть, даже на протяжении всей первой его половины) возникает целый ряд крупных, необыкновенно величественных икон, исполненных в технике мозаики. Это — «Богоматерь Одигитрия» (ил. 19) и «Иоанн Креститель» (ил. 20), созданные для монастыря Богоматери Паммакарistos в Константинополе (сейчас обе находятся в Греческой патриархии в Стамбуле), и «Богоматерь Одигитрия» (ил. 21) из монастыря Хиландар на Афоне. Все эти иконы, особенно последняя, выглядят весьма торжественно, образы кажутся грандиозными и при этом совершенно отрешенными, погруженными в возвышенный покой и сосредоточенными на духовном созерцании. Художествен-

ный язык отличается лапидарностью и емкостью, используются только основные, необходимые его элементы, каждый из которых обладает четкой выраженностью: симметрия построения, крупный масштаб фигуры, широкие плечи, могучая шея, немногословная простота силуэта, мощная округлая форма головы и лица, архитектурное расположение всех его черт и даже румян, вычерченность всех линий и тем самым выделение костяка, основной неподвижной структуры изображения, отсутствие какой-либо динамики, даже малейшей подвижности. Все это служит созданию образа, пребывающего в идеальной надмирной сфере. Все это похоже на мозаики в монастыре Осиос Лукас в Фокиде, в Св. Софии Киевской, в монастыре Неа Мони на о. Хиосе и на другие произведения второй четверти XI в. Великое аскетическое искусство той поры не исчезло, а лишь отступило на второй план, но

в некоторые периоды, например в начале XII в., оно снова становилось весьма актуальным. Возрождение искусства такого типа, по-видимому, всегда в той или иной мере было связано с какой-то аскетизацией духовной жизни. Особенно широко оно было распространено на далеких от центра территориях (на Кипре, в Новгороде, на севере Италии — в Равенне, в Триесте), однако, существовало и в столице, поэтому неверным было бы объяснять его появление провинциальным упрощением художественного языка. Скорее интерес к нему всегда был вызван идейными причинами.

Классическое искусство

Не менее важным и распространенным в искусстве этого времени было другое направление, примыкающее к традициям второй половины XI в., в котором классическая уравновешенность и мягкая живописность сочетались с тонкой одухотворенностью. Искусство такого типа просуществовало на протяжении всего XII в., лишь немного видоизменяясь в разные его пери-



19 Богоматерь Одигитрия.
Мозаическая икона. Начало XII в.
Греческая патриархия, Стамбул

20 Иоанн Креститель.
Мозаическая икона. Начало XII в.
Греческая патриархия, Стамбул

21 Богоматерь Одигитрия.
Мозаическая икона. Начало XII в.
Монастырь Хиландар, Афон

оды. Именно оно является самым высоким достижением византийского художественного творчества, наиболее полно отвечающим понятиям «византийский стиль» и даже «византизм».

Образы Богоматери

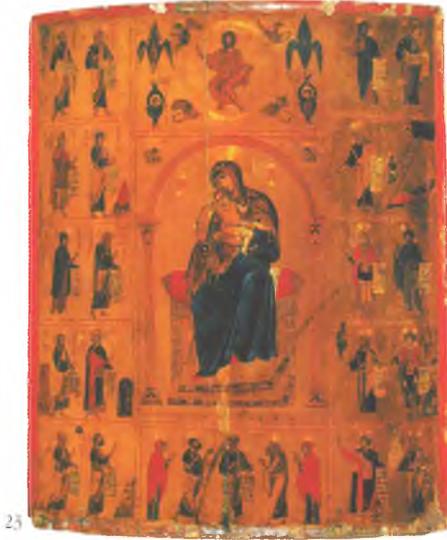
Самая известная икона такого типа — это «Владимирская Богоматерь» (ил. 22), созданная в Константинополе в первой трети XII в. и привезенная на Русь, по-видимому, вскоре после своего возникновения, так как, по свидетельству русских источников, она была доставлена из Константинополя в Киев около 1131–1132 гг., а в 1155 г. перенесена во Владимир, откуда и происходит ее название. На Руси она стала прославленной святыней русского государства. В византийской иконографии она называется Богоматерь Елеуса, то есть Милосердная, в русской — Богоматерь Умиление, и этот иконографический тип представляет самый лирический образ Богородицы: Младенец Христос на руках Девы Марии доверчиво обхватывает Ее руками и нежно прижимается Своей щечкой к Ее щеке. Столь трогательная передача ласк Матери и Сына в иконографии Умиления обычно была связана с темой великой печали Богоматери, предчувствующей трагическую судьбу Сына и скорбящей о Нем, так как на оборотной стороне икон Умиления изображали Распятие или Голгофский Крест. На обороте иконы «Владимирской Богоматери» — такая же символическая тема: Престол Уготованный с Евангелием, Крест и орудия страстей. И хотя эта композиция написана в XV в., вероятно, она повторяет идентичное несохранившееся изображение XII в.

Поверхность иконы «Владимирской Богоматери» сильно искажена многочисленными поновлениями и реставрациями, однако, лики Девы Марии и Младенца чудесно сохранились, что дает достаточное представление о содержании образов и стиле письма. Глубокой печалью овеян лик Богородицы, узкие, продолговатые глаза по-

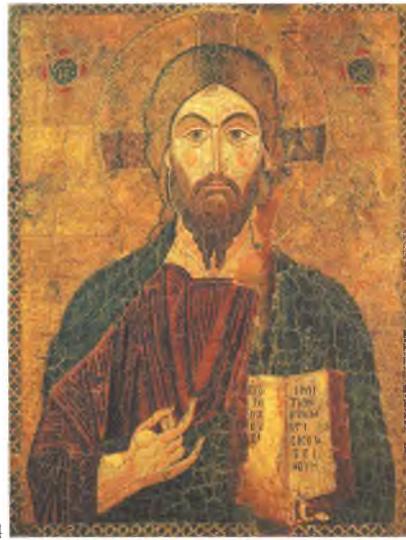


22

22 Владимирская Богоматерь.
Первая треть XII в.
Третьяковская галерея, Москва



23



24

гружены в тень, взгляд выдает грустные размышления, маленький рот сжат скорбно, удлинённый хрупкий овал лица и изысканные очертания носа подчеркивают благородство и утончённую нездешнюю красоту облика. Письмо лика, темное, плотное, построенное на сочетании оливковых и коричневых тонов, кажется изнутри светящимся. Постепенно высветляющиеся оттенки охры слиты столь незаметно, что живопись выглядит нематериальной, утратившей всякую чувственную фактуру, все то, что могло бы отвлечь глаз от чистого, идеального созерцания. Лик Младенца Христа, напротив, написан в традициях эллинистической живописи, светлыми красками и свободными открытыми мазками, и этот контраст с ликом Девы Марии еще больше подчеркивает глубокую спиритуальность Ее образа. Он исполнен большой человеческой скорби и потому так душевно близок. Вместе с тем все в Ее образе пронизано столь сильной одухотворенностью, что он кажется пребывающим в надмирной сфере.

Другая замечательная византийская икона с образом Богородицы, созданная в тот же период первой трети XII в., — «Богородица Киккотисса с пророками» (ил. 23) из монастыря Св. Екатерины на горе Синай. В образе и стиле ее много общего с иконой «Владимирской Богородицы», при том что ее иконография — крайне редкая, отличающаяся символической многозначностью и богословским интеллектуализмом.

В среднике иконы изображена Богородица с Младенцем Христом на руках в особом иконографическом изводе, называемом «Взыграние», очень похожем на «Умиление» или на «Гликофилусу», то есть «Сладкое лобзание», но представляющем собой другой компози-

ционный и смысловой вариант, когда Младенец, не отрываясь от щеки Девы Марии и играя у Нее на руках, обернулся к нам, молящимся. Название «Киккотисса» произошло от прославленной чудотворной иконы из монастыря Киккос на Кипре, присланной, по преданию, из Константинополя императором Алексеем Комниным в 1084 г. и имеющей такую же иконографию.

Изображение Богородицы с Младенцем на троне, помещенное в центре иконы, окружено со всех четырех сторон меньшими по размеру фигурами пророков и апостолов, в руках у них — свитки с текстами из библейских пророчеств и из Еван-

гелия. Их размещение рядом с фигурой Богородицы является своеобразным ученым и при том зримым комментарием к ряду богословских и литургических тем, неразрывно связываемых с Ее образом: это темы Воплощения, литургической жертвы и Евхаристии, идеальной Церкви, пророческого смысла ветхозаветной истории, Домостроительства спасения и некоторые другие.

В верхнем ряду, в центре, в круглом, как бы сферическом поле, похожем на купол храма, восседает на невидимом небесном престоле Христос Пантократор в окружении символов евангелистов, серафимов и херувимов. Изображение Богородицы с Младенцем располагается под ним в полукруглой арке, как бы в апсиде, как это и бывает в византийском храме. Образ Христа — Владыки Небесного (греческая надпись — «Царь Славы») и Христа — младенца, которому предстоит земной путь, в этой иконе как будто специально сопоставлены, чтобы подчеркнуть Его двуединую природу, божественную и человеческую одновременно. Вверху, по сторонам от Христа, стоят: Иоанн Креститель и апостол Петр (справа), и Иоанн Богослов и апостол Павел (слева); они связаны с центральным образом Пантократора. На боковых полях расположено 16 фигур. В средней полосе, посередине иконы — свв. Захария и Елизавета, родители Иоанна Предтечи (справа), а также Симеон Богоприимец и пророчица Анна (слева). Сверху и снизу этой полосы помещены фигуры пророков, предсказывавших чудо Воплощения Спасителя и прославлявших Богородицу; рядом с ними — зримо представленные символы, взятые из текстов этих пророков; каждый из этих символов является прообразом Богородицы. Во

23 *Богородица Киккотисса с пророками. Первая треть XII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*

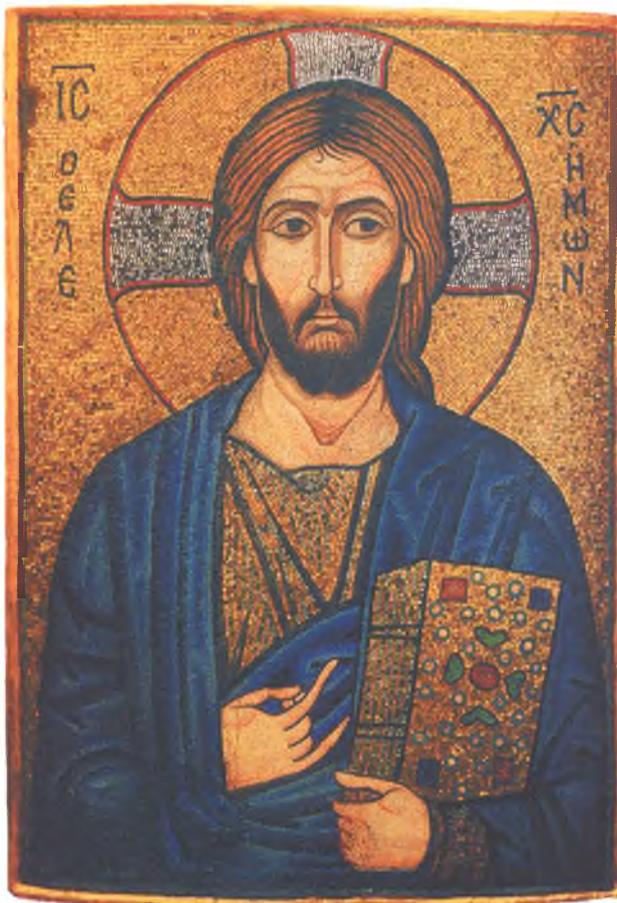
24 *Христос Пантократор. Мозаическая икона. Около середины XII в. Галерея Боргезе, Флоренция*

второй сверху полосе слева — Аарон с процветшим жезлом и Моисей с Неопалимой Купиной, справа — Иаков с Лествицей (лестницей). В четвертом сверху регистре слева — Иезекииль с Вратами заключенными (закрытыми) и Давид с Ковчегом Завета, справа — Исайя с серафимом, который протягивает пророку клещи с горящим углем, и Даниил с «Горой Нерукосечной». В самом нижнем ряду слева — Валаам со звездой и Аввакум с горой Фаран; в нижнем ряду справа — Соломон, на свитке которого слова о «храме Премудрости», соотносимые с Богородицею, справа — Гедеон с Руном Орошенным. В самом центре нижнего ряда — фигура Иосифа, по сторонам от него — прародители человечества Адам и Ева (слева) и родители Богородицы Иоаким и Анна.

События и слова ветхозаветной и новозаветной истории объединены в иконе через наглядные образы в единое целое, где важнейший смысл — это Домостроительство спасения, осуществляемое через Церковь, символом которой является Богородица. Прославление Богородицы, предреченной и воспетой еще ветхозаветными праведниками, сливается с гимном Церкви, рожденной через воплощение Христа и торжествующей победу в Славе Христа (Царь Славы) и святых. Многозначность символов, заключенных в композицию одной иконы, богословское и литургическое углубление ее сюжетов и образов, постепенное детальное постижение их, — все это было весьма характерно для византийского сознания и искусства.

Образы Христа

В первой половине XII в. возникли две прекрасные мозаические иконы с образом Христа: «Христос Пантократор Елеемон» (Милующий) (ил. 25) из Гос. музеев Далема в Берлине и «Христос Пантократор» (ил. 24) из галереи Боргезе во Флоренции. В них обеих проявился высочайший уровень византийского художественного мастерства; обе они созданы в Константинополе; обе принадлежат к классическому направлению живописи XII в. Главное в содержании двух образов сходно: созерцательность и связанные с ней сосредоточенность и покой. Тонкое различие, существующее между этими иконами, зависит от индивидуальности мастеров, их создававших, и от того, что они возникли, скорее всего, в разные десятилетия XII в.: «Христос Елеемон» (из Берлина) — несколько раньше, возможно, еще в первой четверти или трети века, а «Христос Пантократор» (из Флоренции) — около середины XII в. или, быть может, даже чуть позже. Во второй иконе все черты стали резче и определеннее: выражение — более отрешенное, тверже подчеркнут рисунок, меньше цве-



25

товых нюансов. Такие детали хотя и меняют немного содержание образа, делая его более строгим и удаленным от нас, но в целом он близок иконе «Христа Елеемона», в которой с особым совершенством проявились основные черты классического искусства «комниновского» периода: духовное созерцание, сопровождающая его внешняя и внутренняя гармония, идеальное равновесие между божественным и человеческим началом в образе Спасителя. Сочетание абсолютного внешнего спокойствия и сосредоточенной молитвенной глубины соответствовало идеалу византийского религиозного сознания. В обеих иконах этот идеал воплощен в полную меру.

Вторая половина XII в.

Во второй половине XII в. византийское искусство отличалось редкостным многообразием. Протекавшие в нем процессы с наибольшей полнотой проявились в настенной живописи. Икон сохранилось меньше, чем

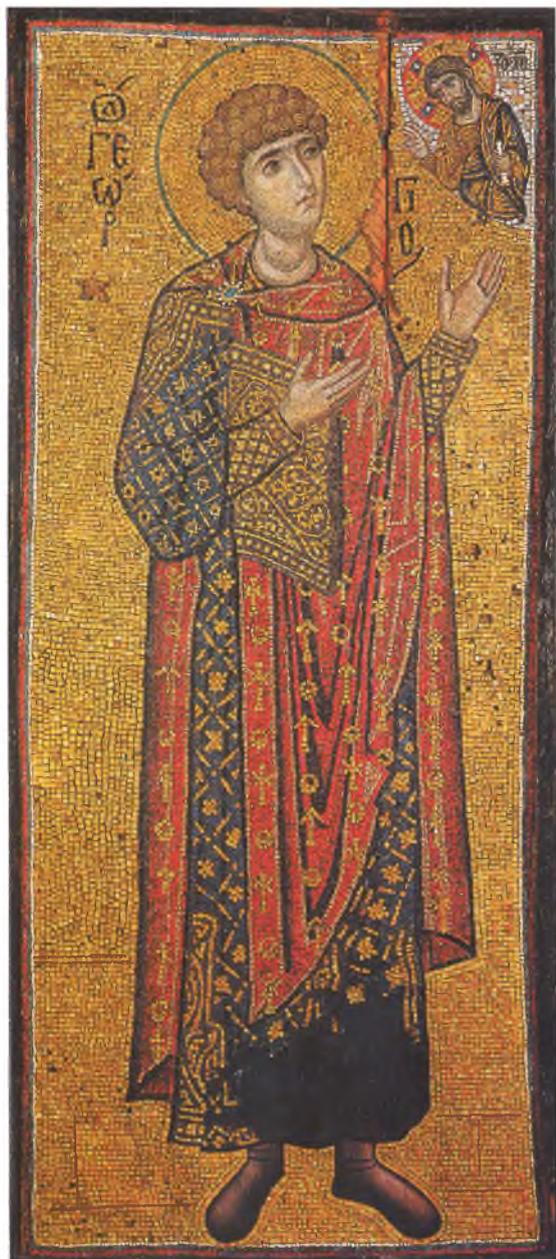
25 Христос Пантократор Елеемон (Милующий). Мозаическая икона. Первая половина XII в. Гос. музеи Далема, Берлин

фресковых росписей, тем не менее в них нашло отражение все самое важное, что происходило в это время в искусстве, в поисках как символической насыщенности иконографии, так и духовной выразительности образов.

Классическое направление

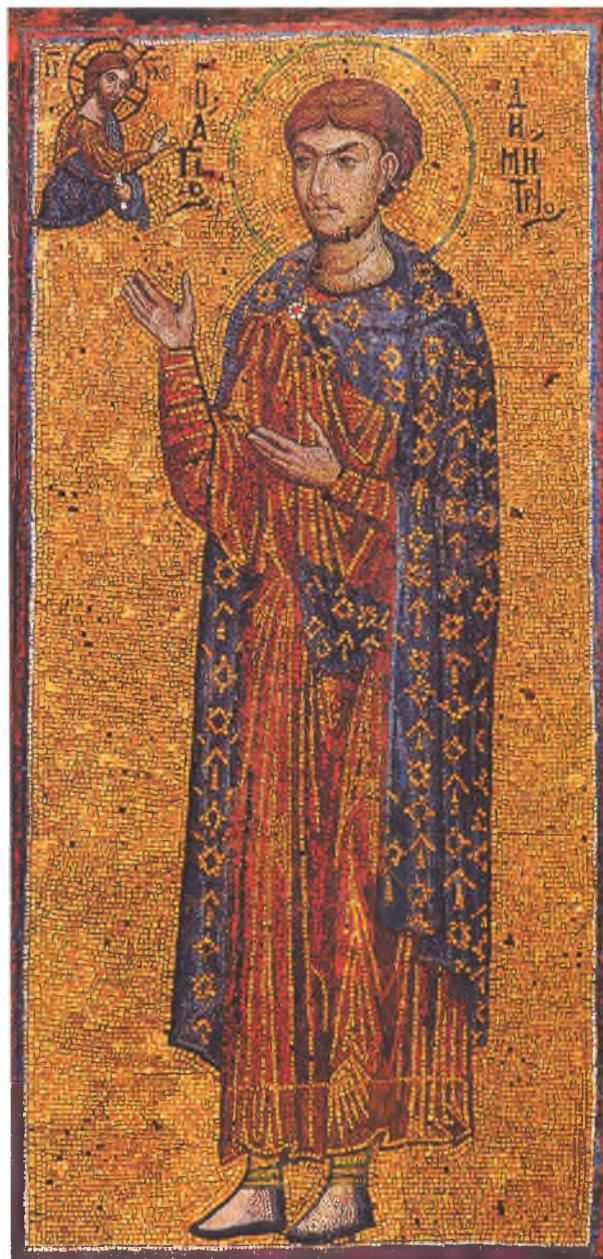
Среди разных художественных направлений этого периода выделим сначала традиционное для предшеству-

ющего комниновского искусства, наиболее классическое. К его кругу относятся две мозаические иконы второй половины XII в. — «Св. Георгий» (ил. 26) и «Св. Димитрий» (ил. 27) из монастыря Ксеноф на Афоне. Сейчас они являются двумя самостоятельными иконами, однако, ранее они, вероятно, входили в состав темплона и фланкировали его с двух сторон. Оба святых воина облачены в богатые патрицианские одежды и пред-



26

26 *Св. Георгий. Мозаическая икона. Вторая половина XII в. Монастырь Ксеноф, Афон*

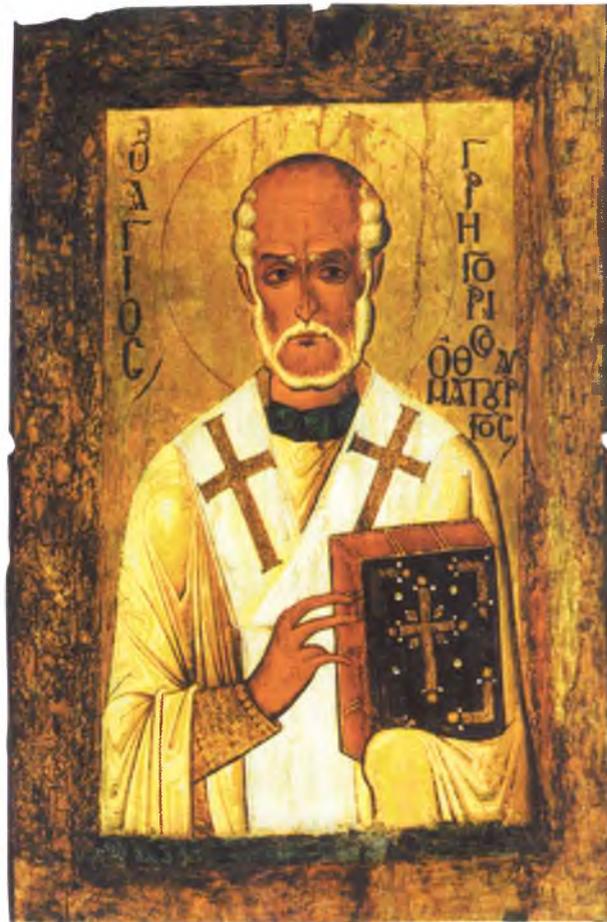


27

27 *Св. Димитрий. Мозаическая икона. Вторая половина XII в. Монастырь Ксеноф, Афон*

ставлены в позу молитвенного обращения к Христу. Ни атрибуты, ни доблесть воинов в них не подчеркнуты: они не имеют оружия, а поза предстояния и жест обращения к Господу свидетельствуют об их смирении и кротости. То же — в выражении их лиц, углубленных, тихих. Отсутствие какой-либо динамики в их внешнем и внутреннем облике соответствует созерцательному характеру их духовного типа, классические черты стиля как нельзя более подходят для выражения идеального духовного образа и состояния. Все это было свойственно главному, связанному со столичными мастерскими направлению византийского искусства на протяжении всего XII в., от мозаик церкви Архангела Михаила в Киеве (1108–1112) до фресок Дмитриевского собора во Владимире (около 1195 г.); не случайно датировка этих икон в работах исследователей колеблется от конца XI в. до конца XII в. И быть может, только отдельные нюансы, такие, например, как оттенки тонкой лирической окраски образов, их мягкой душевной проникновенности, говорят, скорее, в пользу позднего XII в. Мастер этих икон был явно предан старому и самому важному направлению комниновского искусства; следовавшие этому направлению художники всегда стремились к максимально возможному одухотворению классических (то есть воспринятых от античности, чувственных по своей природе) форм. В позднем XII в. доминировало уже иное искусство (см. ниже), и на его фоне иконы «Св. Георгия» и «Св. Димитрия» впечатляют своей классической гармонией и изысканностью: пропорции стройны, складки прорисованы золотыми линиями с чеканной точностью, фигуры все еще обладают спокойным достоинством монументов.

В тот же период второй половины XII в. была написана замечательная икона «Св. Григорий Чудотворец» (ил. 28) из Эрмитажа. Фигура св. Григория изображена по пояс, фронтально; правой рукой он благословляет, в левой, покровенной руке (покрытой фелонью) держит Евангелие — большой кодекс в кожаном украшенном переплете с золотым крестом на обложке. Икона крупная, светлая, золотистая, очень красивая, притягивающая. Так же, как и в предыдущих мозаических иконах, все в ней преисполнено гармонии и покоя, как и там, главное в содержании образа — это духовное созерцание. При всем том образ Григория Чудотворца на этой иконе запоминается своей индивидуальностью. Облик отмечен особой печатью интеллектуализма, как будто перед нами портрет философа: высоченный лоб изображен благородными морщинами, брови нахмурены, изломаны вопросительно; во взгляде подчеркнуты сосредоточенность, ум и некоторая напряженность. Художественные приемы, в основе своей классические,



28

чуть-чуть изменены в сторону большей отвлеченности. Письмо очень тонкое, кажущееся прозрачным, тающим, преобладают светло-желтые, золотистые оттенки, что создает совсем особую световую, будто сияющую ауру. Все линии — хрупкие, точеные, силуэт обрисован тоненьким скользящим контуром, так что фигура кажется совсем бесплотной. Такое же впечатление оставляют все ткани одежд, гладкие, как будто невещественные, преображенные золотистым светом. Все это свидетельствует о том, что икона была создана на исходе XII в., когда даже наиболее классический стиль искусства XII в. изменился, приобрел остроту, утонченность, пронзительность, став адекватным повышенно спиритуальному характеру всего искусства позднего комниновского периода.

«Динамический стиль»

Во второй половине и особенно в конце XII в. в византийском искусстве кроме классического направления

возникли и другие, менее традиционные. Художники стали искать подчеркнутую, усиленную выразительность образа. Умозрение, созерцательность — теперь не самые важные формы и типы духовной жизни. Актуальными становятся новые ценности: сила внутреннего переживания и его внешняя, физическая выраженность. Динамика, даже экспрессия интересуют теперь не меньше, чем гармония и спокойствие. При этом общей основой для всех течений в искусстве второй половины XII в. был возросший интерес к выражению спиритуальной сущности религиозного образа. Сильная спиритуализация образа и стиля — один из важнейших процессов в византийском искусстве позднекомниновской эпохи, особенно последней четверти XII в. Средств для осуществления подобных устремлений художники нашли немало.

Одно из таких средств — открытая, даже повышенная экспрессия, пронизывающая все изображение, все образы и черты стиля. В истории византийского искусства это получило специальное название: «динамический» или «экспрессивный» стиль. Более всего он проявился в настенных росписях, и множество византийских церквей второй половины XII в. имеют фрески такого типа (ранняя из них — церковь Св. Пантелеймона в Нерези 1164 г.).

Среди икон такого круга можно назвать «Сошествие во ад» (ил. 29) и «Успение» (ил. 30) из монастыря Св. Екатерины на горе Синай. Обе созданы в конце XII в., обе входили первоначально в состав не сохранившегося полностью иконного праздничного ряда, который устанавливался наверху алтарной преграды. Главное, что поража-

ет в этих иконах, — непривычная для византийского искусства острота личного переживания, более того — бурная эмоциональность, что выражает себя и в душевном порыве, и в огненном духовном состоянии. Все это создается художественными средствами, ранее в византийском искусстве не принятыми: взгляды пронзительные, часто скошенные, выражение лиц беспокойное, движения резкие, композиции скомпонованы густо и выглядят перенасыщенными, линии изломаны, иногда подобны вспышкам молний, общий линейный ритм чрезвычайно подвижен, во всем — взволнованность и динамика.

Необычность и притягательность такого искусства — в его обнаженной человеческой душевности, в том, что оно говорит на близком и понятном человеку эмоциональном языке, как бы ни был этот язык преувеличен по отношению к привычной норме. Еще одна особенность такого искусства — большая строгость, даже суровость всех образов (оно может быть названо также искусством «сурового стиля»). По существу оно представляет собой еще один вариант выражения византийской духовной аскезы, воплощенной совсем иначе, чем в художественном опыте первой половины XI в. (см. выше), не через отрешенность от всего мирского, человеческого, эмоционального, как это было тогда, но через полную отдачу всех душевных движений все поглощающему религиозному чувству.

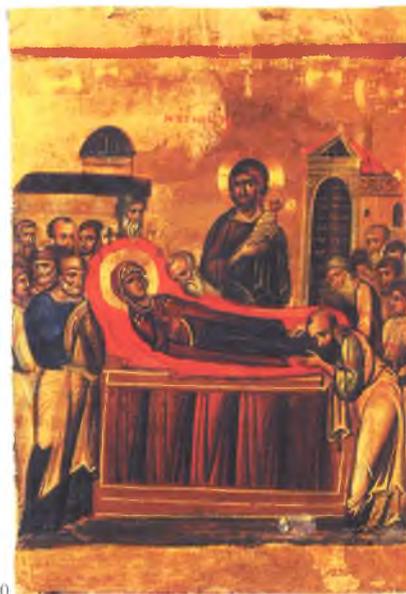
«Маньеристический стиль»

В искусстве позднего XII в. было еще одно течение, более узкое и камерное по сравнению со всем, описанным выше, однако, весьма примечательное своей оригинальностью и высокой художественностью. Его обычно называют условным термином «позднекомниновский маньеризм». Оно известно в основном по фрескам (церковь Св. Георгия в Курбиново). Среди икон этого времени к нему относится «Благовещение» (ил. 31) из монастыря Св. Екатерины на горе Синай, отличающееся изысканной красотой исполнения. Архангел Гавриил, приносящий Деве Марии благую весть, легко ступает по земле, но кажется парящим в золотом пространстве, потому что вся его фигура, одежды, складки пла-



29

29 *Сошествие во ад. Конец XII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*



30

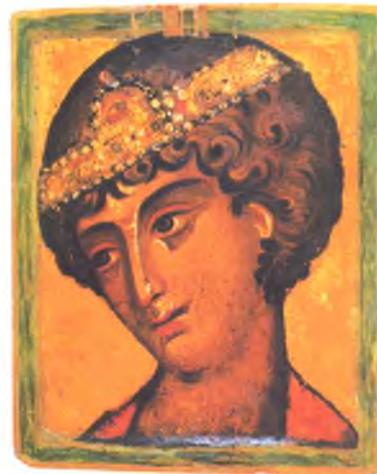
30 *Успение. Конец XII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*



31

ща буквально пронизаны некими динамическими импульсами, тонко переданными посредством мелькающего ритма обрывистых линий, беспокойных контуров, острых зигзагов драпировок, создающих причудливый силуэт фигуры. Все формы, ракурсы, жесты отличаются большой элегантностью, стиль приобретает предельную утонченность. Вместе с тем весь художественный строй насыщен динамикой, аналогичной той, что сопровождала образы икон так называемого динамического стиля. Но простота, мощь и подлинная экспрессия последних сменились в иконе «Благовещение» выразительностью хрупкого, одухотворенного, несколько экзальтированного, наделенного аристократическими чертами образа. Однако все эти произведения

31 *Благовещение. Конец XII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*



32

и «динамического», и «маньеристического» стиля являются созданиями единого периода — позднего XII в., двумя следующими друг за другом его фазами, когда важнейшей целью искусства стало воплощение образа восторженно-одухотворенного, более того — акцентированно спиритуального.

К этому же этапу относится небольшая икона «Св. Георгий» (ил. 32) с оплечным изображением святого, находящаяся в монастыре Св. Екатерины на горе Синай. Она входила раньше в некую многофигурную композицию, о чем говорит поворот склоненной головы св. Георгия влево. Высказано предположение, что это мог быть Деисус с образом Богородицы с правой стороны. Юношеский облик святого, классически прекрасный и

вдохновенный, наделен вместе с тем какой-то особой нежностью и чувствительностью, что ставит его несколько особняком среди образов византийского искусства, мало склонного к передаче столь задушевных эмоций. Однако именно в этот период самого конца XII в. или, быть может, скорее даже первого десятилетия XIII в. в искусстве иногда появлялись нестандартные образы, исполненные утонченного психологизма, как во фресках Студеницы (Богородица и святые жены в «Распятии»), или столь мягкой, столь человеческой лиричности, как в иконе св. Георгия. Образы такого типа, редкие, прекрасные и несколько старомодные, были завершением поисков искусства XII в. и возникали либо в самом его конце, либо уже в новый период на-

32 *Св. Георгий, оплечный. Конец XII — начало XIII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*

33а



чала XIII в., когда стали доминировать совсем другие устремления (об этом см. ниже).

Место икон в храме

В византийском храме, видимо, всегда находилось большое количество икон, с различными образами и сюжетами, разных размеров — от крупных до совсем небольших, размещавшихся в самых разных местах церковного интерьера, как в наиболее важных, видных, центральных, так и в укромных, более тесных и затемненных. Все иконы до одной были предназначены для молитвенного предстояния и поклонения, и каждая из них своим присутствием создавала рядом с собой особое священное пространство (в церкви говорят — «намоленная икона», «намоленное место»). При всем том роль икон отчасти зависела от местонахождения их в храме. Самые главные иконы помещались близко от алтаря, как в алтарном пространстве, доступном для клира, так и на алтарной преграде, отделяющей алтарь от центральной части церкви, предназначенной для верующих. Кроме того, иконы могли укрепляться на стенах, там, где это позволяла фресковая роспись (мозаическая декорация допускала такую возможность всегда, так как мозаики располагались только в верхних частях, на сводах), а также на опорах, если это были столбы, а не мраморные колонны.

Алтарная преграда

Алтарная преграда византийского храма представляла собой невысокую (по сравнению с привычным русским иконостасом) стенку, из мраморных плит внизу, с вертикальными мраморными колонками или пилястрами, несущими длинный горизонтальный архитрав. Между колонками укреплялись главные для данной церкви иконы; две из них, так называемые «храмовые», помещались с двух сторон от Царских врат — центрального входа в алтарь; они часто посвящались Христу и Богородице; однако мог быть и другой вариант —

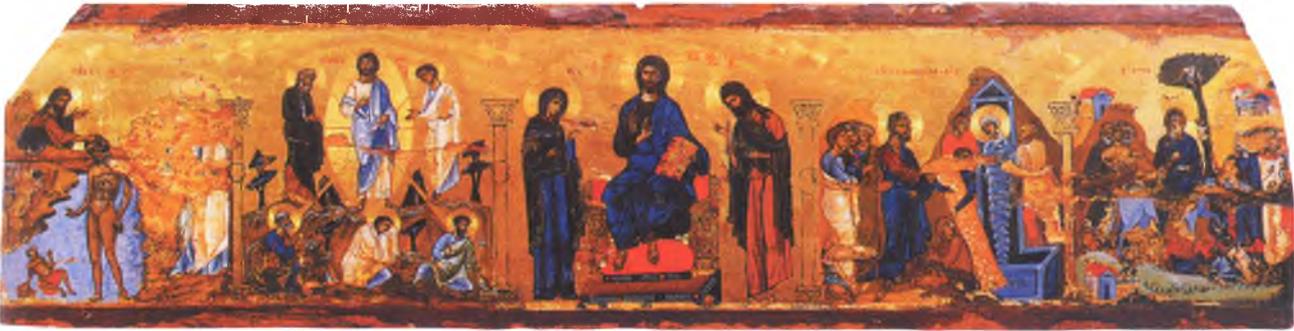
на одной из них был образ того святого, которому посвящен храм.

Наверху алтарной преграды, над ее архитравом, то есть на балке ее перекрытия, находился эпистилий (русское «тябло») — сплошной ряд невысоких икон, написанных на общих длинных досках. Таков, например, Эпистилий с «Деисусом» и Двенадцатью Праздниками XII в. из монастыря Св. Екатерины на горе Синай. Это — типичная для византийских церквей композиция икон, поставленных перед алтарем на стенку-преграду для того, чтобы отделить его священное пространство от всего храма. Она значительно отличается от высокого многоярусного иконостаса, со временем ставшего столь привычным для русских церквей, и при этом является прототипом последнего.

Византийские эпистилии могли иметь разный тематический замысел. Чаще всего это циклы сюжетов, посвященных Христу и Богородице. Важнейшими были двенадцать икон с изображениями главных праздников, представляющих основные события истории спасения человечества, ставшего возможным после воплощения Господа: Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие Св. Духа и Успение Богородицы. В центре такого ряда помещалось изображение Деисуса (в переводе с греческого — моление), где ко Христу, чаще всего восседающему на троне небесном, приготовленном для Страшного Суда, обращаются с просьбой Богородица и Иоанн Предтеча, ходатайствующие перед Высшим Судией за род человеческий. По сторонам от этого центрального образа располагается по шесть праздников, слева от Деисуса всегда оказывается Преображение, а справа — Воскрешение Лазаря.

Символический смысл такой композиции исполнен оптимизма. Воскрешение Лазаря говорит о грядущем воскресении из мертвых, тем самым — о бессмертии; Преображение — о чуде явления Бога и полном преобразении мира благодаря исходящим от Него всеисильным энергиям, видимым как необыкновенный свет. За-

33а *Эпистилий с «Деисусом» и Двенадцатью Праздниками. XII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай. Фрагмент*



336

ступничество Богородицы и Иоанна Предтечи за людей перед Христом в центральной сцене Деисуса позволяет иметь надежду увидеть этот свет Божественной славы в жизни вечной.

Кроме такого очевидного смысла, композиция эпистилия с «Деисусом» и Двенадцатью Праздниками имеет и другие возможные толкования, что характерно для многоаспектной символики многих византийских композиций. Однако главное содержание Деисуса — это тема святого заступничества, а значит и человеческой надежды.

Эпистилий с «Деисусом» и Двенадцатью Праздниками (ил. 33) XII в. из монастыря Св. Екатерины на горе Синай — один из нескольких сохранившихся там иконных рядов подобного типа. В нем, как и в других эпистилиях, все сцены заключены в золотые арки, покоящиеся на золотых же колоннах. Все фоны, нимбы, поля между арками и круги-диски на этих полях — тоже золотые. Круглые диски на полях между арками и очень похожие на них нимбы кажутся средоточиями Божественных энергий. Золото положено так, что играет разными оттенками, создает особые пространственные эффекты внутри общего, заполненного божественным светом мистического пространства, в которое погружены все сцены.

Ряды икон, помещенных сверху алтарной преграды, были весьма разные. Например, здесь могла располагаться серия сцен из жизни святого, которому посвящен храм. На алтарную преграду могли также ставить иконы большого Деисусного чина, состоящего уже не только из трех главных фигур — Христа, Богородицы и Иоанна Предтечи (как в компактном Деисусе в центре праздничного цикла на эпистилии), а из нескольких икон, как минимум пяти или семи, в зависимости от величины Деисуса (с фигурами архангелов Михаила и Гавриила, а также апостолов Петра и Павла). Такому большому Деисусу принадлежали иконы «Христос Пантократор» (ил. 38) и «Архангел Михаил» (ил. 39) начала XIII в. из монастыря Св. Екатерины на горе Синай (см. о них ниже).

336 Эпистилий с «Деисусом» и Двенадцатью Праздниками. XII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай. Фрагмент

Различные иконы в помещениях храма и монастыря

Разумеется, совсем не все иконы входили в какие-либо циклы и ансамбли. В не меньшем количестве создавались отдельные иконы, предназначенные для молитвенного поклонения. Они размещались на стенах, на столбах храма, на отдельных полках, на специальных аналоях (так называемые поклонные иконы). Это были и сюжетные сцены, и образы святых; в основном все они — среднего размера; особенно крупные для этого времени не характерны. Были иконы и совсем небольшие, предназначавшиеся для какого-либо камерного пространства, например, для часовни, кельи, комнаты в библиотеке или для любого другого маленького помещения в монастыре и в церкви.

Такова небольшая, предназначенная для индивидуальной молитвы икона «Распятие со святыми на полях» (ил. 34) первой трети XII в. из монастыря Св. Екатерины на горе Синай. Строгая сцена Распятия в центре, где изображены только три главные фигуры — Христос, Богородица и Иоанн Богослов, — окружена рамой, и на ней — целый сонм святых. Искупительная жертва Христа принесла спасение миру, основой которого является Церковь. На полях иконы, в золотых сферах — сияниях небесной славы — представлены избранные святые. Вверху — апостолы Петр и Павел. На боковых полях — отцы и учителя Церкви святители Василий Великий, Иоанн Златоуст, Николай Чудотворец и Григорий Богослов, а также мученики-воины Георгий, Димитрий, Федор и Прокопий. Внизу — представители монашеского чина Симеон Столпник Старший, Симеон Столпник Младший и Валаам, а также святые жены Екатерина и Христина. Св.



34

34 Распятие со святыми на полях. Первая треть XII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай

Екатерина, покровительница Синайского монастыря, посвященного ее имени, находится в центре нижнего поля, прямо под Голгофой, и это скорее всего означает, что икона создавалась специально для данного монастыря.

В центре верхнего поля изображены архангелы Михаил и Гавриил, а между ними, на самом важном месте, прямо над распятым Христом — Иоанн Креститель, названный в Евангелии Ангелом Господа (Мф.11-10, Мк.1-2, Лк.7-27); можно сказать, что эти три верхние фигуры образуют высший ангельский чин, охраняющий Церковь и Ей сослужащий. В том, что Иоанн Креститель помещен прямо над Крестом, есть еще один очевидный символический смысл, вытекающий из его слов: «вот Агнец Божий, который берет на себя грех мира» (Ин, 1-29). Христос, распятый на Кресте, и есть зримое воплощение этого пророчества.

В иконе «Распятие со святыми на полях» все подчинено ощущению величия события. Оно понимается не как трагедия страдания и смерти, но скорее как Жертва во имя спасения и новой жизни, как образный эквивалент к пасхальным словам о том, что Христос «смертию смерть поправ». Поэтому в иконе нет какого-либо эмоционально острого оттенка; напротив, в ней все возвышенно и торжественно. И несмотря на то, что из ран Христа весьма наглядно течет кровь, что ангелы недоуменно разводят руки, что Иоанн горестно подпирает рукой щеку, что брови у многих сдвинуты и нахмурены, — все же главным остается мотив благодарного предстояния всей Церкви, всего христианского народа перед спасительным Крестом и заполняющий все золотой свет. Сосредоточенное, чинное пребывание в мире божественной благодати, дарованной людям благодаря жертве Христа, — главная тема в сложном содержании этой иконы.

Монашеские темы

В византийской Церкви монашество почиталось как наиболее высокая и достойная форма духовной жизни. Образы прославленных святых иноков, преподобных входили в ансамбли росписей всех храмов, на стенах которых они занимали почетное место наряду с изображениями святых воинов, святых врачей-бессребренников, святых жен. Иногда интерес к темам монашеской жизни, духовных подвигов, аскезы необычайно возрастал, и тогда образы святых монахов становились едва ли не доминирующими в храме (мозаики и фрески в монастыре Св. Луки в Фокиде, 30—40-х гг. XI в.).

В круг чтения византийца входили, кроме житий святых, среди которых было много иноческих, также особые сочинения на темы трудного монашеского пути.

Важнейшая из таких книг — «Климакс», или «Небесная лестница», названная по-русски «Лествица», — была написана в VII в. Иоанном Климаксом, или, по-русски, Иоанном Лествичником, игуменом Синайским. В ней повествуется о лестнице духовного восхождения, ведущей на небеса, к Богу, по которой должен стремиться подниматься каждый монах. Лестница состоит из тридцати ступеней, соответствующих различным ступеням духовного совершенства; чтобы подниматься по ним, необходимо определенное поведение и покаяние; каждой посвящено одно из слов-поучений Иоанна Лествичника. Восходя постепенно по ступеням, монах все больше приближается к небесному блаженству и достойный достигает добродетели божественной любви.

Книга Иоанна Лествичника была учебником для монахов, необходимым путеводителем в их жизни. Ее знали и в светской среде, где она показывала путь к нравственному очищению; монашеский опыт, особенно такие его черты, как внутренняя ответственность, духовная бдительность, борьба со злом, почитался образцом для всякого христианина.

Изображения Лествицы встречаются в миниатюрах, иллюстрирующих рукописи с текстами Слов Иоанна Лествичника. Самый ранний из таких манускриптов относится к концу XI — началу XII в. (библиотека Ватикана). Иконы на эту тему крайне редки. «Лествица» (ил. 35) из монастыря Св. Екатерины на горе Синай — уникальная икона на этот сюжет, созданная в XII в., скорее всего во второй его половине, и написанная, вероятно, именно для Синайского монастыря.

Композиция иконы построена идеально: пересекая по диагонали все поле, лестница поднимается в небо, где Иисус Христос встречает тех, кто преодолел все трудности и дошел до верхней ступени. По лестнице взбираются вверх монахи, некоторые не выдерживают, падают вниз, либо прямо в адскую пасть, либо в лапы бесов, поджидающих, подхватывающих веревками или щипцами, подстреливающих из лука свои жертвы. Вверху лестницы, уже возле простертых навстречу рук Христа, первым из восходящих изображен сам Иоанн Лествичник, одетый так же, как и все монахи. Сразу за ним стоит старец, явно выделенный из всех и большой величиной фигуры, и особым белым архиерейским облачением. Возле него надпись, называющая его архиепископом Антонием. Предполагают, что он был игуменом монастыря тогда, когда создавалась эта икона. В верхнем левом углу — хор ангелов, в нижнем правом — группа монахов, взвизгивающих на чудо видения небесной Лествицы, и это сопоставление сделано намеренно: добродетели монахов сравнимы с чистотой ангелов, истинные монахи подобны ангелам уже здесь, на земле.



35

Перед нами — путь аскетической праведности, путь христианского восхождения к жизни вечной.

С монашеской темой связан сюжет еще одной иконы — «Чудо архангела Михаила в Хонех» (ил. 36), созданной в XII в., возможно во второй его половине, и находящейся ныне в монастыре Св. Екатерины на горе Синай. Икона рассказывает о том, как архангел Михаил спас посвященный его имени храм от казалось несминуемого потопления его страшным водным потоком из двух слившихся рек, который направили на него язычники, ненавидевшие христианскую церковь. Инок и отшельник Архип, издавна живший при этом храме, истово молился архангелу Михаилу, прося о помощи и спасении. По его молитве архангел Михаил явился, ударом жезла высек расселину, в которую ушла вся вода и на месте которой образовался чудотворный источник, принесший людям много исцелений. Это чудо случилось в Малой Азии, в Хонех, откуда и происходит название иконы (одна из греческих надписей на ней: «Чудо в Хонех»).

Центральный образ иконы — архангел Михаил, предводитель небесных сил, архистратиг небесного воинства,

могучая сила которого служит добру и побеждает зло. Икона была написана именно для его прославления. Однако в ней звучит и другая тема: великая сила молитвы, особенно монашеской и отшельнической, действительна, даже способна творить чудеса, и само появление архангела Михаила стало таким чудом. Можно сказать, что в иконе прославляется также аскетический отшельнический духовный путь.

Композиция иконы построена идеально: два сливающихся потока, форма которых похожа на геральдический знак, делят ее на две почти равные части, что создает полную уравновешенность сцены и ощущение гармонии, возможной в мире благодаря помощи небесных сил. Фигура архангела Михаила значительно крупнее, чем прп. Архипа, однако, хрупкая фигура последнего расположена на фоне большого, увенчанного куполом храма, благодаря чему правая и левая половина иконного поля кажутся равнозначными. Архангел, слетевший с небес, изображен в подвижной позе. Св. Архип замер в молитве как столп. Его образ вызывает в памяти слова Иоанна Лествичника: тот, кто предается чистой молитве, «уподобляется в глубине своего сердца неподвижной колонне». Внутренняя сосредоточенность прп. Архипа, отрешенность от всего внешнего подчеркивается тем, что необычно высокая дверь за его спиной, ведущая в храм, создает вокруг него некую раму, как будто очерчивающую особую сферу его пребывания, где существует только молитва.



36

35 Лестница. Вторая половина XII в.
Монастырь Св. Екатерины
на горе Синай

36 Чудо архангела Михаила в Хонех.
Вторая половина XII в.
Монастырь Св. Екатерины
на горе Синай

Золото в византийских иконах

Фон византийской иконы чаще всего покрыт золотом. Если золота не было, то фон могли покрыть желтой краской, как бы имитирующей золото. Впрочем, иногда фоны делали цветными — красными (по античному образцу) или синими. Однако это бывало не так часто. В целом можно сказать, что всегда, во все времена византийские художники стремились к наибольшей насыщенности своих произведений золотом, и прежде всего, конечно, это относилось к фону, на котором был представлен святой образ или священное действие. Кроме фона золотом нередко прорисовывали контуры фигур и складки одеяний, а иногда сеткой золотых линий покрывали сплошь все одежды. Такая частая сеть золотых лучей называется «ассист». Чем больше золота было в иконе, тем было лучше, и совсем не только из-за ее драгоценности и богатства, но главным образом из-за глубины ее символики, так как по христианской символике золото — это Божественный свет.

Понимание золота как средоточия света было и в античности; по выражению античного поэта Пиндара, «золото — это огонь, сверкающий в ночи». В христианском мышлении золото воплощает свет и в своем блеске, и в своем «благородном свечении» (Андрей Критский).

В христианском искусстве золото, будучи как и в античности метафорой света, наделяется и другим, более глубоким и более священным смыслом: золото, «цвет цветов», не видимое в природе и как бы не существующее в ней, означает нерукотворный свет, который, падая на творение, преображает его и приобщает к райской гармонии. Золото в иконах всегда является проявлением невидимого Божественного присутствия во всем мироздании и знаком связи со всем Божественным. Мерцание золота создает впечатление бесконечной и иррациональной пространственной глубины фона, а блеск золота «ослепляет», указывая на «ужасающее» Божественное присутствие («огонь поядающий», Исх. 24.17). Золото фонов образует плотный барьер, за который невозможно проникнуть человеческому глазу; всякая сцена, изображенная на фоне золота и тем самым в него погруженная, превращается в таинство. Золото, лежащее лучами на одеждах священных персонажей, а иногда и на многих предметах, полностью преображает земную материю, насыщая ее Божественным светом. Наличие золота всегда придает изображению мистический смысл.

В художественном строе иконы все полно классического равновесия и покоя, вызывающих представление о мире, где воцарилась Божественная гармония. Совершенные пропорции и естественная подвижная поза архангела как будто заимствованы от античных статуй. При этом фигура его не выглядит сколько-нибудь вещественной; скользящие ткани, точеные линии, светлые светящиеся цвета лишают материю веса, сообщают фигуре легкость, близкую парению. Фигура Архипа, с узкими плечами, тонкая, вытянутая, похожая на свечу, зажженную в храме во славу архангела Михаила, является собой идеальное воплощение образа молящегося. Классическая красота во всех ее проявлениях и деталях утрачивает чувственный оттенок, наполняется неким духовным воодушевлением. Ни малейший диссонанс или тем более экспрессия, никакая человеческая эмоция не допущены в этот мир абсолютной гармонии и совершенства. Такая икона как нельзя более полно отражает особенности византийского религиозного сознания с его созерцательностью, отрешенностью от конкретных земных проблем, устремленностью к возвышенному, идеальному.

ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО XIII В.

В византийской истории этот век начинается трагедией: в 1204 г. рыцари IV крестового похода захватили, разграбили и сожгли Константинополь, оккупировали основные византийские территории и дали им название «Латинская империя». Византийское государство номинально сохранилось, но сжалось до ничтожных размеров, полностью утратило былое величие, богатство и всякое значение в средиземноморском и европейском мире. Императорский двор переместился из павшего Константинополя в Никею, оставшуюся свободной от латинского завоевания наряду с двумя другими районами — Эпиром и Трапезундом. Никея стала центром сосредоточения духовных, политических и военных сил греков. Именно здесь вынашивалась идея реставрации Византийской империи. Бедственное для Византии положение сохранялось более полувека — до 1261 г., когда император новой династии Михаил VIII Палеолог сумел отвоевать у латинян Константинополь, и Византийская империя, хотя и сильно обедневшая, все же восстановила свои территории и свой престиж. Государственный крах Византии и существование Латинской империи на греческих землях не способствовали процветанию искусства. Однако крушения или даже замирания его не произошло; оно служило Церкви, сохранявшей свою роль в обществе, было вызвано к жизни потребностями православного сознания, оставшегося неизменным, и не находилось в прямой зависимости от политической ситуации.

Для XIII в. в Византии был характерен повышенный интерес к античной эллинской культуре, понимаемой как национальное наследие, гордость греческого народа. В условиях национального унижения интерес к столь блестящему прошлому обретал патриотическую окраску. Может быть, отсюда отчасти берет начало стремление к возрождению классицизма, которое как основной стержень пройдет сквозь все искусство XIII в.

Важной особенностью искусства этого времени является возросшее значение местных художественных школ и локальных центров, смещение культуры из столицы в регионы, которые прежде были провинциями империи. Эмиграция греческих мастеров из разрушенного Константинополя в другие земли привела к расцвету национальных школ, важнейшая из которых — сербская. Византийские мастера получали заказы чаще в других странах восточно-христианского круга, чем у себя дома, прежде всего, в мочуем в ту пору молодом Сербском королевстве. Наверное, некоторые из них ехали и на Русь. Но важно, что пути византийского искусства не пресеклись, и оно продолжало свою жизнь и эволюцию, хотя и в эмиграции.

Кроме того, латиняне нередко выступали в роли заказчиков для греческих художников, более того, сами учились у них мастерству иконописания, приобщались к знанию византийской иконографии и к пониманию православного художественного образа, а иногда даже работали с ними рядом в одних мастерских. В результате возник своеобразный сплав византийских и западно-европейских черт и приемов, сформировавший совершенно особое художественное явление, условно названное «искусством крестоносцев». Такие мастерские известны, например, в монастыре Св. Екатерины на горе Синай, в Иерусалиме и на Кипре.

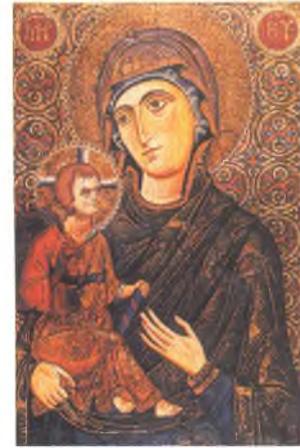
Искусство раннего XIII в.

Новый монументализм

В конце XII в., параллельно с доминировавшими тогда художественными течениями экспрессивного характера (динамический стиль, позднекомниновский маньеризм), в искусстве образовалось направление совершенно другого, как будто противоположного типа, где главными ценностями были укрупненность образа, ясность, простота, лаконизм (фрески в монастыре Св. Иоанна Богослова на о. Патмосе). Такое искусство стало определяющим в начале XIII в. Часто его условно называют «искусство около 1200 года». Византийская живопись, много раз менявшая направления и стили, много раз по-новому переживавшая былые свои ценности и тем самым бесконечно обновлявшаяся, совершила в этот период еще один виток, еще раз омолодилась, сно-

ва обрела свежесть и силу, и в противоположность экспрессивности позднекомниновского искусства стала создавать образы величественные, спокойные и монументальные. Очевидно, это был большой художественный фон византийской жизни, в которую ворвалось нашествие крестоносцев. Мы не можем судить, насколько процесс был прерван или нарушен. Однако сохранившиеся на Синае иконы свидетельствуют, что в начале XIII в. возник мощный поток искусства такого типа. Ответвлениями этого потока являются фрески в церкви Успения Богородицы в Студеницком монастыре в Сербии, созданные греческими мастерами в 1208—1209 гг.

Из многих икон такого типа, возникших в раннем XIII в., мы рассмотрим в этой книге четыре, находящиеся в монастыре Св. Екатерины на горе Синай: «Богоматерь Одигитрия» (мозаическая икона), «Христос Пантократор» и «Архангел Михаил» (обе из одного Деисусного чина) и «Свв. Федор Стратилат и Димитрий» (ил. 37—40).



37



38

37 Богоматерь Одигитрия. Мозаическая икона. Начало XIII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай

38 Христос Пантократор. Начало XIII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай

«Богоматерь Одигитрия» (ил. 37) — редкая икона этого времени, созданная в технике мозаики, возникла, несомненно, в Константинополе, где издавна были мозаические мастерские по изготовлению икон. Она поражает драгоценностью всей своей поверхности: мельчайшие кубики смальты тонко подобраны в цвете и играют его оттенками и переливами; одежды Богоматери и Младенца испещрены золотыми нитями ассиста, так что вся поверхность превращена в сплошное золотое сияние; фон и рама покрыты нарядными орнаментами, что явно имитирует богатый оклад, золотой или серебряный, украшенный камнями и эмалью. Блеск и великолепие материалов, из которых создана икона, должны были вызывать ассоциации с нездешней красотой Небесного Царства, Небесного Иерусалима. И все в этой иконе полно царственного достоинства. Златотканые ризы Младенца говорят о царственности Его происхождения. В Его руке — Его символ, знак Логоса — свернутый свиток, похожий на царский скипетр. Главная образная, символическая тема иконы — это слава Божественного мира, к которой может быть приобщен человек, слава Церкви, образом которой является Богоматерь. Отсюда торжественный пафос, сияющая красота этой иконы.

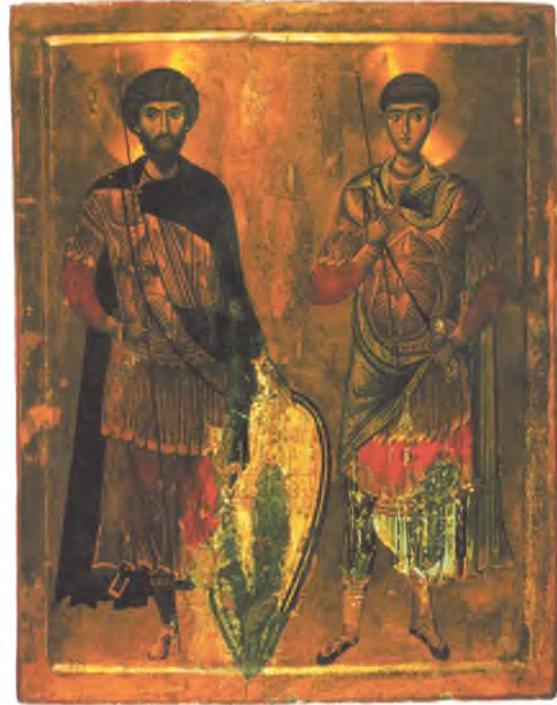
Тема жертвы, обычно связываемая с образом Младенца Христа, жертвы, понятой в аспекте литургической символики, конечно, тоже присутствует в этой иконе и может быть узнана в некоторых ее деталях: например, пояс, опоясывающий грудь Младенца, когда-то был частью одежды ветхозаветного первосвященника, затем вошел в древнее облачение православного священника как знак духовной силы; красные полосы на свитке и нагрудном поясе Младенца как знаки жертвы, и др. Однако эта тема, лишь слегка угадываемая как обязательная, в целом отступает перед главной, величественно звучащей и победоносной темой торжества Божественного Логоса.

Образы этой иконы монументальны, полны достоинства и покоя. Изобразительный язык гораздо более прост, чем в позднекомниновском искусстве. В обликах нет прежней изысканности; наоборот, впечатляют простота, понятность, чистота. Во всем — в силуэтах, очертаниях, формах — присутствует архитектурность, в чертах лица — симметрия; нет ни малейшей дополнительной складки, выражавшей бы какую-либо особую эмоцию;



39

39 *Архангел Михаил. Начало XIII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*



40

нет также и никакой отрешенности, никакого подчеркнутого созерцательного или аскетического акцента; во всем, напротив, ясность и доступность. Формы массивные и убедительные, линии лапидарные, деталей мало, они почти отсутствуют, все передано лаконично, во всем — впечатляющая монументальность и сила. Это искусство совершенно отбросило утонченность, присущую образам позднекомниновской живописи, и обрело большую мощь. Некоторое упрощение сочеталось в нем с притоком свежей силы.

Монументализм и обобщенность стиля такой живописи были родственны старому византийскому искусству первой половины XI в. (типа мозаик Оснос Лукас или Св. Софии Киевской), однако, аскетическое содержание последних утратилось, сменившись иным смысловым акцентом — утверждением величественного спокойствия и великолепия торжествующей Церкви как образа Царствия Небесного.

Две другие иконы этого периода — «Христос Пантократор» (ил. 38) и «Архангел Михаил» (ил. 39) — являются частями большого пятифигурного поясного Деисусного чина, который размещался над алтарной преградой (все пять икон находятся в монастыре Св. Екатерины на горе Синай). По сторонам от центрального образа Христа были помещены иконы «Богоматери» и «Иоанна Крестителя», обращенных к Спасителю с просительной молитвой за человеческий род, и арханге-

40 *Св. Федор Стратилат и Димитрий. Начало XIII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*

лов «Михаила» и «Гавриила», составляющих небесную стражу Пантократора. Кажется, что прототипом для образа Христа была икона «Пантократора» VI в. из того же Синайского монастыря, — так похож в них лик Спасителя. Однако древний образец изменен сообразно вкусам начала XIII в.: поражающая в иконе VI в. индивидуальность облика сменилась большей стереотипностью, привычностью иконографического типа, тончайшая психологическая нюансировка исчезла, уступив место обобщенности крупного монументального образа, в котором неколебимо и ясно выражено величие Пантократора.

Обеим иконам присущ стиль достаточно простой и одновременно мощный: фигуры тяжелые, плечи и силуэты устойчивы, «квадратны», формы обобщенны, линии немногочисленны и тверды, цвет интенсивен даже в моделировке лиц, выражение лиц спокойное и ясное, яркая поддурмянка и красная краска губ придают им свежесть и привлекательную красоту, во всем — утверждающий тон, на всем — печать «здорового» духа и силы. Это была, несомненно, новая программа, новое образное и художественное кредо; оно проявилось в большинстве икон этого периода (на Синае их сохранилось много), а в некоторых из них, как, например, в «Свв. Федоре Стратилате и Димитрии» (ил. 40), выразительность такого типа достигает почти героического пафоса, в этой иконе уместного, так как на ней изображены святые воины. Ослепительные в своих богатых, украшенных золотом доспехах, внушительные и великолепные, сияющие живой человеческой красотой и одновременно предстающие в сплошном золотом Божественном свете, святые воины служат воплощением небесного триумфа, увенчивающего их духовные подвиги.

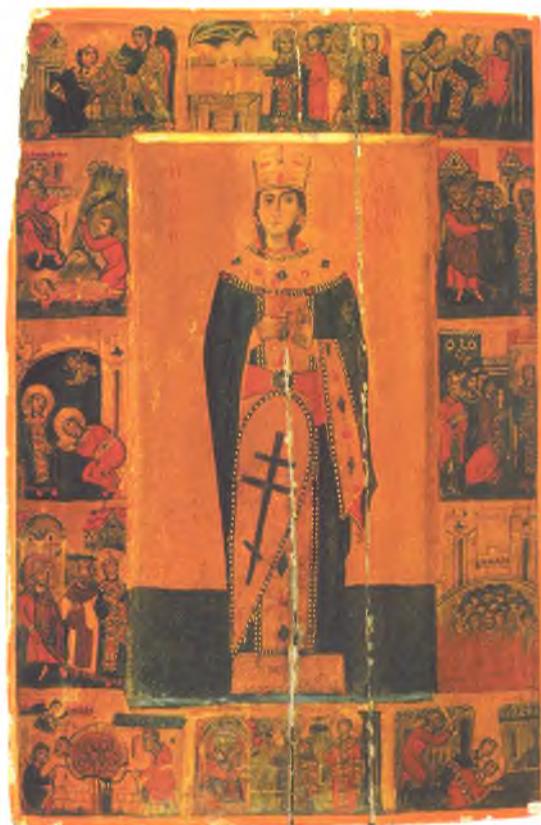
Такое мажорное содержание было характерно почти для всего византийского искусства начала XIII в. Оно возникло еще в позднем XII в. и, возможно, было реакцией на усложненную и беспокойную проблематику экспрессивных образов и стиля живописи второй половины XII в. В раннем XIII в. оно явно стало доминирующим. Разгром Константинополя в 1204 г. не поколебал его крепких основ; греческие мастера были преданы ему и в эмиграции. Наряду с другими местами, они работали в это время в монастырских мастерских на Синае, где и создавали такие иконы. Все это еще раз свидетельствует о том, что духовная ориентация может оказаться для искусства гораздо важнее, чем изломы исторического процесса.

Житийные иконы

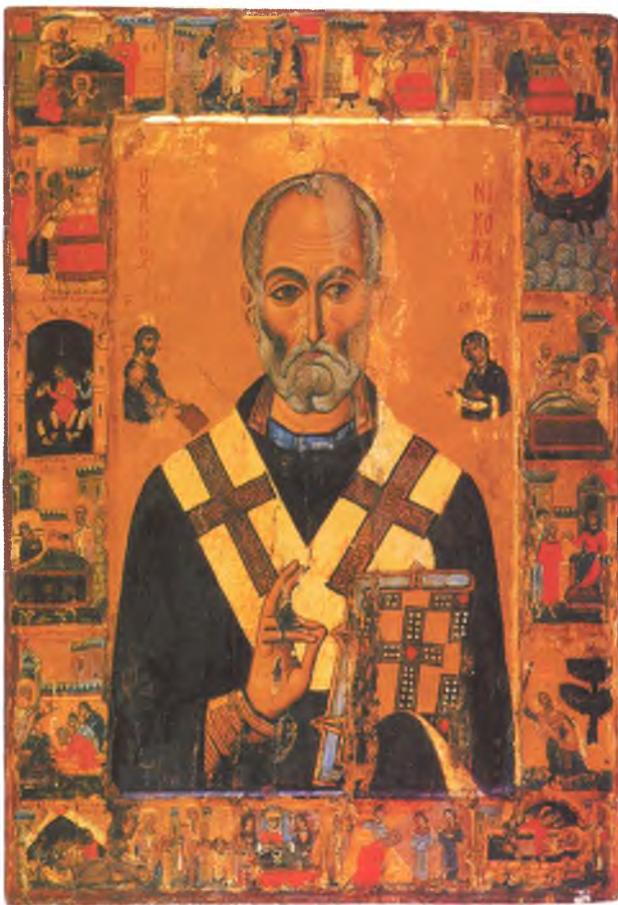
В начале XIII в. возникает особый тип так называемых житийных икон, в которых крупный образ святого в центре окружен рамой, состоящей из мелких сцен-

клеим с изображением событий его жизни и совершенных им чудес. Горизонтальные и вертикальные пояса клеим располагаются вокруг центрального образа святого подобно венку, состоящему из его добродетелей и духовных дарований. Клейма, достаточно мелкие, в композиции иконы были вторичны и служили аккомпанементом к главной теме — образу святого. При этом они всегда отличались занимательностью. Их сюжеты, основанные обычно на литературном житии святого, а иногда — на литургических песнопениях, легко опознавались верующими. В иконах появились моменты литературности и повествовательности. Таковы были новые вкусы, характерные для XIII в. В дальнейшем житийные иконы получили широкое распространение и в Византии, и на Балканах (в Сербии и Болгарии), и в Италии, и на Руси.

Последовательные циклы сцен, иллюстрирующих житие святого, появились гораздо раньше: в Византии — в иллюстрированных Минологиях, в иконных эпистилиях и в складных триптихах; на Западе — в росписях крипт, где находились мощи святого или связанные с ним реликвии. Однако житийная икона определенного, ставшего стандартным типа, с центральным изображе-



41 *Св. Екатерина с житием. Начало XIII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*



42

нием и окружающей его рамой маленьких сцен, возникла именно в раннем XIII в.

Такова икона «Св. Екатерины с житием» (ил. 41) из монастыря Св. Екатерины на горе Синай. По всей вероятности, она служила главным храмовым образом и располагалась в алтаре возле саркофага с мощами святой. В среднике св. Екатерина представлена в рост, в царских одеяниях и короне (что соответствует ее происхождению из царского рода), с большим щитом, образованным тканями ее одежды (лором) и украшенным вышитым на нем крестом. В правой руке она держит красный крест — символ мученичества; раскрытая ладонь левой руки означает приятие Божией Благодати. Маленькие сценки рассказывают о достоинствах св. Екатерины: о ее мудрости, об исключительной силе ее веры, о ее мужестве. Верхние клейма (слева направо): молитва святой и явление ей ангела; святая перед императором Максенцием, который приносит жертвы идолу; святую ведут на допрос. Правый ряд (сверху вниз): святая спорит с языческими философа-

ми; «риторы склоняются к стопам святой» (греческая надпись); «риторы в печи огненной». Левый ряд (сверху вниз): избиение святой; императрица, обращенная в христианство св. Екатериной, поклоняется ей в темнице; св. Екатерина, император и между ними императорский управитель, которого св. Екатерина обратила в христианство. Нижний ряд: мучение св. Екатерины на колесе; св. Екатерина ведет спор с императором в присутствии императрицы; усекновение главы св. Екатерины, где рядом с ней — императрица, ставшая христианкой.

Можно сказать, что житийный цикл сцен — это историко-литературный рассказ, иллюстрация к повести о жизни святой. Но одновременно — это нечто вроде литургических песнопений, сложенных в ее честь, но исполненных средствами живописи, или изобразительный ряд вроде «похвалы», поющей в церкви в день памяти святой для ее прославления.

Житийная икона «Св. Николая Мирликийского» (ил. 42) в монастыре Св. Екатерины на горе Синай создана в тот же период первой половины XIII в., но, скорее всего, чуть позже, чем «Св. Екатерина», в 30–40-х гг. XIII в. Свт. Николай представлен по пояс в облачении епископа, с жестом благословения правой рукой и с Евангелием в левой. Вверху, на золотом фоне, — Христос и Богородица, протягивающие св. Николаю Евангелие и омофор, что подчеркивает особую важность его архиерейского служения.

Житийные циклы на иконах свт. Николая включают в себя много сюжетов; основные из них всегда повторяются, некоторые же могут варьироваться. В начале (слева вверху) и в конце (справа внизу) обычно помещаются сцены рождения святителя и его преставления. Вверху за рождением следуют сюжеты, рассказывающие о его особом святительском призвании. В синайской иконе четыре таких композиции: обучение в детстве, поставление в священники, поставление в епископы (все вверху) и литургия св. Николая (слева под рождением). Все остальные клейма рассказывают о его чудесах и особенно о помощи его людям. Левый ряд, под литургией: три военачальника, которых спасет св. Николай, в темнице; св. Николай является во сне императору Константину и свидетельствует о безвинности трех осужденных военачальников; три освобожденных военачальника благодарят св. Николая. Правый ряд: чудо на море; явление св. Николая во сне Авлавию; три военачальника перед императором Константином; изгнание св. Николаем беса из кипариса. Нижний ряд (слева направо): избавление от сарацин; приведение ребенка к родителям; спасение от казни трех невинноосужденных; наконец, замыкающая сцена преставления св. Николая.

42 *Св. Николай Мирликийский (Чудотворец) с житием. Первая половина XIII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*

Как видно по этой иконе, историческая последовательность фактов биографии святого не обязательно соблюдается, для иконописца это явно не было важным, но все сцены жития легко узнаются (к тому же они имеют надписи), и каждая — украшение в венке его добродетелей, подобное строчке из церковного гимна, поющего-ся в церкви в его хвалу.

Лик св. Николая являет собой образ благородной и мудрой старости, образ учителя. Глубокие морщины на очень высоком лбу и щеках, непривычно сильно бороздящие его лицо, — это не только иконографическая специфика его изображений, но и особый, несколько утрированный прием. Они создают сходство с тонкими, погруженными в размышление обликами в византийском искусстве второй половины XII в., типа Григория Чудотворца на иконе из Эрмитажа (ил. 28). Такие детали — это воспоминания об искусстве предшествующей поры, некие оставшиеся от него нюансы. Но, несмотря на них, никакого экспрессивного акцента, который предполагают такие черты, образ в себе не несет: нет ни внутренней углубленности, ни аскетической суровости, столь свойственных позднекомниновскому искусству. Главное содержание этого образа созвучно вкусам искусства раннего XIII в.: масштабность, ясность, здоровая сила. Отсюда — яркий румянец на щеках несмотря на преклонный возраст, красные губы, простая и точная архитектура черт лица, пластичность мону-мента, совершенно иллюзионистические красные блики в углах глаз, большое жизнеподобие и одновременно — величие.

Искусство этого периода всегда проповедует самые важные положительные ценности. Поразительно, что это оказалось для него возможным во времена тяжелых государственных бед.

Искусство второй половины XIII в.

Идеи, определившие византийское искусство раннего XIII в., будут актуальны в нем на протяжении всего века, хотя получают другую форму выражения, основанную на классическом стиле. Не останавливаясь на перипетиях биографии византийского искусства этого периода, скажем только, что главным стержнем его снова стал, как уже не раз бывало в Византии, классический идеал, однако, совершенно обновленный. Он сформировался вскоре после раннего XIII в., на базе того искусства, которое было охарактеризовано выше, стал очевиден уже в 30-х гг. (фрески церкви Вознесения в монастыре Милешева), достиг полной гармонии в 60-х гг. (фрески церкви Св. Троицы в монастыре Сопочаны), далее на протяжении второй половины века становился все бо-



43

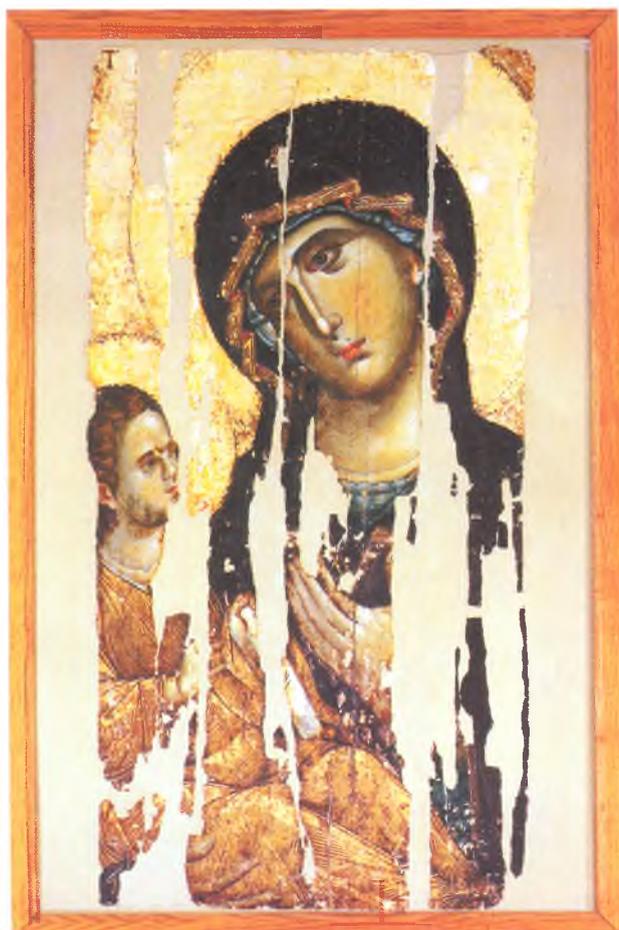
лее активно выраженным, а в самом конце века стал чрезмерным и патетичным (фрески церкви Богоматери Перивлепты в Охриде). Это искусство более всего выразило себя во фресках. Но главные этапы его пути, как и самые важные его установки, можно проследить и по иконам.

К 60-м гг. XIII в. относятся поясные иконы «Христа Пантократора» (ил. 43) и «Богоматери с Младенцем» (ил. 44) из монастыря Хиландар на Афоне, а также «Апостола Иакова» (ил. 45) из монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмосе.

«Христос Пантократор» — один из лучших образов Спасителя, созданных в византийском искусстве XIII в. Лик красив благородной человеческой красотой. Совершенно спокойный, без малейших акцентов, с конкретно направленным взглядом, со светлым выражением, с мягким светом глаз и доброй складкой губ, он полон душевного благородства, подлинной человеческой приветливости и обнадеживающего всепонимания. Всему этому сопутствуют стилистические приемы, взя-

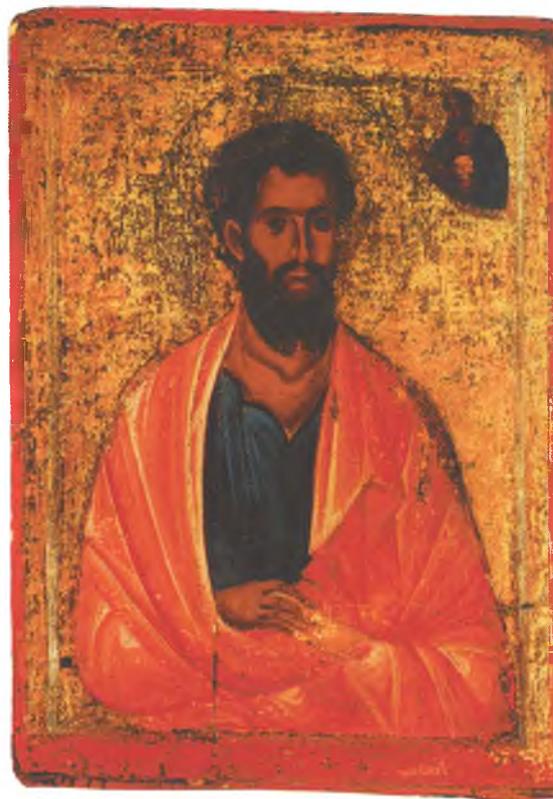
тые из набора классических художественных средств: правильная пластическая форма, слаженность красочных перетеканий, постепенность моделировок, общая иллюзионистичность и живость, наконец, натуральность облика. Никогда еще в византийском искусстве образ Спасителя не был столь близок человеку, поставлен настолько рядом с ним. Наверное, это была предельная мера приближения Божественного к человеческому, дальше которой византийское религиозное сознание, с его устремленностью к созерцанию, к отрешенности от всего конкретного, пойти не могло.

Икона «Апостола Иакова» (ил. 45), брата Господня, относится к тому же периоду полной зрелости классического стиля XIII в.: великолепная фигура святого, представленная по пояс, облачена в синий хитон и яркий красный плащ, падающий крупными естественными складками. Совершенство пропорций, легкая подвижность фигуры, обеспечивающая ее свободное пребывание в пространстве, красота тяжелых драпировок, мяг-



44

44 *Богородица с Младенцем. 60-е гг. XIII в.
Монастырь Хиландар, Афон*



45

кое скольжение света, столь же далекого от какой-либо условной схемы, сколь близкого иллюзионистическим эффектам, монументальность и вместе с тем естественность, — все это характерные черты византийского искусства 60-х гг. XIII в. Вместе с тем «личное» письмо исполнено много проще, односложнее, чем в иконе «Христа Пантократора» и во всех лучших произведениях живописи этого времени. Наверное, икона была создана в какой-то местной, далекой от столицы мастерской, возможно, в монастыре Св. Иоанна Богослова на о. Патмосе. Очевидно, основные принципы искусства этого времени были распространены широко и доступны провинциям.

В конце XIII в., примерно в 80–90-х гг., в византийском искусстве появилась новая ориентация: стали создаваться образы мощные, полные почти героического подъема, а стиль, оставаясь по-прежнему преданным классическим принципам, приобрел вместе с тем повышенную монументальность и чрезмерную акцентированность многих своих черт. Искусство такого типа часто называют раннепалеологовским, что соответствует первому этапу правления новой и последней в византийской истории династии Палеологов: Михаила VIII —

45 *Апостол Иаков. Третья четверть XIII в.
Монастырь Св. Иоанна Богослова
на о. Патмосе*



46

с 1261 г. до 1282 г. и началу правления Андроника II с 1282 г. (был на троне до 1328 г.). К этому периоду относятся иконы «Евангелист Матфей» (ил. 46) и «Распятие» (ил. 48) в Галерее икон в Охриде, а также «Христос Пантократор» (ил. 47) в Эрмитаже.

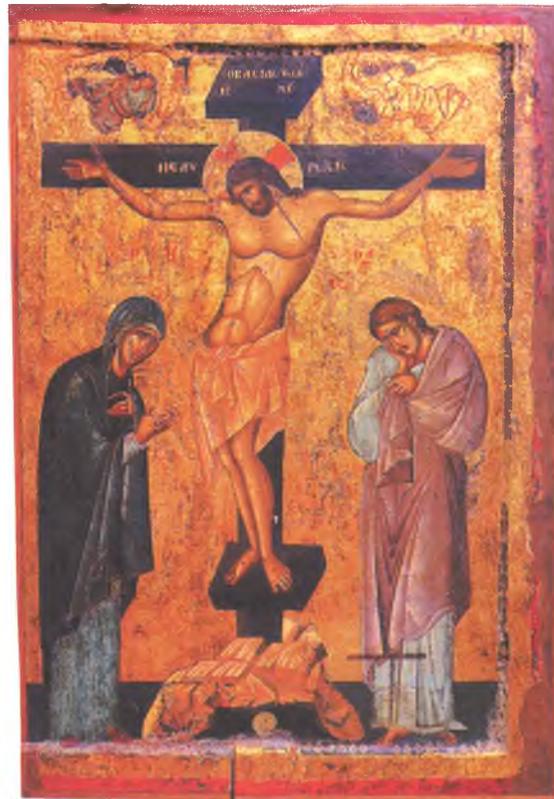
Евангелист Матфей изображен в полный рост, шагающим, в трехчетвертном повороте, с раскрытым Евангелием в руках. Его иконография повторяет образы евангелистов в миниатюрах X в., периода Македонского Ренессанса, в свою очередь подражавших античным образцам. Подобная ориентация на классические модели была очень характерна для этого времени. Хотя

реальный размер фигуры Матфея не столь велик, она кажется грандиозной. Пропорции грузные, стопы ног, прочно опирающиеся на раму, очень большие, плащ свешивается через плечо тяжелыми фалдами, все драпировки крупные и жесткие, линии острые, свет падает резко, так что материя переливается каким-то металлическим блеском, в выражении лица — энергия и пронзительность, пластические изломы столь сильны, что кажутся почти гротескными, постановка фигуры исполнена величия. Во всем — чрезмерная интенсивность, несколько нарушающая идеальную гармонию, столь характерную для недавнего византийского искусства.

Такой же монументализм сохраняется и в изображениях камерных размеров. Примером может быть икона стоя-



47



48

46 *Евангелист Матфей. Конец XIII в. Галерея икон, Охрид*

47 *Христос Пантократор. Конец XIII в. Эрмитаж, С.-Петербург*

48 *Распятие. Конец XIII в. Галерея икон, Охрид*

щего «Христа Пантократора» (ил. 47) из Эрмитажа, обладающего при высоте около 30 см выразительностью большой статуи. Фигура выглядит высокой, крепкой, плечистой, наделена внушительной осанкой; массивные пропорции увеличивают эффект сильной скульптурной пластики, а их правильность способствует чувству естественного размещения фигуры в пространстве. Энергичный скошенный взгляд, сочное письмо густыми, плотными красками, насыщенный темный цвет одежды, пластическая лепка цветом и контрастными бликами света — все создает приподнятый, величественный образ. Классическая модель воспроизводится точно, но с повышенным ораторским пафосом.

Мастерские крестоносцев

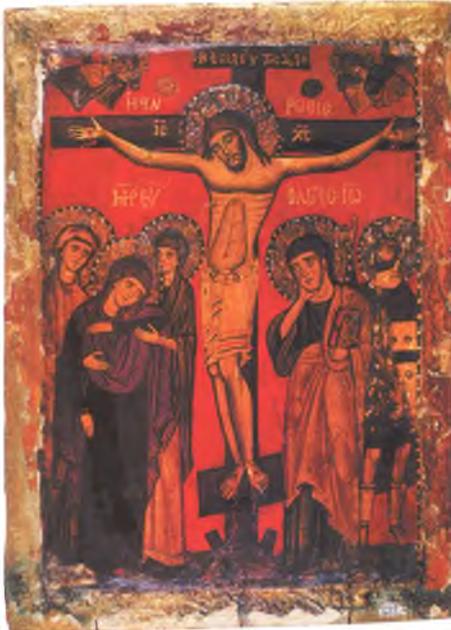
Совершенно особую группу составляют иконы XIII в., написанные для крестоносцев, рыцарей или латинских прелатов. Западным людям, завоевавшим Византию, соприкоснувшимся с ней непосредственно, увидевшим ее храмы и ее иконы, очевидно, так импонировало византийское искусство, что они захотели ему подражать. Иногда для них работали греческие мастера и писали иконы по их заказам.

Нередко сами западные художники исполняли иконы в византийском стиле, так, как они этот стиль понимали. Они копировали византийские модели, а иногда работали рядом с греческими мастерами в общей художественной мастерской. Такие мастерские могли существо-

вать в государствах крестоносцев в разных городах: в Иерусалиме, в Акре, на Кипре. Известно, что такая мастерская, где трудились рядом греки и европейцы, была в монастыре Св. Екатерины на горе Синай (это объясняется историей монастыря в XIII в., его связями с крестоносцами).

Если икону исполнял византиец, то при всей традиционности своего искусства он все же вносил в нее черты, соответствовавшие вкусам заказчиков, то есть людей совершенно другой, европейской, культуры. Если икону писал западный художник (а они приезжали в такие мастерские из разных стран), то он старался как можно ближе подражать своим византийским учителям. Однако подражание это было довольно внешнее: такой мастер обычно оставался в границах привычного для него западного мышления. Перенимались в основном византийские иконографические схемы, отдельные черты стиля и профессиональные приемы. И все-таки, при всей самобытности каждого из работавших рядом западных и восточных мастеров, они не могли не влиять друг на друга. В результате столь непривычной организации труда и столь неизбежного взаимопроникновения интересов возникло оригинальное художественное явление, которое называют искусством крестоносцев.

Иконы такого типа создавались на протяжении всего XIII в. Художественные мастерские крестоносцев в Иерусалиме существовали до середины XIII в.; после падения Иерусалима в 1244 г. — в Акре, бывшей столице крестоносцев до конца XIII в., а также на Кипре. Соотношение византийских и западных черт в иконах такого типа бывает разным, и именно оно чаще всего показывает, греки или европейцы были их авторами. Гораздо труднее определить точно, кто именно из западных художников писал икону — это мог быть мастер из Италии, Франции или другой европейской страны. Подчас иконы такого типа очень близки собственно византийским, и лишь заметное упрощение их художественного языка позволяет связать их с мастерскими крестонос-



49

49 *Распятие. Первая половина XIII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*



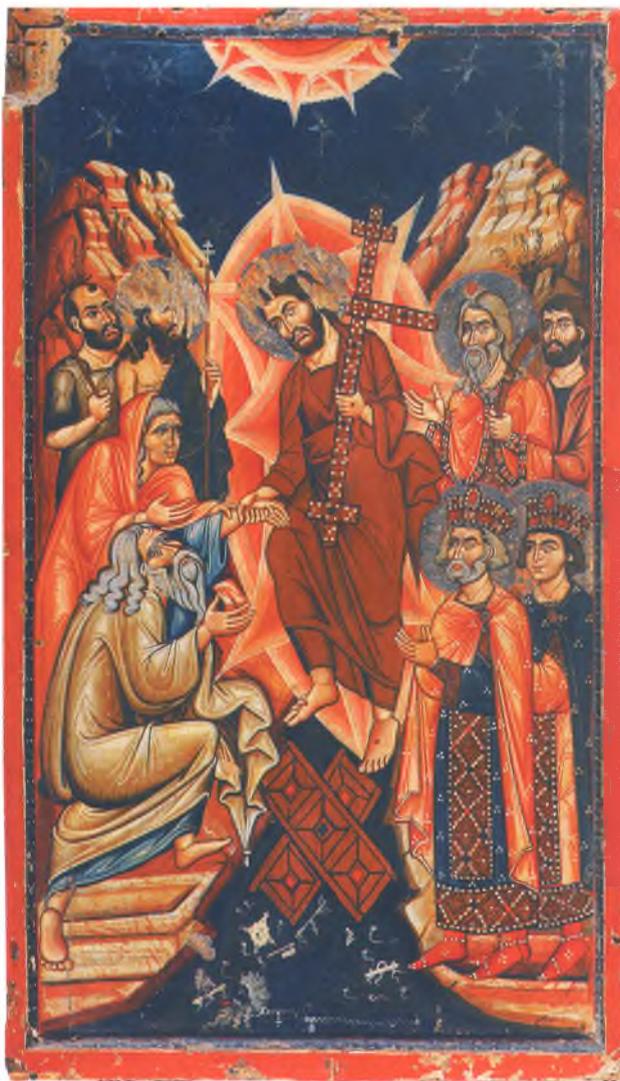
50

50 *Богородица Одигитрия. Первая половина XIII в. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай*

цев. Таково, например, «Распятие» (ил. 49) первой половины XIII в. из монастыря Св. Екатерина на горе Синай. Написанная на красном фоне, с лепными орнаментами на полях и в нимбах, что совершенно не свойственно византийской живописи, с застылыми лицами, тяжелыми фигурами и элементарными драпировками, эта икона, в целом выглядящая как провинциальная византийская из восточно-христианского круга, имеет в то же время сходство с европейской позднероманской живописью. Этот странный симбиоз мог осуществиться только в совершенно специфических условиях смешанных художественных мастерских, существовавших в это время в разных местах, в том числе и на Синае.

Другая икона этого же времени и круга — «Богоматерь Одигитрия» (ил. 50) из того же синайского монастыря, с металлическим окладом, с жемчужной обнизью нимбов, очень близкая византийским иконам Богоматери, возникшим около 1200 г., узнаваемая сразу как византийская, наделена вместе с тем столь большой чувствительностью, какая могла быть свойственна образу западной живописи и не свойственна византийскому произведению. Ее тонкая эмоциональность, совершенно не византийский оттенок особой душевности как будто взяты из раннеготического искусства и добавлены к традиционно византийскому образу.

Икона «Сошествие во Ад» (ил. 51), созданная в мастерских Синая несколько позже, во второй половине XIII в., отличается уже явным преобладанием западных черт над византийскими. Она, несомненно, написана кем-то из европейских художников, как иногда считается — венецианцем. Согласно византийской традиции, сцена Сошествия во Ад является иконой праздника Пасхи — Воскресения Христа. В западном искусстве композиция Сошествия во Ад неизвестна; Воскресение передавалось совсем иной сценой — Христос, выходящий из гроба. В синайской иконе использована византийская иконография. Христос в сиянии славы и с крестом в руке спускается в ад и разрушает его врата; внизу, в черной бездне видны обломки их гвоздей и голова сатаны на цепи. Спаситель тянет за руку поднявшегося из гроба — мраморного саркофага — Адама и схватившуюся за него Еву. Над ними — Иоанн Креститель, пророчествовавший о Христе как о жертвенном Агнце, и Авель с посохом пастуха — ветхозаветный прообраз жертвенной смерти Христа. Справа внизу стоят цари Давид и Соломон, над ними — пророк Моисей, выведший евреев из египетского плена, подобно тому как Христос выводит умерших из ада, и пророк Аарон в одежде ветхозаветного первосвященника — прообраз первосвященнического служения Христа. Сцена представлена на темно-синем фоне со звездами; Божественный свет исходит с неба в виде красного сияния с острыми лучами; такую



51

же форму и цвет имеет мандорла Божественной славы вокруг Христа.

Иконографическая схема в иконе отличается не только большой разработанностью, но и редкими подробностями. Возможно, что потребность в детальном, наглядном рассказе появилась со стороны западного исполнителя, осваивавшего ранее незнакомую ему символику византийской иконографии. Руку европейского художника выдают и черты стиля: яркость цветов и пестрота их сопоставлений, остроугольность форм (лучи сияния), обрисованность контуров, жесткость линий, утрированная выразительность лиц с резкими чертами по сравнению с классическим типом и при этом очень эмоциональных.

51 *Сошествие во Ад.*
Вторая половина XIII в.
Монастырь Св. Екатерины
на горе Синай

В целом можно сказать, что искусство крестоносцев несомненно обладает своим особым достоинством и выразительностью. Более открытое, даже экспрессивное по сравнению с византийским, одновременно склонное к несколько пестровой и чуть наивной нарядности, ценящее подробный рассказ и наглядность символов, оно не восприняло византийскую духовную созерцательность, психологическую тонкость и изящество стиля. Историю византийского искусства оно не обогатило какими-либо значительными новыми ценностями, но западная составляющая этого странного европейско-византийского художественного симбиоза несомненно обогатилась, усвоив многое из понятий византийской иконографии и стиля.

ПОЗДНЕЕ ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО. XIV — ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XV В.

Искусство позднего периода жизни Византии обычно называют «Палеологовским», по имени последней правящей династии — Палеологов. На протяжении 150 лет оно не было, разумеется, однородным, и эволюция его четко прослеживается по этапам. Идеи и вкусы каждого из них нашли адекватное отражение в иконах. Их сохранилось очень много, гораздо больше, чем от всех предыдущих эпох.

В истории Византии это время утраты былого могущества. Некогда огромная империя потеряла тогда многие свои территории и превратилась в небольшое и небогатое государство. Международный престиж в значительной мере пал. Угроза турецкого нападения стала реальностью. Тем более впечатляет, что в условиях, для государства столь неблагоприятных, византийское искусство переживает высокий расцвет. Подъем творческой активности очевиден на всех этапах византийской художественной жизни XIV в. Для искусства характерны разнообразие направлений, символическая изобретательность иконографии, обилие новых сюжетов и композиций, многоаспектность их толкований, множественность стилистических вариантов, чрезвычайно тесная связь искусства с богословской мыслью и, наконец, высочайшее художественное мастерство. Хочется особо подчеркнуть, что в искусстве этого последнего этапа тысячелетней византийской жизни не было ни малейшего оттенка увядания, никаких признаков старости. Напротив, созидательность, энергия поисков, воспроизведение и обновление многого из лучшего, что было раньше, обретение нового образа и нового стиля и, главное, повышенный интерес к искусству как к важнейшему делу жизни, способному воплотить самые большие ее ценности. В этот последний период

своего существования византийское искусство в последний раз и очень активно следует самым важным своим установкам, определявшим главные его направления на протяжении всей его истории: поклонение античному идеалу, осуществившееся в очередном и притом особенно блистательном византийском классицизме Палеологовского Ренессанса первой трети XIV в., и поиск глубины религиозного образа, нашедший выражение в очередном византийском спиритуа-



лизме исихастски ориентированного художественного творчества второй половины XIV в. Два полюса византийской жизни — культура и религия, город и монастырь, существовавшие в Византии всегда рядом и временами взаимопересекавшиеся, получили в искусстве XIV в. законченное воплощение.

Палеологовский Ренессанс

Византийское искусство раннего XIV в., тонкое и изысканное, было ветвью камерной придворной культуры, возникшей при дворе Андроника II Палеолога. Одна из характерных его черт — влюбленность в античное прошлое, изучение всевозможных произведений античной классики, литературных и художественных, и подражание им. Все это сопровождалось прекрасной образцованностью, совершенным вкусом и высоким профессиональным мастерством всех творцов этой культуры, в том числе и художников.

Тематика этого искусства, разумеется, была церковной, влечение к античности проявлялось только в стиле и формах, для которых классическая модель стала почти обязательным образцом. В ансамблях мозаик и фресок появились неизвестные раньше сценичность, сюжетные подробности, литературность; иконографические программы расширились, в них стало много достаточно сложных аллегорий и символов, всевозможных аллюзий на Ветхий Завет, переключек с текстами литур-

52 *Диптих со сценами Двенадцати Праздников. Левая створка. Мозаическая икона. Первая четверть XIV в. Музей собора (Музео дель Опера дель Дуомо), Флоренция*

53 *Диптих со сценами Двенадцати Праздников. Правая створка. Мозаическая икона. Первая четверть XIV в. Музей собора (Музео дель Опера дель Дуомо), Флоренция*

54 *Четыре святителя. Мозаическая икона. Первая четверть XIV в. Эрмитаж, С.-Петербург*



54



55

гических гимнов, что требовало и от создателей, и от созерцающих богословской подготовленности и интеллектуальной эрудиции. В иконах эпохи Палеологовского Ренессанса этот ученый аспект культуры отразился меньше; ее особенности проявились в них больше всего в характере образов и в художественном стиле.

В столичной придворной мастерской выполнялись в эти десятилетия маленькие переносные мозаические иконки, либо предназначенные для небольших церковных капелл, либо бывшие заказами высокородных персон, членов императорской фамилии и ближайшего аристократического окружения и изготовлявшиеся для частного владения. К числу таких небольших икон относятся: «Диптих со сценами Двенадцати Праздников» (ил. 52–53) из Музея собора (Музео

дель Опера дель Дуомо) во Флоренции, «Четыре святителя» (ил. 54) и «Св. Федор Стратилат» (ил. 55) — обе из Эрмитажа в С.-Петербурге.

Во всех них — крохотная смальта, delicate сочетания цвета, нежность его оттенков, сияющие кубики золота в фонах, контурах и световых линиях, нарядная орнаментальная украшенность рам, нимбов и одежд. Поверхность выглядит переливающейся, драгоценной. Во всем много одухотворенной светоносности, имеющей характер возвышенный и праздничный, что соответствует представлениям о святости, увенчанной Божественной славой.

Во всех этих иконах — особые типы лиц, излюбленные в искусстве Палеологовского Ренессанса. Некоторые из них — спокойные, по-классически красивые и по-классически индифферентные, без духовной или даже психологической углубленности. Другие выглядят как портреты философов, с высокими выпуклыми лбами, глубоко посаженными глазами, острыми взглядами, с обликами

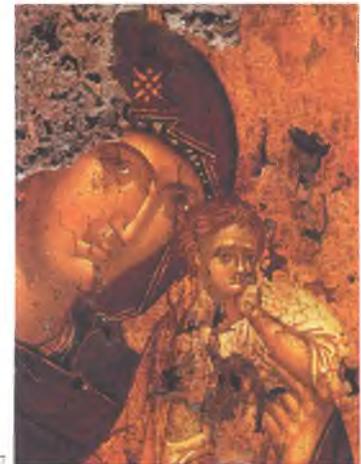


56

очень индивидуальными и характерными. Кажется, что в таких образах святых отразилось что-то от типологии и физиогномики реальных людей того времени. Мозаические иконы, создававшиеся в специальных мастерских, оставались скорее редкостью: исполнение их было слишком сложным, требующим ювелирного мастерства. Большинство икон этого времени писалось, как и раньше, в технике темперы. Их сохранилось мно-



57



58

55 Св. Федор Стратилат. Мозаическая икона. Первая четверть XIV в. Эрмитаж, С.-Петербург

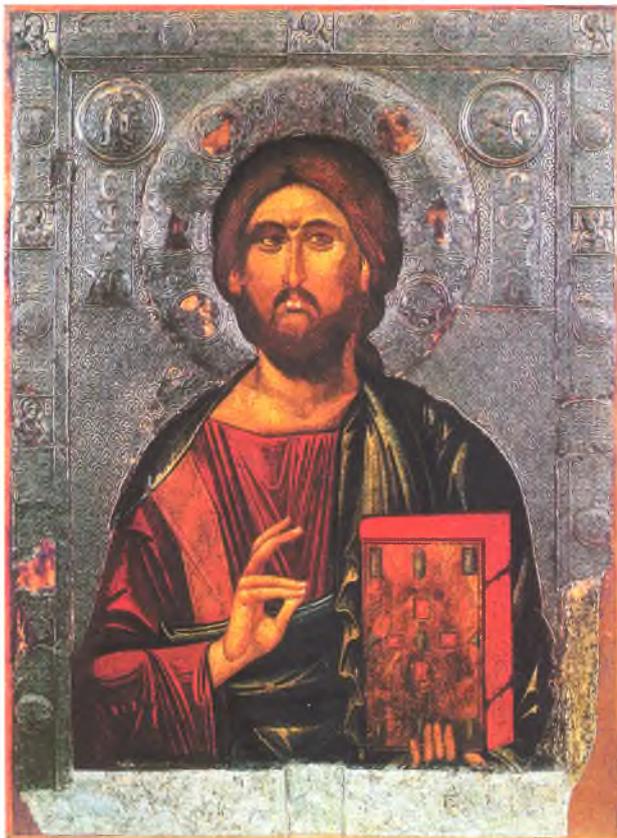
56 Богоматерь Одигитрия. Первая четверть XIV в. Византийский музей, Фессалоники

57 Двенадцать апостолов. Первая четверть XIV в. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва

58 Богоматерь с Младенцем. Первая четверть XIV в. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва

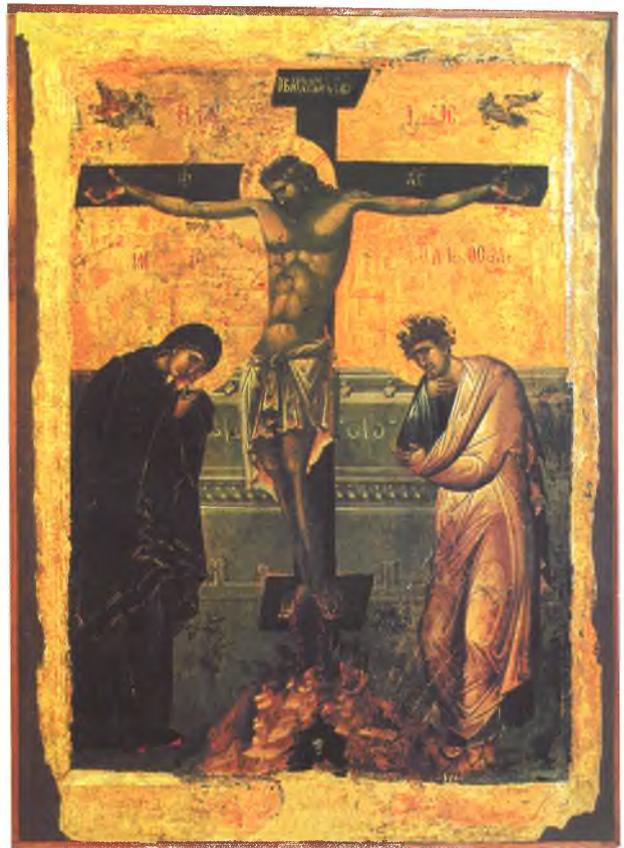
го. Мы приводим в этой книге семь из них: «Двенадцать апостолов» (ил. 57) и «Богоматерь с Младенцем» (ил. 58) из Музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, две двусторонние иконы из Галереи икон в Охриде — «Христос Психосостер (Душеспаситель)» с «Распятием» на обороте (ил. 59–60) и «Богоматерь Психосострия (Душеспасительница)» с «Благовещением» на обороте (ил. 61–62), а также «Богоматерь Одигитрия» (ил. 56) из Византийского музея в Фессалониках.

Образы на всех этих иконах не повторяют друг друга, всегда выглядят индивидуально. В них могут быть акцентированы разные черты: твердость и крепость («Богоматерь Психосострия (Душеспасительница)» из Охрида; ил. 61; «Богоматерь с Младенцем» Музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина в Москве; ил. 58), лиричность и нежность («Богоматерь Одигитрия» из Византийского музея в Фессалониках; ил. 56), горьость, страдание и побеждающая его сила духа («Распятие» из Охрида; ил. 60). Однако при всех возможных вариациях эти иконы — создания одной, очень определенной и узкой эпохи Палеологовского Ренессанса и даже одной художественной среды, и потому написаны во многом



59

59 *Христос Психосостер (Душеспаситель). Первая четверть XIV в. Галерея икон, Охрид*



60

похоже. Пропорции всех фигур правильные, даже безупречные, движения гибкие, постановка фигур импозантна, часто они представлены в трехчетвертных поворотах, позы устойчивые, статуарные, композиции ритмически размерены и легко читаются, даже если в них много деталей. В сценах есть момент зрелищности, занимательности. Пространство не мыслится бесконечным, оно определено, даже сужено, кажется чрезвычайно конкретным. Все это подчеркивает ситуационный момент сцены, способствует естественности пребывания персонажей в пространстве и их общения друг с другом. В иконах этого круга — характерный греческий тип лиц, классически благородных, с крупными скульптурными чертами, часто с философской серьезностью. Так, например, в иконе «Двенадцать апостолов» (Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва; ил. 57) индивидуальность и кажущаяся портретность обликов таковы, что можно подумать, будто перед нами — групповой портрет так называемых гуманистов, классиков-гуманитариев, философов, историков, филологов, поэтов, ученых, живших в Константинополе в эти годы и собиравшихся вместе во дворце Андроника II.

60 *Распятие. Обратная сторона иконы «Христос Психосостер (Душеспаситель)». Первая четверть XIV в. Галерея икон, Охрид*



61

Иконы этого времени (его называют также периодом «Палеологовского классицизма») притягивают и необыкновенной даже для Византии красотой исполнения, и редкой человеческой доступностью внутреннего содержания образов. Религиозное чувство освящает мир конкретных форм и предметов, пронизывает все его детали. В византийском искусстве все осязаемое, чувственное, человеку близкое было равнозначно классическому, природа которого всегда антропоморфна. Множество форм, взятых в это время от античности, символизировали реальный мир человеческого бытования, и именно он представлен одухотворенным, на нем лежит Божественная благодать. Отсюда такая любовь художников этого времени к очаровывающим своей античной красотой деталям: к колоннам с коринфскими капителями, декоративным маскам, просторным портикам, театрально задрапированным завесам (велумам), эффектным позам фигур, похожих на античные статуи риториков и философов, и т. д.

Две двусторонние иконы — «Христос Психосостер» с «Распятием» (ил. 59–60) на обороте и «Богоматерь Психосострия» с «Благовещением» (ил. 61–62) на обо-

роте — были созданы в начале XIV в. в Константинополе, получены архиепископом Охрида Григорием как дар от императора Андроника II и вложены им в кафедральный собор Охрида, храм Св. Софии. Обе они представляют собой великолепные создания столичной школы времени Палеологовского Ренессанса; обе — в богатых серебряных окладах, с чеканными изображениями полуфигур святых и орнаментами. На обеих иконах греческие надписи: «Христос Психосостер (Душеспаситель)» и «Богоматерь Психосострия (Душеспасительница)». Иконы были задуманы как парные, имеющие общий смысловой замысел, — тему Божественного милосердия и Спасения, что соответствует их надписям. Чеканные изображения на окладах участвуют в содержательной программе в качестве важнейшего комментария. На окладе иконы «Богоматери» (ил. 61) вверху — благословляющий Христос, на полях — пророки, предвещавшие Его Воплощение — Аарон и Гедеон (слева), Иезекииль, Даниил и Аввакум (справа), а также Иаков, брат Господень, свидетель исполнения Спасения (слева) и Иоанн Златоуст (справа), автор литургии, актом свершения которой постоянно возобновляется та-



62

61 Богоматерь Психосострия (Душеспасительница). Первая четверть XIV в. Галерея икон, Охрид

62 Благовещение. Обратная сторона иконы «Богоматерь Психосострия (Душеспасительница)». Первая четверть XIV в. Галерея икон, Охрид



63

инство спасительного соединения с Господом. Центральная тема христианства — Воплощение и Спасение — находит идеальное отражение в образе Богородицы с Младенцем. Эта тема еще более акцентирована и усилена тем, что на обороте иконы написано Благовещение. Парная икона с изображением Христа Пантократора (ил. 59) с аналогичной надписью имеет сходный серебряный оклад, поля которого украшены шестью полуфигурами апостолов и евангелистов (Петр, Андрей, Павел, Иоанн Богослов, Матфей и Марк; все надписи около них — греческие). Если на полях иконы «Богородицы» звучит тема предвестия великого события Воплощения, то на полях иконы «Христа», перекликаясь с ней, раскрыта тема распространения Благой Вести по всему миру. Такая же общая смысловая основа — в сюжетах оборотов обеих икон: Воплощение Спасителя выражено сюжетом Благовещения, Его крестное самопожертвование и совершение всеобщего Искупления представлено Распятием. Обе идеи — Воплощение и Искупление — слагаются в единую, мощно звучащую тему Спасения, так ясно обозначенную в надписях на обеих иконах.

Искусство 30–40-х гг. XIV в. (эпоха церковных споров)

Палеологовский Ренессанс был исчерпан примерно к 30-м гг. XIV в. Неблагополучия в государственной и церковной жизни определили совсем иную атмосферу культуры. Борьба за власть и гражданская война (в 40-х гг.) пришли на смену относительной стабильности существования при Андронике II. Кроме того, в 30-х гг. начинаются, а в 40-х гг. разворачиваются бурные церковные споры между Варлаамом, ученым монахом-греком, приехавшим в Константинополь из Калабрии (Италия), человеком православной веры, но отступившим от традиционного Православия, вносящим в него рационалистические элементы в духе западного богословия, и Григорием Паламой, ученым-монахом с Афона, выразителем древней и традиционной православной мистики («исихия», что значит «безмолвие») — таинства приобщения человека к Богу путем соприкосновения с исходящими от Него Божественными энергиями. Путь исихии приводит душу к тому особому состоянию, при котором Божественные энергии могут быть восприняты. В период этих споров, особенно в 40-х гг., когда они были чрезвычайно напряженными (дважды даже собирались церковные соборы, в 1341 и 1347 гг.), атмосфера была тревожной. Население было взбудоражено и политическими катастрофами, и кризисом в духовной жизни. Этот период иногда называют «смутным временем». Все это не могло не сказаться на искусстве. Правда, оно как будто по-прежнему опирается на классические образцы, явно хочет следовать установкам, принятым в годы Палеологовского Ренессанса. Однако в художественных образах очевидны совершенно новые интонации: напряжение, взволнованность, иногда даже тревожность. Подобные изменения заметны и в художественном языке. Основные его черты остаются классическими, близкими тем, что использовались в живописи раннего XIV в., однако, некоторые из них чрезмерно акцентируются и утрируются. В образах исчезает спокойствие, в стиле — гармония. Появляется немислимая раньше острота душевных переживаний. Этот период длился недолго, всего около двух десятилетий, и его искусство представляет собой совершенно оригинальный феномен. Несомненно, что в нем были и потери, и большие приобретения.

К этому времени относится икона «Иоанн Креститель» (ил. 63) из Эрмитажа, входившая в поясной Деисус, ныне утраченный. Облик Иоанна Крестителя поражает страдальческим выражением и утонченным психологизмом. У св. Иоанна — мучительный взгляд, изломанные брови, растрепанные волосы, рваная линия контура головы, резкие морщины, впалые щеки, лицо, избо-

рожденное глубокими провалами. Манера исполнения лица и рук отличается большой строгостью: однообразная тональность (только охры и глухая зелень), ровное, совершенно сплавленное тонкослойное письмо, противоположное какой-либо живописной лепке, отсутствие чего-либо красочного, сочного, густого, и, наоборот, хрупкость, неплотность, как бы аскетичность самой живописи. Пророк Иоанн облачен в красный хитон, пронизанный золотым ассистом, и в темно-синий плащ с избыточными тяжелыми складками; такое сочетание форм, линий и цветов полно контрастов и напряжения. Этот образ Иоанна Крестителя, построенный на диссонансах скорее, чем на гармонии, возник в тревожную эпоху, на изломе путей византийской духовной жизни. К этому же периоду, по-видимому, принадлежит икона «Благовещение» (ил. 64) из Музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. Ее часто считают созданной в десятилетия Палеологовского Ренессанса. Сходство ее с классическим искусством начала XIV в. действительно велико: великолепная построенность композиции, сценичность, подробная повествовательность (фигура служанки — свидетельницы события), ощущение конкретной среды, объемные и пространственные здания, обладающие иллюзией реального существования, геометрически ясная и ритмически музыкальная расстановка фигур на их фоне, совершенно античное сопоставление человеческой фигуры с колонной, мягкие драпировки, точно соответствующие формам тела, пластичность наложения красок, сочность и красота самой живописной фактуры и другие нюансы.

Однако есть и отступления от законов Палеологовского классицизма, и вовсе не из-за непонимания их, но явно из-за желания создать иную атмосферу, для которой требуются другие средства. Асимметричные, некрупные черты ликов, скошенность взгляда, психологически тонкое, несколько тревожное выражение в лице Девы Марии, трогательная, нежная припухлость щек (особенно у архангела), мягкий скользящий свет — все это придает обликам выражение неустойчивое, необычно личностное. Художественные приемы говорят о том же: архитектурные формы чрезмерно избыточны, а в сопоставлении их есть нелогичность; их нагроможденность сильно сужает пространство, а динамика насыщает его повышенной энергией; свет иногда становится пронизывающим, жестким и императивным; силуэт архангела Гавриила стал светящимся, что делает фигуру светоносной и даже создает вокруг небольшой ореол. Все это уводит образность иконы от классического идеала равновесия и спокойствия и сообщает ей новую выразительность, передающую и творческую активность, и одновременно беспокойство, характерные для искусства 30—40-х гг. XIV в.

Искусство второй половины XIV в.

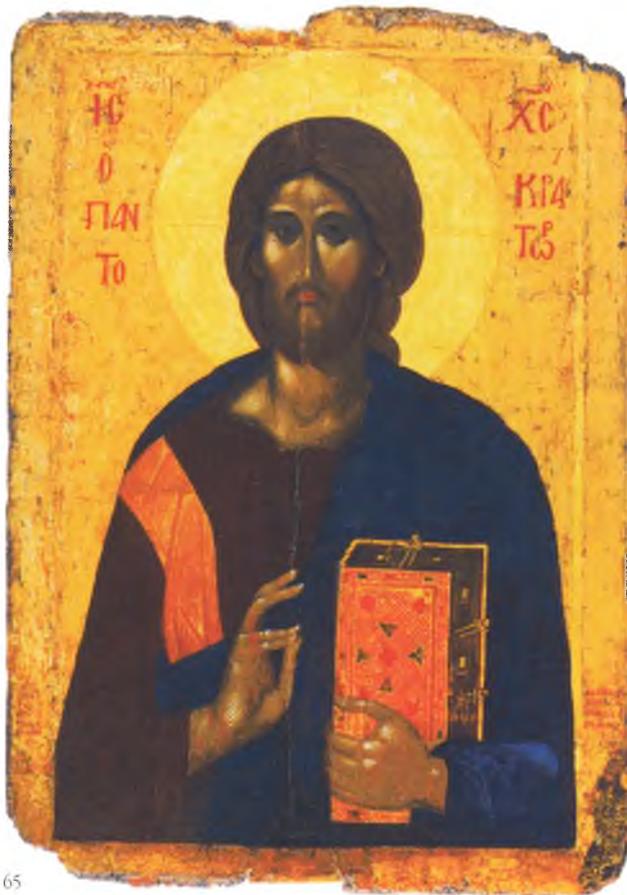
В 50-х гг. XIV в. политическая и церковная ситуация в Византии изменилась. Стабилизировалась государственная власть (в 1347 г. вышел победителем в гражданской войне и взшел на трон Иоанн Кантакузин), кончились церковные споры, и на соборе 1351 г. полную победу одержал свт. Григорий Палама. Его богословская концепция Божественной сущности и Божественных энергий, его учение об исихии как пути к наиболее глубокому духовному созерцанию, — стали общепризнанными. Новый император Иоанн Кантакузин и новый патриарх Филофей были почитателями и сподвижниками Паламы. Эпоха Палеологовского Ренессанса уходит в прошлое, так же как и религиозные споры 30—40-х гг. Наступивший период обычно называют «позднепалеологовским». Это было время торжества исихазма, или «паламизма», когда вопросы веры стали едва ли не главными в обществе, период сосредоточенности на проблемах молитвы, возможности видения Бога, личной встречи с Ним (Богообщение), обсуждения путей внутренней жизни человека. Монашеский способ существования понимается как идеал.

Изменяется и отношение к иконе. Маленькие изысканные иконки, которые создавались во времена Палеологовского Ренессанса, исчезают. Иконы увеличиваются в размерах, иногда достигают больших масштабов. Круп-



64

64 Благовещение. Вторая четверть XIV в. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва



65

ные образы с большими цельными силуэтами легко читаются в церковном интерьере. Присущий иконе смысл моленного образа как важнейшего факта церковного культа возрастает. Именно икона, наравне с богословским трактатом и проповедью, призвана выразить сущность учения о Божественных энергиях, с которыми может соприкоснуться духовно зрелый человек. После середины XIV в., когда исихазм стал общепризнанной доктриной не только в монашеской жизни, но и во всей Церкви, византийское искусство переживает большой подъем, который совершенно отличается от Возрождения начала века, так как опирается не на подражание классике, а на духовные ценности. Одна из лучших икон этого времени — «Христос Пантократор» (ил. 65) из Эрмитажа, созданная в Константинополе около 1363 г. как главная храмовая икона для монастыря Пантократора на Афоне. Столь точная датировка возможна благодаря тому, что на полях в нижних углах помещены маленькие фигурки двух важных государственных деятелей: великого примикирия Иоанна (справа) и

великого стратопедарха Алексия (слева; фигура утрачена, сохранилась только надпись). Оба они, как выяснили исследователи, были вкладчиками монастыря на Афоне, посвященного Пантократору, или его основателями, или ктиторами — строителями собора Пантократора в этом монастыре, быть может, существовавшем и ранее в виде небольшой обители или скита. Так или иначе, собор Пантократора в нем был освящен в 1363 г. Поясное изображение Христа — крупное, монументальное, впечатляющее величием и красотой. Весь облик Спасителя — лик и фигура — как будто светятся. Образ в прямом смысле окружен сиянием, исходящим и от взгляда, и от самой красочной поверхности. Облик Христа — по-человечески близкий, очень индивидуальный. Ничего отстраненного и отрешенного. Полное спокойствие, ясность и прямота взора. Взгляд совершенно живой, конкретный. Никакого особого подчеркивания достоинства личности нет. И при всем том — поражающая, редкая даже для византийского искусства красота иконы. Голова, лик, руки написаны с подлинным пластическим совершенством. Шея обладает столь правильной округлостью, что вызывает ассоциации с античной статуей. Краски лежат сообразно скруглениям формы. Цветность ни в малой мере не снижена, разнообразие тонов соответствует цветению природы и жизни. В колорите — полная гармония, и в ней доминирует мажорное звучание. Будто воспевается красота человеческого облика, совершенной формы и красок мира.

На такой великолепной живописной поверхности лежат белые штрихи — лучи Божественного света, одухотворяющего образ и материю. Это — Божественные энергии, которые, по учению Григория Паламы, могут сообщаться человеку. Этот свет падает на лик и руки Христа поверх прекрасной формы, одухотворяет ее, но не формирует, ибо она существует сама по себе, во всей своей зримой красоте. Глубоким свечением насыщен синий цвет одежд Христа; сама краска кажется изнутри светящейся. Свет может сильными вспышками ложиться на материю (таковы белые блики на лице, шее, руках) и становится доступным зрению, видимым; а может войти в материю и заставить ее светиться. Тот и другой способ обитания Божественного света в мире будет часто использоваться в позднем византийском искусстве. Это были, несомненно, специальные приемы, найденные художниками для сколько-нибудь адекватной передачи учения о Божественных энергиях, столь важного для этого времени.

Замысел такого искусства — созерцание преображенных плоти и материи, сохраненных во всем своем природном составе, но осененных Божественным светом; полнота бытия, поднятого благодаря Божественному присутствию на такую, уже неземную высоту, где все —

65 Христос Пантократор. Около 1363 г.
Эрмитаж, С.-Петербург

совершенство. Торжественный, сияющий, этот образ кажется исполненным победы и праздничным. И всё это — после художественных созданий предыдущих десятилетий, с их беспокойством и даже тревогой, таких как «Иоанн Креститель» (ил. 63) из Эрмитажа. Сравнение этих икон обнаруживает разительные перемены, произошедшие в атмосфере жизни. Впечатление, что в 60-х гг. снова наконец утверждаются положительные идеалы, несущие с собой стабильность и обновленную художественную инициативу.

К тому же направлению в византийском искусстве принадлежит икона «Св. Григорий Палама» (ил. 66) из Музея изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, представляющая собой уникальный образ человека, так много значащего для богословия и для истории Православной Церкви, одного из самых популярных людей в Византии этой эпохи. Икона

— маленькая, вероятно, одна из многих писавшихся в то время образов недавно скончавшегося (1358) и новоканонизированного (1368) святого. Возможно, она возникла в Фессалониках, где Палама в последние годы своей жизни был архиепископом. Быть может, была одной из многих, предназначавшихся для паломников. Конечно, это только предположения. По самому своему замыслу она гораздо более скромная, чем икона «Христа Пантократора» (ил. 65) 1363 г. Живопись ее — проще и строже, краски — темнее и аскетичнее. Однако главное — энергия света, одухотворяющего форму, сияние зора и всего облика — такого же характера, что и в образе Христа.

Икона возникла после канонизации Григория Паламы, то есть после 1368 г. и несомненно на протяжении второй половины века, теоретически — в любое из десятилетий этого периода: стилистическое направление, к которому она принадлежит, существовало в течение всего этого времени.

Похожий смысл образа и сходные особенности стиля можно видеть в иконе «Архангела Михаила» (ил. 67) из Византийского музея в Афинах. Художественный строй ее очень близок иконе «Христа Пантократора» 1363 г. (ил. 65): крупный масштаб, великолепный царственный образ со скипетром и сферой в руках, прекрасный лик, наделенный земной красотой цветущей юности и в то же время совершенно светоносный, осененный лучами Божественных энергий, светящиеся, переливающиеся и золотым светом, и множеством тонких цветовых оттен-



67

ков одежды — все слагается в мажорную и триумфальную тему, подобную литургическому гимну.

Стилистические приемы очень похожи на классическое искусство Палеологовского Ренессанса. В это время происходит явное возрождение его принципов, несколько утраченных в предыдущий период 30—40-х гг. XIV в. Однако реставрация классицизма начала века, или лучше сказать — его естественное продолжение, происходит на совершенно другой основе, где цель — не подражание античным моделям, но при сохранении их уникальной красоты полное их преображение путем насыщения Божественным светом.

К тому же направлению в позднепалеологовском искусстве относится икона «Богоматерь Перивлепта» (ил. 68) из Сергиево-Посадского истори-

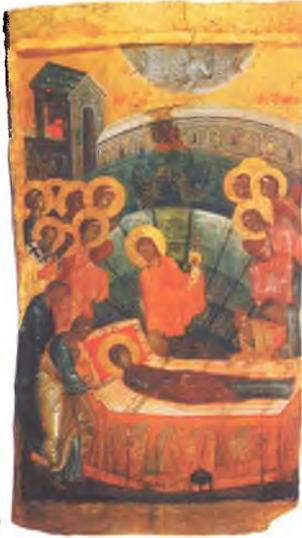


68

66 Св. Григорий Палама.
Вторая половина XIV в.
Музей изобразительных искусств
имени А.С.Пушкина, Москва

67 Архангел Михаил.
Вторая половина XIV в.
Византийский музей, Афины

68 Богоматерь Перивлепта.
Вторая половина XIV в.
Сергиево-Посадский историко-
художественный музей-заповедник,
Сергиев Посад



69

ко-художественного музея-заповедника, созданная во второй половине XIV в., очевидно, в Константинополе. Ее облик в настоящее время немного видоизменен: древний красочный слой потерт; драгоценные украшения на нимбах Богородицы и Христа и на платье Богородицы — это русская работа XVII в. Однако вся живопись — подлинная, никаких поздних записей нет.

Икона крупная, импозантная, образ Богородицы величественен, впечатляет строгостью, достоинством, духовной дисциплиной. Облик отмечен особой красотой классического греческого типа: удлин-

ненные пропорции лица, крупные точеные черты, совершенная во всем строении и деликатная в деталях пластика. Своими классическими особенностями эта икона напоминает образы Палеологовского Ренессанса. Однако, как и в иконе «Христа Пантократора» (ил. 65) 1363 г., в образе доминирует духовная сосредоточенность; в живописи — сильное сияние лучей света, а также слитность цвета, отбросившего многокрасочность и ставшего гораздо более темным. Видоизмененные приемы, отступление от классических устоев заметно во многих нюансах; все они необходимы для главной задачи — прославления темы Преображения, торжественного и победного сияния образа.

Все эти иконы, при всех их индивидуальных различиях, принадлежат к одному большому направлению искусства второй половины XIV в., сформировавшемуся в 60-х гг. под несомненным воздействием паламизма и остававшемуся актуальным на протяжении нескольких десятилетий.

Это направление было главным, но отнюдь не единственным. Существовали и другие, вполне оригинальные художественные явления: идеи своего времени художники стремились выразить разными способами. Таково, например, «Успение» (ил. 69) из Эрмитажа, произведение высокого качества и большой символической осмысленности. Сохранность его весьма плохая: краски сильно стерты, на лицах местами почти полностью; правая часть композиции утрачена, так как доска обломана. Однако и в таком виде икона производит сильное впечатление мистической насыщенностью содержания и эффектностью его выражения. Композиция по-классически уравновешена. Великолепный архитектурный



70

фон в виде крупной вогнутой ниши, обрамленной симметричными зданиями (правое не сохранилось), создает иллюзию замкнутого пространства. Все это как будто повторяет композиции в живописи Македонского Ренессанса X в. и Палеологовского Ренессанса раннего XIV в., и в этом чувствуется преданность моделям классического искусства. Однако общий смысл — совсем иной, ибо главное в композиции — сосредоточенность на ее центре, превращенном в сферическое светящееся пространство. Кульминация этого мистического пространства — Христос с душой Богородицы; от Его фигуры исходят полукруглыми сияние и голубые полосы мандорлы славы и изливается радиальными лучами золотой свет. Сильное, излучающееся из одной точки свечение создает иллюзию некоей невидимой и непостижимой глубины, из которой поднимается Христос. Светлая, облаченная в золотистые одежды, Его фигура образует фокус голубо-золотой сферы. Такой акцент на символик Божественного света, совершенно оригинально претворенной в этой иконе, мог появиться именно во второй половине XIV в., и скорее всего — в начале этого периода, возможно в 60-е гг., когда влияние недавних

69 Успение. Вторая половина XIV в.
Эрмитаж, С.-Петербург

70 Похвала Богородицы с Акафистом
на полях. Вторая половина XIV в.
Успенский собор Московского Кремля,
Москва

проповедей Григория Паламы было в обществе еще очень сильным (в 50-е гг., при жизни Григория Паламы, эта икона по стилистическим критериям не могла возникнуть).

Вероятно, к этому же периоду третьей четверти XIV в. (возможно, именно к 60-м гг.) относится знаменитая икона из Успенского собора Московского Кремля «Похвала Богоматери с Акафистом на полях» (ил. 70). Икона огромного размера, редкостной красоты, населенная большим количеством фигур и при этом превосходно организованная ритмически, с мажорным переливчатым колоритом, со свежими яркими красками, с обилием сияющих и радующих синих и голубых тонов, с великолепным качеством письма. Выполненная, несомненно, на Руси, скорее всего в Новгороде, и снабженная русскими надписями, она, тем не менее, является произведением византийского мастера. Случаев работы греческих мастеров по русскому заказу было в это время немало.

В иконе подробно развернуты два сюжета. В основной, средней части — это Похвала Богоматери, где десять ветхозаветных пророков, два образа из новозаветного сюжета Сретения (Иосиф и Симеон Богоприимец) и два византийских гимнографа (Иоанн Дамаскин и Косма Маиумский), все со своими атрибутами, прославляют Деву Марию. Она держит, высоко поднимая к груди, Младенца Христа, благословляющего всех обеими руками.

Средник с четырех сторон окружен клеймами, иллюстрирующими двадцать пять песнопений (кондаков и икосов) акафиста Богоматери. Порядок клейм следующий (сверху вниз и слева направо): 1) Икос XI. «Светопримемную свещу...»; 2) Кондак VII. «Хотящу Симеону...» (Сретение); 3) Икос X. «Стена еси девам...»; 4) Икос XII. «Поюще Твое рождество...»; 5) Кондак XII. «Благодать дати восхотев...» (Сошествие во ад); 6) Кондак VIII. «Странное рождество видевше...»; 7) Икос VII. «Новую показав тварь...»; 8) Кондак IX. «Всякое естество ангельское удивися...» (Христос Эммануил); 9) Кондак X. «Спасти хотя мир...» (Шествие на Голгофу); 10) Кондак XI. «Пение всякое побеждается...»; 11) Икос VIII. «Весь бе в нижних и вышних...»; 12) Икос IX. «Ветия многовещанные...»; 13) Кондак I. «Взбранной воеводе победительная...»; 14) Кондак XIII. «О всепетая Мати...»; 15) Икос I. «Ангел представитель...» (Благовещение у колодца); 16) Кондак II. «Видящи святая Себе в чистоте...» (Благовещение); 17) Икос II. «Разум недоразумеваемый...» (Благовещение); 18) Кондак III. «Сила вышняго осени тогда...» (Благовещение, в лоне Богоматери — воплотившийся Христос); 19) Икос III. «Имущи благоприятную Дева утробу...» (Встреча Девы Марии и Елизаветы); 20) Кондак IV. «Бурю внутри имея...» (Упреки Иосифа Деве Марии); 21) Икос IV. «Слы-

шаша пастырие ангелов поющих...» (Рождество Христова); 22) Икос V. «Видеша отроцы халдейстии» (Поклонение волхвов); 23) Икос VI. «Воссиявый во Египте...» (Бегство в Египет); 24) Кондак V. «Боготечную звезду узревше...» (Шествие волхвов в Вифлеем); 25) Кондак VI. «Проповедницы богоноснии...» (Возвращение волхвов).

Расположение клейм не соответствует порядку следования друг за другом кондаков и икосов акафиста. Избран не иллюстративный принцип, но иной, предполагающий богословское толкование, которое и легло в основу необычной композиции иконы. Только два нижних ряда изображают последовательно события начальных песен акафиста (кондаки и икосы I-VI, клейма 15-25), в которых рассказывается о событиях земной жизни Богородицы и Христа. Эти два ряда, представляющие собой историческую часть повествования, образуют основу, базу всей сложной композиции иконы. Четыре боковые сцены, соответствующие правой и левой стороне средника, выделены большим размером по отношению ко всем другим клеймам. По смыслу они соотнесены со средником и являются расширением и углублением его тематики; они посвящены прославлению Христа, Богоматери и чудотворной иконы «Богоматери Одигитрии». Два верхних ряда иллюстрируют те песни акафиста, тексты которых предполагают символическое и богословское толкование образов Спасителя и Богородицы. Наконец, явно выделена центральная ось, композиционная и смысловая; в византийских ансамблях, будет ли это роспись интерьера церкви или сложная по сюжетному составу икона, такая ось выделяется всегда. Подчеркнута центральная композиционная ось всего сложного иконного поля: в среднике — Богоматерь на престоле, образ которой является символом Церкви, над ней — Христос Эммануил, Владыка неба и земли, восседающий на небесном престоле в мистической сфере, среди сонмов славящих Его небесных сил; еще выше — центральное клеймо верхнего ряда, где Богоматерь «стена», охранительница и заступница, символизирует образ небесной помощи, ниспосланной людям.

В этой опорной оси, на которой дважды в разных образах явлены Христос и Богородица, прославляются главные темы христианского Космоса, Воплощения и Церкви.

По отношению к этой оси все остальные клейма (кроме двух нижних «базовых» рядов) расположены так, что их образы составляют симметричные смысловые пары, аккомпанирующие главной теме иконы — Похвале Богоматери.

Художественный стиль иконы представляет собой весьма оригинальное явление внутри византийского искусства второй половины XIV в. Живопись плотная, густая,

краски яркие, сама поверхность необычайно живая, так как видны сочные мазки; движения многих фигур экспансивные, вскинутые вверх головы кажутся крутящимися, жесты нередко столь аффектированы, что кисти рук имеют растопыренные пальцы; поражает характерность персонажей, индивидуальность совершенно реальных, часто почти некрасивых лиц с резкими сверкающими взглядами, толстыми красными губами и мясистыми носами. На всем лежит подвижный свет, неожиданно вспыхивающий резкими бликами на лицах, руках — и священных персонажей, и людей из толпы. Все это создает совершенно особый образный и художественный строй, активный, темпераментный, мажорный. Этот стиль, в целом довольно редкий, воплощен также в миниатюрах греческой рукописи акафиста (ГИМ, Син. 429), изготовленной в Константинополе в 50–60-х гг. XIV в. Черты этого особого стиля: объемность форм, плотность материи, яркая красочность, энергия жестов, сложность ракурсов, изобилие разных ритмов, экспрессия взглядов, интенсивность света, во всем — приподнятые интонации и вдохновенность. Такое искусство не случайно возникло сразу после середины

XIV в., в 50–60-е гг., — десятилетия победы исихазма, время духовного подъема и большой творческой инициативы.

Для икон второй половины XIV в. характерно использование своеобразной выразительности цвета особого, непривычного оттенка, способного создать повышенное эмоциональное состояние или даже придать иконе мистический настрой. Образы в иконах этой эпохи вообще более эмоциональны, чем когда-либо, в них запечатлены различные оттенки душевных состояний, от лирической гаммы до драматической.

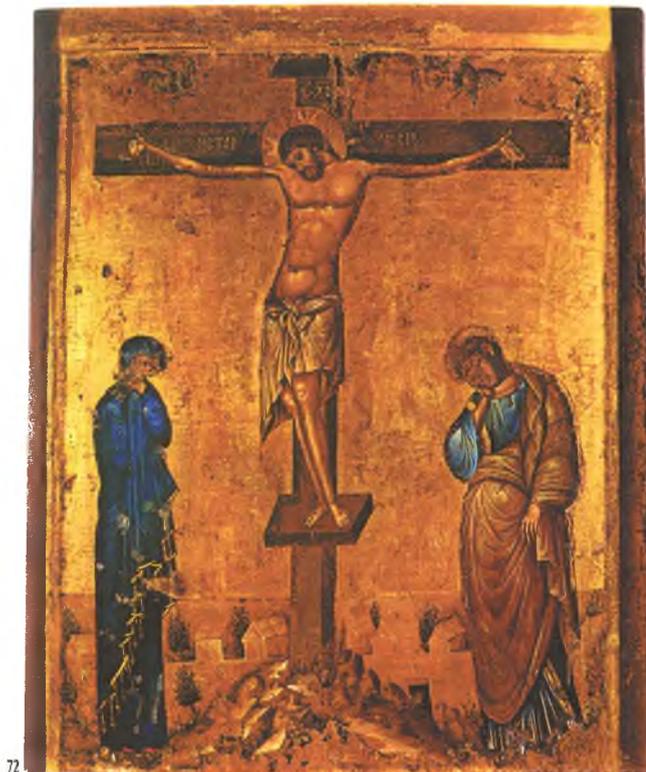
Особенно сильной была привязанность к синему цвету насыщенного темного оттенка. Художники явно ценили его способность создавать глубокое таинственное свечение, вызывающее неземные ассоциации. Такой цвет иногда покрывал в иконах большие поверхности, был главным во всем спектре используемых тонов. Однако это бывало редко, и не только из-за драгоценности лазурита, но и из-за исключительности художественного замысла, к которому были причастны лишь немногие выдающиеся произведения. Именно так применен синий цвет, кажущийся бесконечно глубоким и изнутри светящимся, в иконе «Христа Пантократора» (ил. 65) 1363 г. из Эрмитажа. К этому же ряду относится «Богоматерь Катафиги (Убежище)» и Иоанн Богослов» (ил. 71) — одна из сторон знаменитой двусторонней иконы 1371 г. из монастыря Поганово, созданной в Константинополе по царскому заказу (сейчас в Археологическом музее в Софии). На другой ее стороне изображено — видение Господа на небесах пророками Иезекиилем и Аввакумом. Мы не будем здесь разбирать сложную теологическую структуру этого произведения, в которую входят сюжеты обеих сторон; в нее включены многие темы: Искупление, Страшный Суд, грядущее Воскресение и др.

Все в этой иконе звучит на ноте максимального напряжения — и тема великой скорби, и тема великой радости. Богоматерь и Иоанн Богослов как будто стоят у Креста, но Крест не изображен, и Иоанн Богослов представлен не в облике юноши, каким он был при Распятии, но старцем. Фигура Богоматери, высокая и узкая, задрапированная в длинный синий плат, покрывающий Ее руки и скрывающий Ее всю, предстает как уникальный, навсегда запоминающийся символ человеческой печали, переведенной в молитву, молитвой очищенной, и как результат — чудо преображения материи и свечение синей ткани. Молитва всеобъемлющая и всепоглощающая, молитва как возможность преодоления всех скорбей и как путь к Богопознанию, венцом которого, по мысли исихастов, была возможность личного Богообщения, — такова главная смысловая тема этой иконы. Очень похожий образ Богоматери в «Распятии» (ил. 72)



71

71 Богоматерь Катафиги (Убежище)
и Иоанн Богослов. 1371 г.
Археологический музей, София



72

— оборотной стороне двусторонней иконы второй половины XIV в. из Византийского музея в Афинах (на лицевой стороне — «Богоматерь Одигитрия»): тот же узкий, вытянутый силуэт фигуры, тот же длинный синий мафорий, целиком окутывающий фигуру, тот же синий, изнутри светящийся цвет, та же тема молитвы, преобразующей земную скорбь, то же чудо свечения материи, являющееся знаком Божественного присутствия. По сравнению с иконой «Богоматери Катафиги и Иоанна Богослова» (ил. 71), все это передано в «Распятии» еще более остро и пронзительно.

Повышенную художественную выразительность, как и символическую значительность, приобретал иногда красный цвет. Такова его роль в иконе «Св. Марина» (ил. 73) из Византийского музея в Афинах, исполненной, вероятно, в конце XIV в. Согласно византийской иконографии, св. Марина всегда облачена в красный плащ. Красный цвет обладает многими символическими смыслами. Это «пылающий огонь, заключающий в себе Божественные энергии» (Дионисий Ареопагит), которые дают жизнь творению. Это цвет мученичества, указание на кровь Христа, пролитую во имя спасения человечества. Это символ Божественной любви, «пламя горения любви, согревающее сердца... чтобы

72 *Распятие. Вторая половина XIV в.
Византийский музей, Афины*

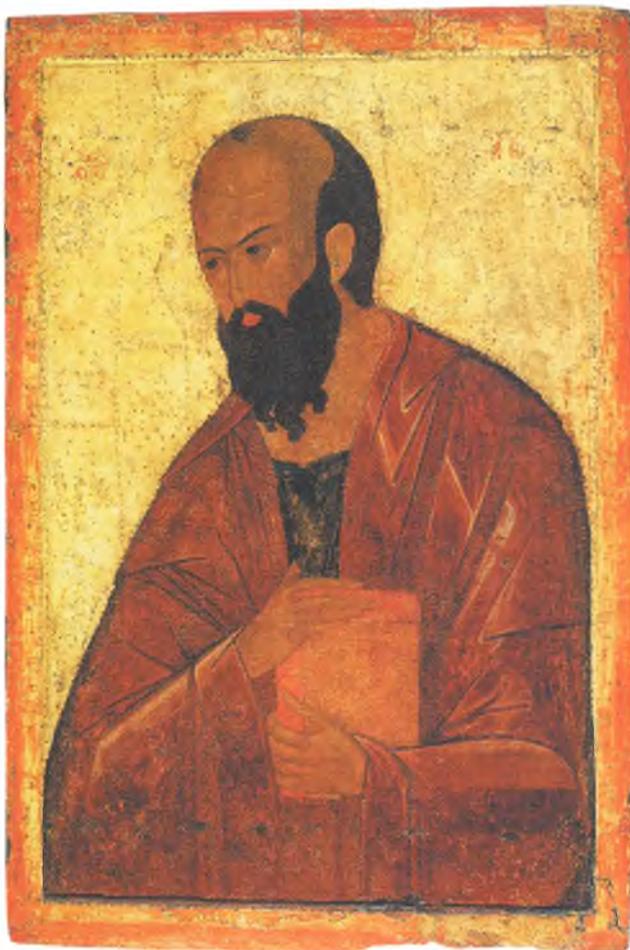
страх перевоплотился в любовь» (Григорий Великий). Это символ Спасения, ибо в Ветхом Завете кровью агнца евреи помечали двери своих домов во время египетских казней.

В иконе «Св. Марина» красный цвет имеет особенную тональность благодаря непривычному темному оттенку, близкому к малиновому, очень активному, даже пронзительному. Фигура св. Марины (изображение поясное) погружена в красный плащ, будто в некую особую сферу, подобную пламени. Красный цвет является здесь не только преобладающим, но почти единственным; лишь темно-синие вырез платья и рукава, да золотые ворот и нарукавники, создающие архитектуру цветовой композиции, служат дополнениями к огромному сплошному полю красного. Именно он определяет главную тему образа: духовное горение, погружающее святую в огнеподобную мистическую сферу, в которой она пребывает в великолепной красоте и величе-



73

73 *Св. Марина. Конец XIV в.
Византийский музей, Афины*



74

ственном спокойствии. Эта икона, воплощающая представления о непреходящем торжестве идущего по духовному пути, отвечает настроениям, связанным с триумфальной победой идей исихазма.

Как мы видели, в византийском искусстве на протяжении всей второй половины XIV в. был жив стиль, базирующийся на классических традициях, однако, никогда не воспроизводящий их буквально, подражательно, но обязательно их видоизменяющий. Это было не единственное течение в художественной жизни, кроме него существовали более экспрессивные варианты, для которых привязанность к классической форме не стала безусловной ценностью. Но доминирующим являлось именно классическое направление. Внутри него можно проследить и определенную эволюцию, и ряд существенных смысловых и художественных оттенков. Так, в последней четверти XIV в. для искусства такого типа характерны, с одной стороны, — монументализация

74 Апостол Павел. Высоцкий чин.
80–90е гг. XIV в.
Третьяковская галерея, Москва

форм, с другой — более тонкая, чем раньше, психологизация образов. Таков «Высоцкий чин» (ил. 74, 75) — крупный поясной Деисус из семи икон, исполненный в Константинополе в 80-х или начале 90-х гг. XIV в., вывезенный оттуда между 1387 и 1395 гг. на Русь, в Высоцкий монастырь в Серпухове, по заказу игумена этого монастыря прп. Афанасия Высоцкого. В живописи этих икон сохраняется вся полнота и красота классической структуры: пластическая форма с округлым, как в скульптуре, объемом (особенно лики архангелов), согласованность цветов и оттенков, отсутствие какой-либо монотонности и монохромности, наоборот, разнообразие красок, нюансированность красочной фактуры, включающей множество полутонов, и др. Вместе с тем эти иконы впечатляют своим масштабом. Мощные фигуры с широкими плечами, простыми контурами, утяжеленными силуэтами кажутся гигантами. Во всем ощущим повышенный, утвердительный пафос и при этом — торжественное спокойствие. Во всем — духовная радость и просветленность. Светлые облики архангелов (ил. 75), их юные, округлые лики осены внут-



75 Архангел Михаил. Высоцкий чин.
80–90е гг. XIV в.
Третьяковская галерея, Москва

ренным светом (глаза Михаила сияют!), а их одежды, особенно красный плащ Михаила с необыкновенными по красоте голубыми пробелами, обладают праздничной парадностью. Это искусство исполнено оптимизма, надежды и мужества. Его спокойный, положительный тон продиктован только духовной позицией. Сила византийской Церкви и ее влияние на умы были столь велики, что сделали возможным подъем искусства в позднюю эпоху Византии, когда, казалось бы, он был немислим, ибо политические и материальные условия в стране давали мало шансов даже для государственного выживания.

Примерно к тому же времени, что Высоцкий чин, скорее всего к 90-м гг. XIV в., принадлежит другой знаменитый «Деисус» (ил. 76) из Благовещенского собора Московского Кремля. Огромный по размеру (фигуры представлены в рост), очень большой по составу (9 икон), монументальный по замыслу, уникальный по исполнению, этот «Деисусный чин» вызывает много споров в науке, касающихся в основном вопроса о его авторах. Не рассматривая здесь эту проблему, скажем кратко, что ряд икон этого «Деисуса» («Христос», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Апостол Павел») мы считаем работой знаменитого византийского художника Феофана Грека, работавшего на Руси в нескольких городах, в том числе и в Москве. Неизвестно, для какого именно собора был написан этот «Деисус» (Успенского в Коломне?): в Благовещенский собор он был перенесен после кремлевского пожара 1547 г.

Иконографический замысел «Деисуса» из Благовещенского собора имеет программу, расширенную по сравнению с традиционным деисусным чином. В центре образ «Спаса в силах» — Христа, облаченного в золотые ризы (ныне золото утрачено), восседающего в небесной славе, в окружении сил небесных и символов евангелистов, то есть образ Богоявления, явления Господа на небесах, как оно было увидено в Ветхом (Иезекииль 1:4-10) и в Новом Завете (Апок. IV: 2-3, 6-9). По сторонам от Спасителя кроме традиционных фигур Богома-



76

тери и Иоанна Предтечи, а также архангелов Михаила и Гавриила размещены еще четыре фигуры: первоверховные апостолы Петр и Павел и творцы Литургии свт. Василий Великий и Иоанн Златоуст. Все они предстоят престолу Господа и являются свидетелями таинства Богоявления; все они — заступники за человеческий род; присутствие создателей Литургии придает всему также евхаристический смысл.

С точки зрения художественной, стилистической перед нами снова — то же самое, уже описанное выше явле-

76 *Богоматерь. Деисус. Конец XIV в. Благовещенский собор Московского Кремля, Москва. Фрагмент*



77

ние преображения классики, одухотворение классического стиля, с его верными пропорциями, осязаемой формой, пластическим совершенством и живописным богатством, и при этом — внутреннее излучение, как бы изнутри истекающее свечение всякой поверхности, сияющие лики и взгляды (особенно у Богоматери), ощущение торжества, просветленного и преображенного мира, монументальность и мощь в его утверждении.

Образу Богоматери (ил. 76) из этого «Деисуса» очень близка «Донская Богоматерь» (ил. 77) из Третьяковской галереи — лицевая сторона двусторонней выносной иконы, на обороте которой — «Успение». Название «Донская» она получила в память о чудесной помощи этой иконы войску Дмитрия Донского в Куликовской битве. Она была создана, видимо, для Успенского собора в Коломне (1392), где в 1552 г. у иконы молился Иван Грозный перед походом на Казань, затем между 1552 и 1563 гг. она была перенесена в Московский Кремль, где входила в местный ряд иконостаса Благовещенского собора.

«Донскую Богоматерь» часто и, думая, справедливо считают работой Феофана Грека, как и центральные иконы «Деисуса» Благовещенского собора. Сходство двух образов Богоматери поразительно; близка и сущность образа, и совокупность черт стиля. Тонкое разли-

чие между ними, конечно, есть, и зависит оно прежде всего от разницы поставленных задач: огромный монументальный образ в «Деисусном чине» Благовещенского собора и камерный образ в иконе «Донской Богоматери»; тема торжественного предстояния у трона Господа, просительной молитвы к Нему в «Деисусе» и лирическая тема иконографии Умиления в иконе «Донской Богоматери». Может быть, поэтому «Донская Богоматерь» написана более мягко, слитно, чем «Богоматерь» из «Деисуса», таким скрытым письмом, где приемы совсем не видны, и оно выглядит нерукотворным. Может быть, поэтому икона «Донской Богоматери» кажется еще более душевно просветленной и пронизанной духовным светом, чем «Богоматерь» из Благовещенского «Деисуса», хотя в них обеих воспевается, в сущности, одна и та же тема внутреннего сияния образа. Можно сказать даже, что это было главное содержание множества, если не большинства образов позднепалеологовской эпохи, рожденных в атмосфере исихастской духовности. Утверждение возможности личного Богообщения благодаря нисхождению в мир Божественных энергий сыграло, судя по всему, определяющую роль в судьбах искусства.

В византийской живописи XIV в. нередко использовались сложные иконографические программы, для понимания которых требовался определенный уровень богословских познаний. Такова, например, икона «Предста Царица» (ил. 78) из Успенского собора Московского Кремля, созданная в последней четверти XIV в. на Руси, очевидно в Новгороде, каким-то приезжим мастером, возможно, сербом. Судя по сохранившимся памятникам, на Руси в это время работало немало художников из православных стран — и греков, и сербов.

На троне восседает Христос, представленный в образе Царя Небесного и одновременно Великого Архидиакона, в архиерейском облачении и с царской короной на голове. По сторонам в позе молитвенного предстояния — Богоматерь в образе Царицы Небесной, с короной на голове и в полном царском облачении, и Иоанн Предтеча в одежде пустытника, со свитком в руке, на котором дан текст Евангелия от Иоанна (3:29): «Имеющий невесту жених есть и друг женихов стоя и слыша».

На иконе представлена композиция деисуса. Однако она имеет необычный характер, и кроме своего смысла заступнической молитвы обладает еще и другим, довольно сложным пластом восприятия. Символика сюжета — мистический брак Церкви в образе Богоматери — Царицы Небесной и Христа — Царя и Великого Архидиакона. Основа такой иконографии — толкование на псалом 44. Текст на свитке Иоанна Предтечи служит евангельским комментарием к столь редкому иконографическому замыслу.



78

Художественный стиль этой иконы, основанный на крупных формах, крепкой пластике, лаконичном рисунке, густом и ярком цвете, интенсивном свете (в ликах), падающем сильными и широкими потоками, — сопутствует образам монументальным, энергичным, с характерными лицами, пристальными взглядами, императивной лапидарной выразительностью. Все это соответствует процессу монументализации в искусстве позднего XIV в. (80–90-е гг.).

Этот процесс был не единственным. Параллельно ему стала очевидной противоположная тенденция — влече-

78 *Предста Царица. Конец XIV в. Успенский собор Московского Кремля, Москва*



79

ние к выразительности хрупких форм и утонченных камерных образов. Одновременное существование столь разных направлений, возможно, было проявлением поздней стадии культуры.

Искусство такого типа возникает в 80-х гг. XIV в. (фрески церкви Вознесения монастыря Раваница, около 1387 г.) и остается популярным еще в двух первых десятилетиях XV в. Примером его в иконах является «Богоматерь Одигитрия», так называемая Пименовская (ил. 79) из Третьяковской галереи, созданная примерно в 80-х гг. XIV в. в Константинополе и привезенная оттуда на Русь митрополитом Пименом, скорее всего в 1388 г. (1381 г., когда он первый раз был в Константинополе, слишком ранняя дата для такой иконы).

Образ Богоматери в этой иконе создан с большой прочувзованностью. Нежный облик, мягкое выражение, светлый взгляд, узкий силуэт, скользящие контуры, хрупкие пропорции, плавные линии, деликатный, розовый и светло-зеленый цвет в ликах — все создает образ тонкий и лирический. Классическая художественная структура, лежащая в основе и этого стиля, становится благодаря таким нюансам менее строгой, более поэтичной, а образ — столь душевным, как раньше в Византии не было принято. Византийская традиционная образность, где акценты всегда ставились на внутренней сосредоточенности, на глубине созерца-

79 *Богоматерь Одигитрия, так называемая Пименовская. 80-е гг. XIV в. Третьяковская галерея, Москва*



80

ния, на духовной дисциплине, — теперь очень сильно приблизилась к миру теплых человеческих чувств.

Искусство первой половины XV в.

Конечный период истории византийского искусства — это первая половина XV в.: в 1453 г. Византия была завоевана турками и навсегда перестала существовать как государство. Несмотря на трудности политического и материального характера, на то, что турецкая угроза была навязчивой, что империя обеднела, что средств на строительство храмов и на заказы художественных работ не было, — несмотря на все это, творческая жизнь не угасала. На Балканах, в Сербском королевстве, ранее (в XIII — первой половине XIV в.) большом и сильном, положение было столь же неустойчивым, что и в Византии, — турки стояли на пороге. Искусство Балканского региона, и византийское, и сербское, рождалось в сходной атмосфере жизни. Художественные связи были широкими. Мастера мигрировали, находили заказы часто вдали от дома. Конечно, так было в византийском мире и раньше. В позднем XIV — первой половине XV в. в связи с катастрофичес-

кими обстоятельствами жизни на Балканах эти процессы получили новый, более сильный стимул для своего развития. Искусство на территориях стран византийского круга становится воистину всеобщим. В этот круг входит и Русь, так как сюда в поисках заказов приезжает много греческих и балканских художников-эмигрантов, и здесь, на далеком от Византии севере, решаются художественные проблемы, сходные с теми, что интересовали в это время греческих и балканских мастеров.

Византийская живопись начала XV в. рождалась из традиции искусства позднего XIV в., не имея при этом с ним какой-либо четкой границы, и только нюансы в характере образов свидетельствуют о наступлении нового периода. Икона этого времени — «Св. Анастасия» (ил. 80) из Эрмитажа, созданная около 1400 г. и, судя по великолепному ее качеству, в каком-то крупном византийском центре, очевидно, в Константинополе или Фессалониках, где были храмы, посвященные св. Анастасии. Исходя из некоторых деталей, эта двусторонняя икона (на обороте — процветший Крест) была выносной. По предположению исследователей, она создана скорее всего в Фессалониках, где почитание св. Анастасии было особенно велико. В руках Анастасии крест и сосуд со снабдьями для врачеваний: она — святая мученица, а также целительница и узорешительница.

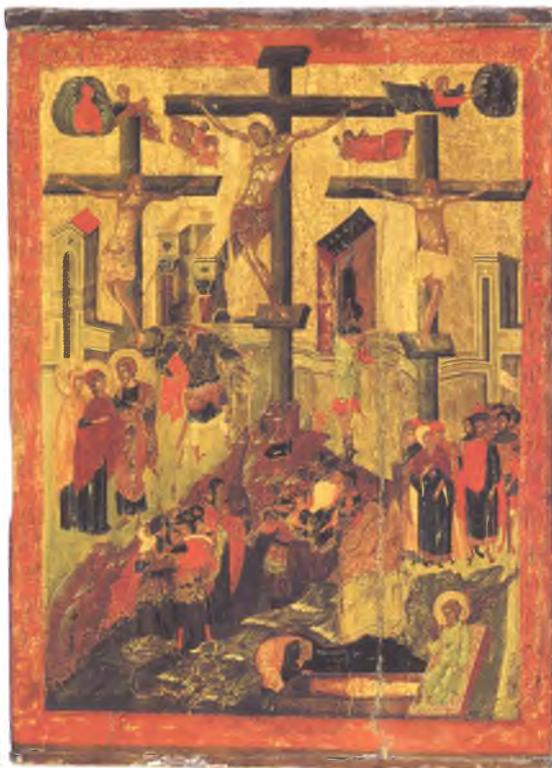
Икона крупная, импозантная, очень красивая. В основе художественного образа и стилистического языка лежат представления о классическом идеале и совершенной гармонии. Молодое лицо выглядит прекрасным; точность классических норм сочетается в нем со свежестью юности и земной привлекательностью. Все краски — очень светлые и нежные: в лике — это негустые охры, деликатный, неяркий румянец и розовый цвет губ; в одеждах — светло-зеленый цвет, близкий салатовому, и совсем немного розового. Одежды сплошь покрыты сетью длинных и тонких световых лучей, переданных полупрозрачными штрихами белил, и от этого зеленая краска кажется еще более высветленной и легкой. Лик, шея, открытая рука (левая рука, держащая сосуд, покрыта платом) обладают совершенством правильной пластической формы; в одеждах же плотность вещества утоньшается, материя освобождается от тяжести, выглядит воздушной и, кажется, образует некую особую сферу, окружающую фигуру.

Многие черты этой иконы вызывают воспоминания о классическом искусстве Палеологовского Ренессанса: ясный, спокойный образ, нарядность живописи, изысканный колорит, изумительная пластическая моделировка телесной формы. В искусстве начала XV в. такие воспоминания оживают с новой силой. Классические приемы, всегда прекрасные по своей структуре, кажет-

ся, применяются теперь, чтобы сообщить образу светлую интонацию и даже праздничную окрашенность. Эта вновь воспеваемая классика характерна для всего искусства раннего XV в., — таковы фрески всех моравских церквей. Образ св. Анастасии особенно похож на фрески сербского монастыря Манассии, в которых — тот же вновь рожденный классицизм, та же утонченность форм, делающая их менее вещественными, та же райская красота и чистота святости.

Ранний XV в. был каким-то особенно счастливым этапом в искусстве всего византийского круга. На Руси в это время Андреем Рублевым создается «Звенигородский чин», иконы которого имеют очень похожее духовное и этическое содержание, только соотношение ценностей в них немного иное, чем в византийско-сербском восприятии; притяжение к миру духовных созерцаний, к миру горнему звучит в них как главная тема, в то время как для византийских памятников характерны идеальные, но все же земные, взятые из мира дольнего представления о небесной гармонии.

В этом кратком очерке мы не можем остановиться на всех перипетиях византийского искусства первой половины XV в. Расскажем только еще о двух иконах, каждая из которых представляется и важной, и весьма характерной для этого времени.



81

81 *Распятие. Первая половина XV в. Успенский собор Московского Кремля, Москва*



82

«Распятие» (ил. 81) из Успенского собора Московского Кремля — икона, созданная скорее всего в середине этого последнего периода византийской истории, быть может, в 20—30-е гг. XV в., но, возможно, на протяжении последних византийских десятилетий, то есть во второй четверти XV в. Икона выносная, двусторонняя, «Распятие» — ее оборотная сторона, на лицевой стороне — «Богоматерь Одигитрия», переписанная в XVII в.

Иконографический вариант «Распятия» — самый сложный из всех, существовавших в византийском искусстве. Композиция организована необычно, включает множество подробностей и не только многофигурна, но многосценична. В нее входит множество мотивов, связанных с сюжетом Распятия, в том числе и очень редких: справа от Креста — воины, беседующие с первосвященниками, среди воинов стоит персонаж, похожий на Пилата; у подножия Голгофы — группа иудеев, среди которых — Лонгин-сотник; здесь же, внизу — ангел на крышке гроба Господня и апостол Петр, склонившийся над пустым гробом. Все эти маленькие сценки, включенные в икону, обычно не встречаются в композиции Распятия. Остальные мотивы характерны для наиболее развернутого варианта иконографии этого сюжета: три креста, рыдающие ангелы, солнце и луна, еклесия и синагога. На полях иконы — подробная греческая надпись, поясняющая фактический и символический смысл события.

Икона обладает большой драматической выразительностью. Резкий свет падает широкими пятнами, озаряющими тела распятых и лица всех присутствующих мощными вспышками, как бы выхватывая их из тьмы. Общий колорит темный, цвета стухшие, преобладают тона глухие, сумрачные, коричневые. Все это создает атмосферу крайне напряженную, как нельзя более подходящую для изображения трагического события. Такие приемы присущи стилю, который можно назвать экспрессивным. Этот стиль известен во второй половине XIV в., хотя он не был так распространен, как клас-

82 *Троица Ветхозаветная, или Гостеприимство Авраама. Вторая четверть XV в. Эрмитаж, С.-Петербург*

сический. В живопись первой половины XV в. он перешел по традиции, но использовался в ней нечасто.

Однако в целом художественная структура этой иконы является типичным созданием искусства уже XV в. Именно для него характерна необычайно подробная развернутость иконографической программы, сложное изображение пространства, впечатляющего своей огромностью и одновременно многосоставностью, где для каждого эпизода, каждой сцены отведена своя особая пространственная зона с только ей присущим пространственным измерением. Вкусы XV в. узнаются и в эффектным, затейливо и подробно изображенном архитектурном фоне — некоем образе Иерусалима, и в очень большом количестве фигур, каждая из которых имеет малый масштаб по сравнению с пейзажем, со стенами, с башнями, и в ощущении толпы, и в сценичности происходящего и вместе с тем космичности действия. Для стиля живописи XV в. характерна мелкость форм, хрупкость пропорций, гибкие белые линии вместо прежних мощных световых моделировок и другие признаки, заметные в этой иконе. В XV в. искусство становится более тонко и обостренно выразительным, иногда вплоть до пронзительности, по сравнению с гораздо более крепким и монументальным искусством второй половины XIV и начала XV в.

К этому же периоду, примерно второй четверти XV в., может быть отнесена «Троица Ветхозаветная, или Гостеприимство Авраама» (ил. 82) из Эрмитажа в С.-Петербурге — поздняя византийская икона прекрасного качества. Интерес к сюжету Троицы стал характерным для византийской живописи второй половины XIV — первой половины XV в., что было вызвано обсуждавшимися богословскими вопросами о Божественной сущности и Божественных энергиях, о Троице и о Фаворском свете, поднятыми св. Григорием Паламой. Икона из Эрмитажа — характерный для времени вариант изображения этого сюжета, и иконографически (с фигурами Авраама и Сарры), и композиционно: сцена вытянута по горизонтали, что встречается нередко именно в эту эпоху. Композиция иконы организована воистину идеально: полное равновесие частей вплоть до почти точной симметрии, идентичность вторящих друг другу деталей справа и слева, тождественность движений и наклонов, сходные параболические силуэты чуть склоненных фигур и голов, похожие жесты рук двух крайних ангелов, будто смыкающиеся в единой незримой силовой линии. Фигура центрального ангела, Бога Сына, является осью композиции, поэтому особо выделена; она отличается от других мягким наклоном головы, плавным жестом руки, широким текучим контуром, что сообщает облику иное, краткое и тихое выражение по

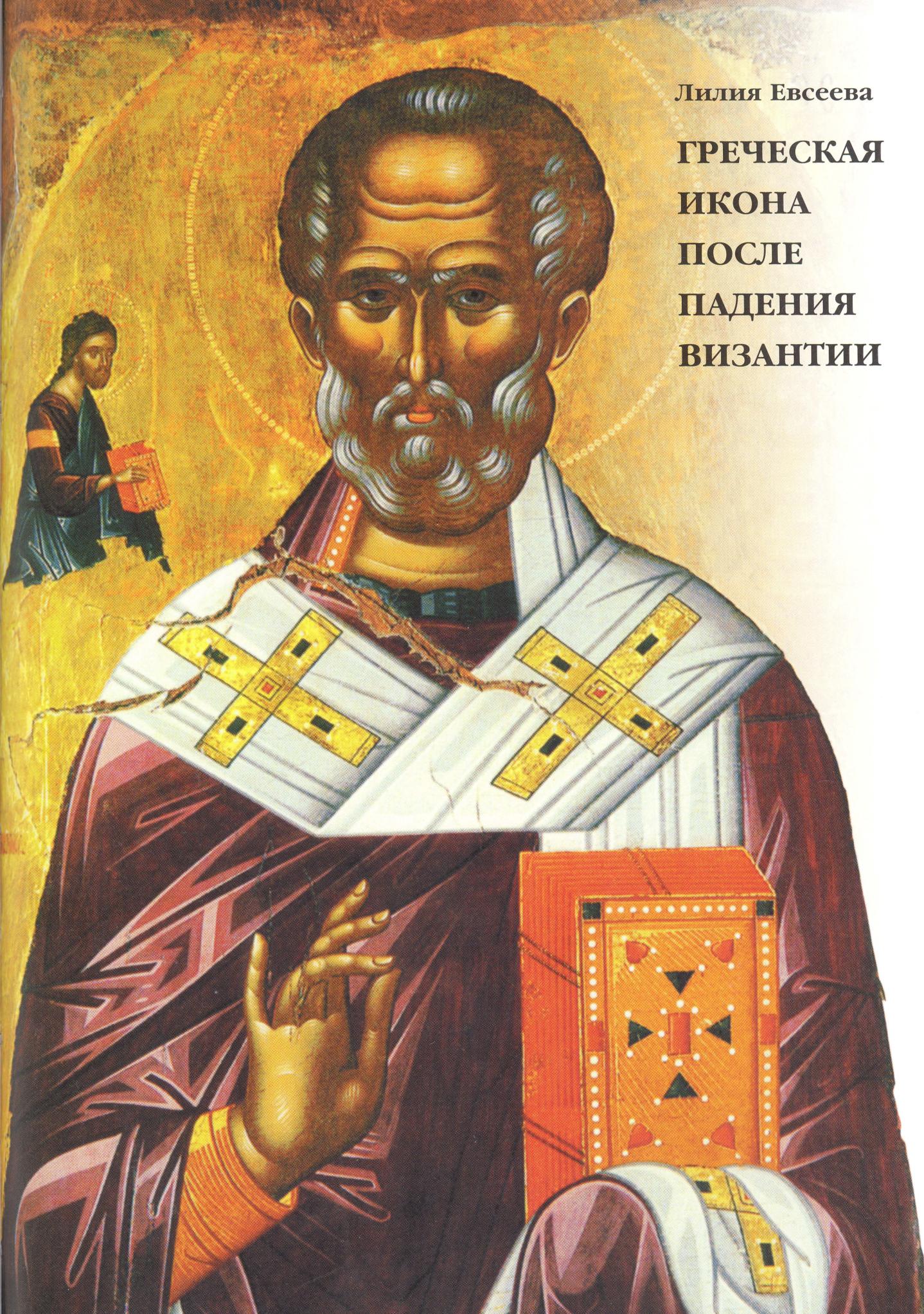
сравнению со стремительной, молниеподобной энергией движения рук крайних ангелов. Центральная фигура этой иконы своим силуэтом, позой, жестом, общим выражением очень похожа на среднего ангела в «Троице» Андрея Рублева, только в его иконе это особое состояние сообщено равно трем ангелам, и тема их единосущности воспета как главная, и она легко переходит в тему согласия и любви. В византийской «Троице» центральная фигура явно выделена и всем обликом, и положением за трапезой: перед ней стоит единственная, тоже выделенная размером и цветом жертвенная чаша; все остальные сосуды и предметы на столе одинаковы с двух сторон и расположены совершенно симметрично. Кроме темы единосущности трех Лиц Троицы, поведенной через множество тонких художественных приемов, здесь настойчиво звучит также тема жертвенности Бога Сына и вторящая ей тема евхаристической трапезы.

Художественные средства для выражения глубокой символической образности этой иконы найдены мастером прекрасно. Цвета насыщенные, густые, создающие напряженную гамму. Тоновое согласие оттенков, на котором чаще всего строится колористическое единство, здесь нет; объединенность достигается при совершенно индивидуальном звучании каждого цвета, понятого как драгоценность; единство обретается через равновеликую концентрированность ярких и темных цветов. Этот прием — очень трудный, требующий большого мастерства, и он применен здесь превосходно. Точно так же все особенности художественного языка этой иконы, традиционно византийские, использованы с какой-то поразительной интенсивностью и большой стилистической красотой. Складки одежд широкие, как это было принято в XV в. Однако ни в какой своей части они не аморфные, но четко структурируют форму фигуры. Мелкие острые блики света, типичные для живописи XV в., ни в одном месте не стали схематичными, сухими. Всегда сообразные структуре формы, они, кроме того, обладают еще столь летучей подвижностью, что кажутся отблесками некоего легкого неведомого света.

Мысли об итальянском влиянии, иногда возникавшие у исследователей по поводу этой иконы, кажутся досадным недоразумением. Создание типично византийское идейно, образно и стилистически, эта икона является свидетелем того, насколько жива была художественная творческая инициатива в Византии даже в последние десятилетия ее истории. До самого своего конца византийское искусство не утратило ни концентрированности мысли, ни тончайшего мастерства, до самых последних дней оно оставалось великим.

Лилия Евсева

**ГРЕЧЕСКАЯ
ИКОНА
ПОСЛЕ
ПАДЕНИЯ
ВИЗАНТИИ**

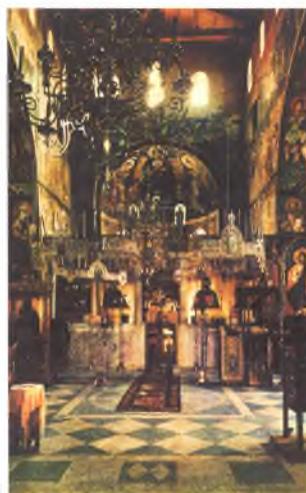




Падение Византийской империи под натиском турок-османов в 1453 г., разрушение и разграбление ее столицы Константинополя явились величайшим бедствием для всего христианского мира. Политическая гибель Византии между тем не пресекла жизни Православной Церкви в городах и провинциях бывшей Империи, на Балканах и в Восточном Средиземноморье, и не остановила дальнейшего развития греческой культуры. Духовное единство поддерживалось чувством национальной целостности. Греческий язык, как и церковное искусство в этих условиях составили ту необходимую единую среду, которая реально объединяла порой разрозненные православные общины. На поверженных территориях можно было наблюдать как укрепление традиционных, так и образование новых художественных и издательских центров, где совершалась интенсивная деятельность иконописных мастерских, скрипториев и печатных дворов. Их активность, в определенной мере, была соизмерима с прежними имперскими временами.

КРИТ — ОСТРОВ ХУДОЖНИКОВ

Главным центром иконописания в поствизантийский период, значимым для всего Восточного Средиземноморья, стал остров Крит, находившийся с 1210 по 1669 г. под властью Венецианской Республики. Православная Церковь на острове пребывала в частичном административном подчинении католическому епископу, но это никак не затрагивало вопросов веры, обряда и искусства. Как показали разыскания в венецианском архиве, живописцы из Константинополя, в поисках защиты от нависшей над Империей опасности, стали переселяться сюда уже с конца XIV в., образовав в столице острова — Кандии (современный Ираклион) после падения Константинополя целую колонию. В XVI в. они, как в итальянских городах, объединяются в гильдию художников



под небесным покровительством евангелиста Луки, первого иконописца Церкви. В поствизантийское время мастерами Кандии создавались главным образом иконы, роспись же церковей была явлением уникальным, так как строительство православных храмов на Крите стало редким.

Венецианский флаг обеспечивал спокойствие и защиту от турок, а широкие торговые связи острова — обширный круг заказчиков, в первую очередь православных, на Балканах и в Южной Италии, на островах Средиземного моря и побережье Адриатики. Крупнейшими заказчиками стали сохранившиеся греческие монастыри: Св. Екатерины на горе Синай, Св. Иоанна

Богослова на о. Патмосе, а с конца XV в. и обители Афона (ил. 1). Монастырские заказы поступали в основном через метох (подворье) в Кандии синайского монастыря Св. Екатерины. После 1498 г. к кругу заказчиков присоединилась образовавшаяся в Венеции греческая община, церковь которой, Сан Джорджо деи Гречи, постепенно стала хранилищем выдающихся критских икон. Кроме того, интерес к Византии, ее культуре и трагической судьбе распространился в это время и в Западной Европе. Интеллектуалы и коллекционеры Италии, Франции и Фландрии, а вслед за ними широкие слои католиков стремились приобрести греческие иконы, прославленные как образец высокого сакрального искусства. К тому же в Италии, где в связи с возрожденческими художественными тенденциями стремительно менялся язык изобразительного искусства, часть католиков оставалась привержена традиционному церковному искусству и искала возможности его воссоздания. Эту миссию взяли на себя критские художники, освоившие стиль венецианской готики. Активными заказчиками подобных произведений явились католические монастыри, церковные общины и отдельные семьи как в самой Италии, так и в среде выходцев с Запада, обосновавшихся на Крите, Пелопоннесе и островах Греческого архипелага.

1 *Интерьер собора Успения Богоматери, Протата (Афон). X в. Фрески на стенах и под аркой. 1295–1313. Фрески в конхе апсиды. 1686. Иконы темплона. XVI в.*

Согласно документам Государственного Венецианского архива, посредники-купцы вывозили с Крита за год не одну тысячу икон, получая от одного мастера по несколько сотен произведений. Известен, например, договор от 1499 г. между двумя купцами, один из которых прибыл из Италии, другой — с Пелопоннеса, и тремя художниками Кандии об исполнении семисот икон Богоматери за 45 дней. Согласно другому документу, венецианцы заказали мастерской в Кандии девятьсот икон с изображением Богоматери, которые должны были быть изготовлены за два месяца. Заказчики тщательно оговаривают в договорах иконографию, часто называют желаемый цвет одеяний, чаще всего мафория Богоматери: «*turchin broca d'oro*» («синий с золотом») или «*ravonaco broca d'oro*» («темно-лиловый с золотом») — и всегда указывают систему живописи будущего произведения: «*in maniera greca*» или «*in maniera latina*», обозначая названиями церковных языков православных греков и католиков соответственно византийскую или западную манеру изображения сакрального образа.

Критская иконопись «*in maniera greca*» прямо продолжает традиции поздней палеологовской живописи в ее столичном варианте, при этом художники нередко обращаются к иконографическим изводам, распространенным в XI—XII вв. и непопулярным в XIV в. Феномен жизни этого искусства в течение веков после падения Византии был основан на прочности византийских художественных канонов, которые предоставляют художнику как богатый арсенал иконографических схем и конкретных изобразительных мотивов, так и развитую систему живописи. Веками складывающаяся технология этой живописи также оказывалась чрезвычайно важна и на ней во многом держался условный художественный язык этого искусства. Особая забота о сохранении византийской технологии иконописи отличает критских художников XV—XVII вв.

Одновременно в художественную ткань иконописи проникают отдельные иконографические мотивы и живописные приемы западного искусства: в XV в. источником заимствования является венецианская готика XIV в. и Раннее Возрождение, в XVI в. критяне осваивают маньеристические тенденции и приемы, позднее — барочные начинания. Эти заимствования постепенно меняют акценты критской иконы: изображение «мира Горнего», каким всегда является православный образ, через привнесенные конкретные формы архитектуры и мебели, а также современные костюмы, через материальность форм становится схожим с земным пространством. Кроме того, вслед за произведениями готики лики Христа, Богоматери и святых приобретают в критских иконах трогательную милость, оттененную меланхолической самоуглубленно-

стью. Эта неизвестная ранее греческому искусству чувствительность говорит о камерном и интимном характере поствизантийской живописи, о выражаемом ею сокровищем и окрашенном рефлексией религиозном чувстве.

Безусловно, в позиции критских художников есть доля эклектизма, но вживание западных элементов в византийскую художественную систему, как и появление указанных новшеств изобразительного языка, проведено столь убедительно, что его можно признать самостоятельной художественной концепцией, отвечающей новому мирозерцанию греков, сложившемуся в XV в.

Итальянская живопись была вполне доступна критянам: латинские монастыри острова были наполнены произведениями итальянского искусства, в том числе принадлежавших кисти работавших здесь в конце XIV в. венецианских художников, близких по стилю живописцу середины XIV в. Паоло Венециано, которые, как и он, искали возможности синтеза готики и византийского искусства. Произведения этих художников были близки греческим мастерам. В конце XV в. на Крите работает такой известный мастер Возрождения, как Антонелло да Мессина, который был официально включен в реестр художников Кандии. С первых десятилетий XVI в. мастера Крита начинают посещать Венецию, некоторые имеют здесь собственные мастерские, и все привозят с собой на Крит зарисовки западных картин и скульптуры.

Живопись критян «*in maniera latina*» основывается преимущественно на произведениях венецианской готики, при этом в свои работы греческие художники привносили отдельные мотивы и художественные приемы византийского искусства. В целом готический стиль преобразовался под рукой критских мастеров в сугубо условную художественную систему через строгую организацию формы, ее линейной структуры. Однако в отдельных случаях степень стилизации западных произведений греческими художниками была так велика, что в наши дни некоторые работы критских мастеров лишь постепенно и ценой усилий не одного поколения исследователей получают правильную атрибуцию. Так, алтарь с изображением Богоматери на троне и предстоящих ей католических святых Франциска Ассизского и доминиканца Винсента Феррера (Эрмитаж) является редким примером работы «*in maniera latina*» мастера круга Андреаса Ризоса. Характерно исполнение ликов Богоматери и католических святых в византийской манере «на санкире» и греческие титулы Богоматери и Младенца Христа. Однако долгие годы датировка и атрибуция этого памятника вызывала споры между специалистами, многие из которых относили

его исполнение к венецианской мастерской XIV в., при этом упускались из виду как особенности живописи алтаря, связанные с критской византийской традицией, так и дата канонизации католиками Винсента Феррера (1455), после которой он только и мог быть представлен на алтаре у трона Богоматери. Алтарь исполнен для одной из церквей Кандии по заказу венецианца Матео да Меджо, имя и герб которого написаны на нижнем поле алтаря-иконы. Памятник ярко демонстрирует творческие возможности иконописцев Крита, их умение работать в двух принципиально разных художественных манерах.

Однако не только здесь, в разности манер письма, византийской или западной, лежит водораздел критской живописи. В целом она расслаивается на два весьма неравноценных по своей художественной значимости потока по принципу творческой самостоятельности художника. Ведущие критские художники XV—XVII вв. — это крупные творческие индивидуальности, создатели новых иконографических канонов и самостоятельного стиля. Развитое самосознание этих художников, как и высокое представление общества об их личности, связанное еще с традицией византийской культуры, породили распространенную на Крите практику, когда мастера оставляли свое имя на созданных ими иконах. Эта практика поддерживалась и менталитетом западных живописцев этого времени, которые подписывали свои произведения. Всего от XV—XVII вв. до наших дней дошло около 240 имен критских художников, из них 120 трудились между 1450—1500 гг.

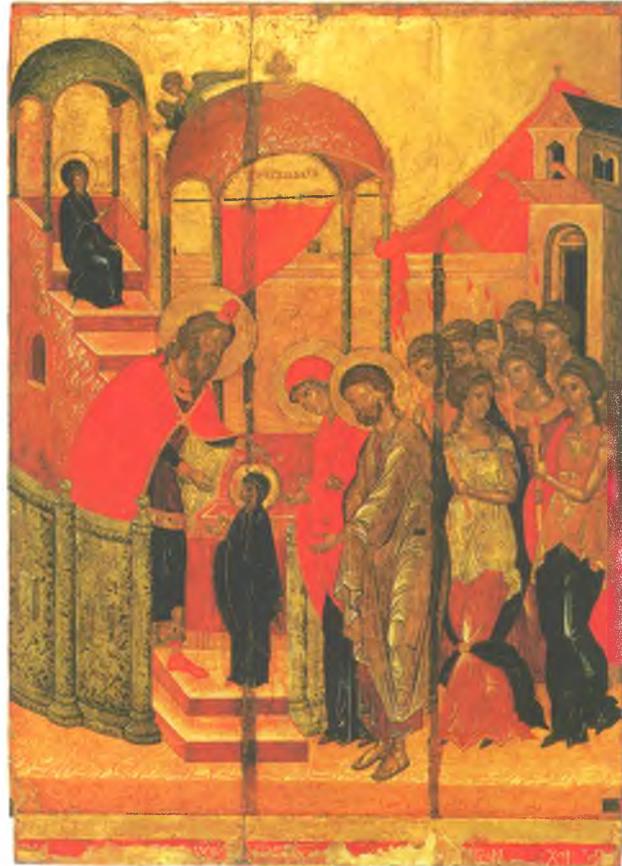
С другой стороны, на Крите распространяется метод точного копирования или чуть более свободного повторения произведений ведущих живописцев Крита. Этот метод характерен как для мастерских данных художников, так и для самостоятельно работающих мастеров. Данный способ работы во многом был связан с тем огромным количеством заказов на исполнение икон, которые приходили на Крит. Как следствие, возникла повышенная интенсивность художественной деятельности. Тиражирование шедевров порождало стандартизацию иконографии и художественных приемов. От снижения художественного уровня продукции художников уберегало строгое соблюдение технологии письма, за чем следили и представители гильдии.

Иконописание и все ремесленные работы, которые с ним связаны, было одним из основных занятий жителей Кандии. Заповедным городом художников представляли столицу острова иноземцы: *заняты только изготовлением этих замечательных икон нашей Господи и китарисовых рам к ним* (1518 г., французский путешественник Jacques Le Saige).

КРИТСКИЕ ХУДОЖНИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV В. СОЗДАНИЕ СТИЛЯ

Расцвет критской школы, особая творческая интенсивность ее деятельности падают на вторую половину XV в. Знаменитые критские художники этого времени: Ангелос Акотантос, Андреас Рицос и его сын Николаос, Андреас Павиас, Николаос Зафурис — известны как создатели прославленных произведений, которые повторялись не одним поколением критских мастеров.

Ангелос Акотантос (известен с 1436 г., умер в 1457 г.) по годам своей жизни и особенностям своего творчества является еще, по сути, художником византийской эпохи. Возможно, он эмигрировал из Константинополя и, безусловно, имел с византийской столицей постоянную связь: его завещание было написано в 1436 г. перед поездкой, видимо небезопасной, в Константинополь. Сохранилось более двадцати икон с подписью Ангелоса — «ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ» («РУКА АНГЕЛОСА»). Другие, близкие по иконографии и стилю к подписным произведениям



2 Мастер Ангелос Акотантос.
Введение Богоматери во храм.
Середина XV в. Крит.
Византийский музей, Афины

(тоже около двадцати), не несут на своей поверхности имени мастера и исполнены в его мастерской в Кандии. Ангелос известен крупными представительными иконами, по-видимому, входившими в систему алтарной преграды, в основном оригинальных иконографических изводов. В отдельных случаях, вероятно, он был их творцом, конечно, в понятиях средневекового искусства: иконографическое творчество, как правило, состояло в выборе иконографических схем и внесении в них отдельных новых мотивов. Ангелос избирал редкие или полузабытые схемы, зачастую относящиеся к искусству XII в., которые дополнялись у него мотивами палеологовского или готического искусства. Не случайно в указанном завещании мастера как величайшая ценность названы принадлежащие ему образцы — «*рисунки с изображением святых*» (54 листа, как указывает документ Венецианского архива).

Стиль живописи Ангелоса четко прочитывается, но он лишен единообразия. Это всегда монументальные образы, с крупными формами, торжественные и значительные. Одни из них, как «Богородица с Младенцем» в типе «Кардиотисса» или «Введение Богородицы во храм» (Византийский музей, Афины; ил. 2) — обе иконы подписанные — исполнены в чисто палеологовском стиле, где форма ликов и фигур в основном выражена напряженным соотношением света и тени. Тому же эффекту подчинен и тонально организованный колорит, нередко, как в «Кардиотиссе», приглушенный, построенный как бы на разработке единого теплого тона, наивысшее свое выражение получающий на иконе в золоте фона и нимбов, передающий понятие о свете как животворящей божественной энергии. Не менее важно золотое свечение фона как источника всей цветовой гаммы на иконе «Введение Богородицы во храм», где оно продолжено во многих оттенках розового на сверкающих поверхностях стен и колонн изображенного мраморного храма. В данном случае цветовое решение раскрывает основной замысел композиции «Введения» или вхождения Богородицы в «Святая святых» как образа Небесного Иерусалима. Подобное прочтение данной композиции идет от византийских Псалтирей, где «Введение Богородицы во храм» нередко иллюстрирует Пс. 47, прославляющий «*град Бога*». Обостренное эсхатологическое прочтение канонической иконографии характерно для Ангелоса как художника середины XV в., когда в Византии уже не одно десятилетие ожидали конца мира в 7000 (1492) г., чему способствовало и бедственное положение Империи в канун политической катастрофы. Близка по своему стилю названным иконам, особенно «Кардиотисса», «Троица Ветхозаветная» в афинском Византийском музее, которая, возможно, также принадлежит кисти Ангелоса (ил. 3). Одновременно она сходна



по живописи с константинопольским памятником первой половины XV в. на тот же сюжет в Эрмитаже, но дает другой тип иконы, крупной и представительной. Данные иконы Троицы показывают широкую разработку темы в константинопольском искусстве XV в.

Другие произведения Ангелоса несут в своей живописи явное влияние поздней готики, в основном произведений венецианского художника середины XIV в. Паоло Венециано. С полиптихов Венециано пришли в иконы Ангелоса как иконография святых воинов, попирающих дракона («Св. Фанориос» в монастыре Св. Иоанна Богослова на о. Патмосе и «Св. Феодор» в Византийском музее в Афинах — коллекция Ловредоса), так и изобразительные мотивы: орнаментированные рыцарские доспехи, дракон в виде крылатого ящера. В иконе Ангелоса «Св. Георгий побеждает дракона» в Музее Бенаки в Афинах (см. повторе-



3 *Круг Ангелоса Акотантоса. Троица Ветхозаветная. Вторая половина XV в. Крит. Византийский музей, Афины*

4 *Мастер Ангелос Акотантос. Св. Георгий, поражающий дракона. Около 1500 г. Крит. Музей Греческого института, Венеция*

ние иконы из Музея Греческого института в Венеции; ил. 4), помимо указанных деталей изображение коня, одновременно динамичного и тяжеловесного, имеет своим источником также произведения Паоло Венециано. Кроме того, открытая цветность этих икон Ангелоса говорит о его заимствовании колористических эффектов готики, где интенсивный цвет, по сути, является началом, равнозначным свету.



5

На основании двух манер живописи Ангелоса его творчество делят на два периода, предполагая, что один из них связан с Константинополем, а другой — с Критом. Но если справедливо считать, что иконы с западными элементами живописи Ангелос написал на Крите, то, безусловно, необходимо допустить, что здесь же он продолжал писать произведения в чисто византийском стиле. В первую очередь можно указать несколько икон с изображением трехфигурного Деисуса, которые сохранились в критских монастырях (см., например, Деисус из монастыря Виану; ил. 5). Иконография, распространенная в византийских произведениях с XII в., типология ликов, письмо в тонально разработанной цветовой гамме, как и красота сияющей живописной поверх-

ности говорят о характерно палеологовском искусстве последней его фазы. При этом нельзя не отметить, что форма трона Христа в данных произведениях восходит к венецианскому искусству.

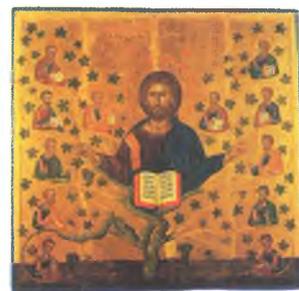
«Богоматерь «Живоносный Источник» Ангелоса в монастыре Одигитрии на о. Крите (ил. 6), является воспроизведением в иконописи композиции палеологовской стенописи с характерным для нее ритмом монументальных форм, что говорит о поиске Ангелосом новых тем для иконописи, возможно, в ответ на особые заказы монастырей на Крите, с которыми он был тесно связан.

Другой замысел и эмоциональный строй в иконах Ангелоса — «Христос «Виноградная Лоза» (ил. 7), из которых известно три образа, близких между собой. Их определенный аллегоризм — иллюстрируется текст Евангелия от Иоанна (15,1), начертанный на открытой книге в руках Христа на иконе — предвещает уже

рациональное искусство XVI в. Икона, представляющая собирательный образ Церкви, имела определенный подтекст, важный для современников Ангелоса. Как и другое произведение мастера с изображением встречи апостолов Петра и Павла, «Христос «Виноградная Лоза» развивает тему единения всех учеников Христа, которая оказывается близка настроениям критской православной общины, существующей в биполярном обществе и живущей надеждой на согласие православных и католиков. Сам Ангелос, судя по занимаемому им государственному посту «протопсалма» (то есть первого певца — учителя и наставника певцов), явно держался тех же убеждений. Иконография «Встречи апостолов Петра и Павла», извлеченная Ангелосом из арсенала монументального византийского искусства XII в., была в этом контексте особенно понятной для современников: она отражала размышления о деяниях Ферраро-флорентийского собора 1438—1439 гг., провозгласившего Унию между католиками и православными. Собор проходил в зале с алтарем, украшенном деревянными скульптурными изображениями апостолов Петра и Павла, символи-



6



7

5 Мастер Ангелос Акотантос. Деисус. Середина XV в. Крит. Монастырь Виану, о. Крит

6 Мастер Ангелос Акотантос. Богоматерь «Живоносный Источник». Середина XV в. Крит. Монастырь Одигитрии, о. Крит

7 Мастер Ангелос Акотантос. Христос «Виноградная Лоза». Середина XV в. Крит. Монастырь Одигитрии, о. Крит



8

зирующих для многих западное и восточное христианство. Таким образом Ангелос, как выдающийся художник своей эпохи, сумел выразить в созданных им иконах чаяния и надежды современников и стать провозвестником форм идущего на смену художественного стиля.

Андреас Рицос (1422—1492), родившийся в Кандии в семье золотых дел мастера, всю свою жизнь был тесно связан с Критом.

В своем творчестве он наиболее полно воплотил классический дух поздней константинопольской живописи. Знание о ней он, возможно, получил из рук Ангелоса. Известно, что в 1477 г. Андреас купил за большую сумму образцы Ангелоса после смерти наследника мастера, его брата Иоанна Акотантоса, тоже художника. Через иконы Рицоса и, видимо, благодаря образцам Ангелоса до нас дошли редкие уникальные иконографические варианты константинопольской живописи — подобный извод демонстрирует, например, одна

из наиболее совершенных икон Рицоса «Успение Богоматери» в туринской Галерее Сабауда (ил. 8), где Христос изображен явившимся к ложу Девы Марии с сонмом ангелов, вступающих в диалог с участниками события.

Сходна у двух великих мастеров Крита и проблематика отдельных, особо связанных с современностью сюжетов. Эсхатологические настроения Андреаса Рицоса и его современников, живших буквально в преддверии 7000 (1492) г., нашли свое выражение в иконе редкой иконографии Вознесения Христова (Музей изящных искусств, Токио) — сюжета, завершающегося в верхней части композиции изображением Престола Уготованного и Троицы Ветхозаветной, прямо напоминающих о скором Втором Пришествии Христа и наступлении Царства Божия. Волнующий критян вопрос об унии между православными и католиками нашел отражение в созданной Андреасом Рицосом иконографии с изображением апостолов Петра и Павла, держащих модель храма. Икона данного извода, исполнение которой приписывается кисти сына Андреаса, Николаосу Рицосу, находится в Галерее Академии во Флоренции. В руках апостолов здесь модель храма с высоким куполом, которая воспроизводит знаменитое создание Брунеллески — собор Санта Мария

дель Фьоре во Флоренции, где проходила флорентийская часть заседаний известного собора.

Андреас Рицос подписывал созданные им иконы как по-гречески — «ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕΑΣ ΡΙΤΖΟΣ», так и на латыни — «ANDREAS RICO DE KANDIA PINXIT», что говорит о его работах по заказам католиков и, следовательно, о широком признании его искусства в западном мире.

Рицос создавал крупные иконные ансамбли для размещения их в интерколумниях алтарных церковных преград, которые включали и высокие Царские врата. В соборе монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмосе входившие в подобный ансамбль тронные изображения Христа и Богоматери (ил. 10, 9) своей царственной торжественностью напоми-



9



10

8 *Мастер Андреас Рицос. Успение Богоматери. Вторая половина XV в. Крит. Галерея Сабауда, Турин*

9 *Мастер Андреас Рицос. Богоматерь Пантанасса. Вторая половина XV в. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос*

10 *Мастер Андреас Рицос. Христос Пантократор. Вторая половина XV в. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос*



11

что особенно заметно в конструкции трона с его уходящими в глубину плоскостями. Фигуры и мебель обладают материальной весомостью. Горний мир приобрел здесь черты мира дольнего. В этих новых характеристиках образа нельзя не видеть влияния итальянского искусства, вступившего в фазу Ренессанса.

Особенно прославлен был мастер полуфигурными изображениями Богоматери с Младенцем, преимущественно Одигитрии, в том же византийском стиле (ил. 11). Эти представительные иконы также предназначались для храмов. Они отличаются необычайной техничностью исполнения, многие приемы их письма возрождают традиции византийской живописи XII в.

Заметное место среди них занимает «Богоматерь Страстная» (ил. 12), где вверху иконы летящие ангелы несут орудия Страстей. Младенец Христос здесь, как сообщает по-гречески или на латыни подробный текст на поле иконы, «в тленную плоть облаченный, страшась участи, со страхом взирает на них». Иконография соответствует характерному для позднего средневековья особому почитанию Страстей. В византийское время она была известна только в отдельных фресковых ансамблях XII в. В обиход иконописцев Крита данную иконографическую тему ввел Ангелос Акотантос, и через его образцы она пришла в мастерскую Рицоса. Известно не менее десяти икон этой иконографии, подписанных Андреасом Рицосом или приписываемых ему.



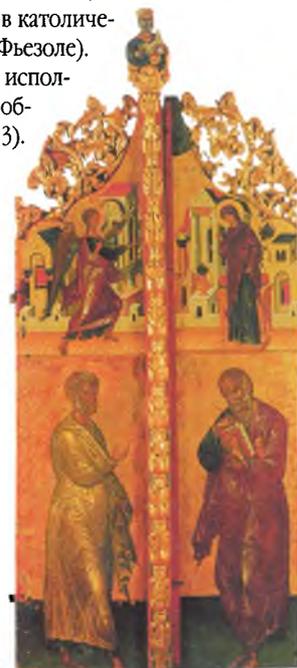
12

нают мозаичные композиции имперского времени. Классические по пропорциям монументальные фигуры, лики с правильными чертами вновь доносят до нас идеальную красоту древней Эллады. Свет в типичной палеологовской манере мягко высвечивает форму ликов и жестко ограничивает складки одеяний. Чисто византийский художественный образ имеет, однако, на иконах новые, не свойственные византийскому искусству черты, в первую очередь четкие пространственные планы,

ренции — одна из самых совершенных по своей живописи среди богородичных икон Рицоса (первоначально она находилась в католической церкви Сан Джироламо во Фьезоле). Распространен был среди икон, исполненных Андреасом Рицосом, и образ Николая Чудотворца (ил. 13). Он верен византийской иконо-



13



14

графии, но в него привнесены характерные для Рицоса яркая красота лика святого и великолепие пурпурного цвета на фелони — подобная эстетизация образа была незнакома византийской живописи.

К мастерской Рицоса относят Царские врата в соборе монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмосе (ил. 14) и икону «Сошествие во Ад» Эрмитажа (ил. 15). Иконография и детали композиции последней совпадают с Воскресением на иконе, исполненной его сыном Николаосом, а стиль имеет аналогии среди произведений самого мастера.

В творчестве Андреаса Рицоса нашли отражение глубинные процессы критской школы, художника можно с полной уверенностью назвать ее классическим представителем. Стиль Рицоса вызывал многочисленные подражания в работах современных ему мастеров, стал определяющим для критской школы второй половины XV — первой трети XVI в. Лучшие произведения «*in maniera greca*», созданные на Крите в это время, близки стилю Андреаса Рицоса как общей художественной концепцией, так и многими особенностями письма.

Среди них в первую очередь можно назвать произведения его сына Николаоса Рицоса (упоминается между 1446—1503 гг., умер до 1507 г.), в буквальном смысле продолжившего отцовские традиции в иконописи. Ни-

11 Мастер Андреас Рицос. Богоматерь Одигитрия. Вторая половина XV в. Крит. Монастырь Гониас, о. Крит

12 Мастер Андреас Рицос. Богоматерь Страстная. Вторая половина XV в. Крит. Галерея Академии, Флоренция

13 Мастер Андреас Рицос. Николай Чудотворец. Вторая половина XV в. Крит. Монастырь Гониас, о. Крит

14 Мастерская Андреаса Рицоса. Благовещение. Апостолы Петр и Иоанн Богослов. Царские врата. Вторая половина XV в. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос



15

колаос, однако, предпочитал монументальным формам миниатюру. Наиболее известна подписанная им небольшая икона «Деисус с двенадцатью Праздниками» в Музее Сербской Церкви в Сараево, а также роспись деревянных резных панагиаров. Как свидетельствуют архивные документы, некий монах с Синаия в 1499 г. заказал Николаосу изготовить и расписать двенадцать деревянных резных панагиаров, которые предназначались для Чина возношения богородичного хлеба — особой монастырской службы. После изготовления в мастерской Рицоса панагиары были разсланы по крупнейшим обителям. Три из них сохранились — один в Музее Барджелло во Флоренции (одна створка) и два в монастыре Св. Иоанна Богослова на о. Патмосе (ил. 16). На створках панагиаров изображены, согласно традиции, «Богоматерь Пантанасса» и «Троица Ветхозаветная». Их утонченный камерный стиль близок небольшим композициям Праздников на иконе мастера в Сараево.

Николаосу Рицосу приписывают также небольшие триптихи с изображением Богоматери с Младенцем на троне и сцен из жития Иоанна Богослова (один в Музее Бенаки в Афинах, второй в Третьяковской галерее в Москве, ил. 17). Изображение Богоматери в средниках

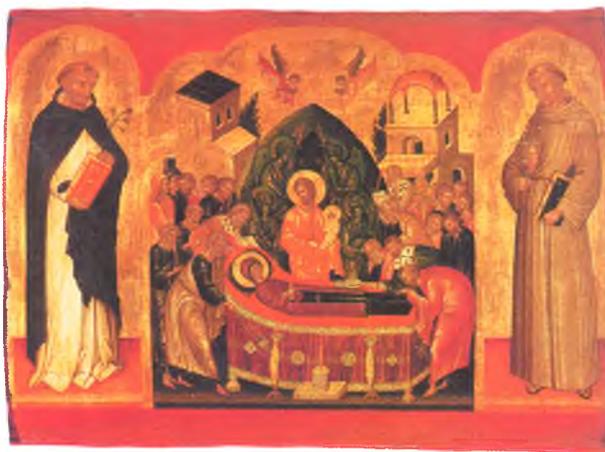


16



17

триптихов является повторением, в другом масштабе и иной стилистической интерпретации, иконы той же иконографии Андреаса Рицоса в монастыре Св. Иоанна Богослова на о. Патмосе (ил. 9), изображение трона на триптихах при этом повторяет трон с патмосской иконы Христа (ил. 10). Оба триптиха имеют двойные, греческие и латинские, надписи и, следовательно, предназначались для западных заказчиков. Индивидуальной манере письма Николаоса Рицоса близко также «Успение Богоматери со свв. Домиником и Франциском» (Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва;



18

ил. 18), которое служило алтарем храма или капеллы одного из францисканских монастырей в Венеции или области Венето. Изображение средника совпадает по иконографии и близко по стилю клейму на тему Успения на иконе Николаоса Рицоса «Деисус с двенадцатью Праздниками» музея в Сараево. В изображении католических святых художник «Успения Богоматери со святыми Домиником и Франциском» довольно точно воспроизводит стиль последователей великого Джотто (джоттесков), однако руку греческого мастера, исполнившего средник, здесь выдают строгая организация линейной структуры и письмо ликов, где наложение живописных слоев и состав красочных смесей идентичен среднику. Следовательно, критские мастера сугубо византийского направления умело писали и в стиле итальянского треченто.

Относительно других критских художников XV — раннего XVI в., ориентирующихся в своем творчестве на произведения Андреаса Рицоса, остается неясным, принадлежали ли они крупным мастерским или были вольными продолжателями стиля, специализирующимися на одной теме. По крайней мере ряд иконографических тем критской иконописи провизантийского стиля повторяется в течение нескольких десятилетий в

15 *Круг Андреаса Рицоса. Сошествие во Ад. Вторая половина XV в. Крит. Эрмитаж, С.-Петербург*

16 *Мастер Николаос Рицос. Богоматерь Пантанасса — Троица Ветхозаветная. Створки панагиара. Конец XV в. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос*

17 *Мастер Николаос Рицос. Богоматерь Пантанасса. Иоанн Богослов на о. Патмосе. Погребение Иоанна Богослова. Триптих. Около 1500 г. Крит. Третьяковская галерея, Москва*

18 *Круг Николаоса Рицоса. Успение Богоматери со свв. Домиником и Франциском. Конец XV в. Крит. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва*



близком стилистическом варианте, среди них главные — «Богородица Одигитрия» и «Богородица Страстная», «Св. Георгий, поражающий дракона» (согласно иконографии Ангелоса; ил. 4), «Успение Богородицы» и «Рождество Христово».

Последняя тема сохранила особенности своей трактовки на протяжении почти ста лет: известны пять близких между

собой икон «Рождества», созданных в разное время — от второй половины XV до середины XVI в. Все они повторяют иконографию, близкую композиции фрески 1428 г. в церкви монастыря Пантанассы в Мистре. Уже в ней западное «картинное» прочтение темы, предполагающее единое земное пространство как место действия происходящего события, теснит ее полисемантическое и пространственно космическое византийское решение. Дальнейший процесс видоизменения композиции продолжается в критских памятниках, где постепенно заменяются изобразительные мотивы одной изобразительной системы на элементы другой. Это искусство на переломе, обладающее еще убедительным обобщением византийского художественного видения и, одновременно, трогательной сценичностью и очарованием пасторальных мотивов, почерпнутых из живописи раннего Ренессанса. Относительно небольшая икона «Рождества Христова» второй половины XV в. в резной, расписной и золоченой раме в стиле Возрождения (Музей Греческого института, Венеция; ил. 19), видимо, служила домашней иконой греческой семьи (икона имеет длинную греческую надпись из текста Рождественского гимна).

Андреас Павиас (1440 — около 1504 г.) убедительно работал как в традиционной византийской манере, так и



20

19 Рождество Христово. Вторая половина XV в. Крит. Музей Греческого института, Венеция

20 Мастер Андреас Павиас. Успение св. Ефрема Сирина. Вторая половина XV в. Крит. Церковь Св. Константина и Елены, Иерусалим



21

в стиле венецианской готики. Его подписная икона «Успение св. Ефрема Сирина» (церковь Св. Константина и Елены, Иерусалим; ил. 20) с изображением сцен отшельнической жизни повторяет иконографию палеологовской стенописи и традиционный стиль палеологовской иконы. Те же характеристики приложимы к иконе «Св. Антоний» в Кефалонии (коллекция Харокопос), в то время как «Распятие» (Национальная пинакотекта, Афины; ил. 21), с латинскими надписями, в том числе именем художника, исполнена, видимо, по заказу католика и повторяет готическое произведение сложной иконографии.

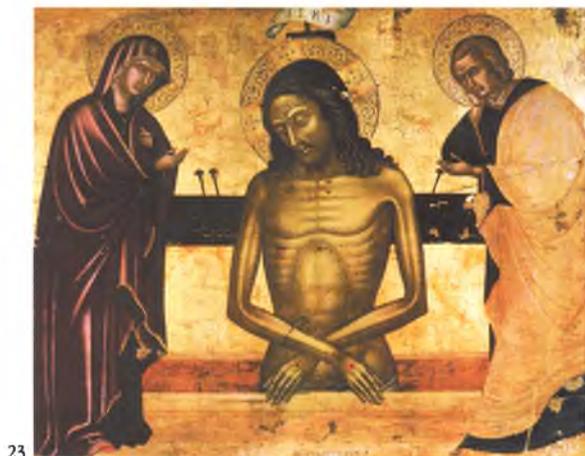
Николаос Зафурус (умер до 1501 г.) специализировался на исполнении живописи, ориентированной на итальянскую готику XIV в. Художник, как и его мастерская, воспроизводили прославленные в Италии изображения Мадонны. Особенно широко известны были вы-



22

22 Мастер Николаос Зафурус. Богородица с Младенцем. Вторая половина XV в. Крит. Коллекция П. Каннелотулоса, Афины

шедшие из мастерской Зафуриса иконы «Madre della Consolazione» (ил. 22), популярные в Северной Италии. Согласно бытующему там преданию, первая икона данного извода была принесена в Средневековое время из Иерусалима и, таким образом, воспринималась греками не чуждой византийскому миру. Деликатность живописи и тонкая сдержанная эмоциональность лика Девы Марии на иконах Зафуриса очень ценились современниками мастера. Он также создал особый вариант композиции «Христос во Гробе» (ил. 23), опираясь как на венецианскую готику, так и на работы на эту тему Джованни Беллини. Готический стиль преобразовывался под рукой критского художника в сугубо условную художественную систему через строгую организацию формы. Характерные для готики эллипсовидные складки одеяний подчиняются в созданных им иконах однонаправленному движению, единому ритму. В живописи



23

Зафуриса наблюдается смешение готических и византийских приемов письма. Граница освещенных и затененных плоскостей в изображении складок ступеневывается, как в западных произведениях. В написании ликов сохраняется византийский санкирный способ письма — многослойное наложение охры по зеленоватой живописной подкладке (санкирию), открытой в тенях, — в то время как западные мастера в письме ликов наносили тени голубовато-серым тоном поверх светлого инкарната. Всегда на иконах Зафуриса и его последователей даны греческие титулы Христа и Богоматери.

Современные исследования доказывают, что иконы Зафуриса заказывались не только католиками, но и православными. Созданные мастером образы повторялись не одно десятилетие и после его смерти. Известно, что в Кандии были художники, которые писали только иконы Пресвятой Девы в стиле готики, возрожденном Зафурисом. В Италии, где спрос на данные произведе-

ния был особенно велик, этих мастеров называли *madonneri* (мадоннери), то есть пишущие изображение Мадонны.

КРИТСКИЕ ХУДОЖНИКИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI В. НАЧАЛО ИСХОДА

Исход мастеров из Кандии и распространение стиля критского письма станет характерным для первой половины XVI в. Путь мастеров лежал обычно в православные монастыри к соотечественникам или в Италию, преимущественно в Венецию. В зависимости от направления их пути в дальнейшем окончательно формировалось их искусство: в сторону все более неукоснительной приверженности традициям или усиления западных элементов живописи.

Ангелос Пицманос (1467 — после 1532 г.) был учеником Андреаса Павиаса. В 1518 г. уезжает с Крита на континент, сначала в Далмацию, где пишет пределу с пятью святыми для алтаря католической церкви Св. Духа в Комоласе (в настоящее время во францисканском монастыре в Дубровнике), затем на юг Италии в Отранто, где надолго оседает. Здесь он вместе с братом Донатосом, тоже художником, создает мастерскую. Оставляя на своих иконах подпись на двух языках, Ангелос Пицманос не забывает указать на латыни, что он «*GREC. KANDIOT*» («ГРЕК. КАНДИОТ»). Мастер одним из первых среди критских художников начинает писать иконы, используя в качестве образцов итальянские гравюры в стиле Ренессанса, обычно тиражирующие прославленных мастеров эпохи. Икона Пицманоса «Поклонение пастухов» в собрании Эрмитажа (ил. 24) повторяет гравюру Маркантонио Раймонди. По образцу кватроченто традиционными иконописными приемами создается антикизированный мир библейских времен, одновременно простодушный и утонченный, меланхолический и подкупающе человеческий. Изобразительная система Ренессанса не только органично усвоена художником, но и преобразована в более условный и кристально ясный художественный язык. Вполне вероятно, что это произведение Пицманоса украшало стены итальянского дома в качестве картины, в то время как небольшая иконка «Св. Дева с



24

23 Мастер Николаос Зафурис.
Христос во Гробе, Богоматерь и Иоанн Богослов. Вторая половина XV в. Крит.
Художественно-исторический музей,
Вена

24 Мастер Ангелос Пицманос
(Бизаманис). Поклонение пастухов.
После 1518 г. Крит.
Эрмитаж, С.-Петербург



25

Младенцем Христом и Иоанном Крестителем» из собрания Эрмитажа являлась личным моленным образом.

Теофанис Стрелицас Вафас, прозванный Критянин (умер в 1559 г.) — художник мощного дарования, один из немногих критских мастеров, расписывавших храмы. Теофанис был приглашен в монастыри Метеоры, где в 1527 г. расписал церковь Николы Анапафсоса. Эта работа мастера еще связана с иконописью и не отлича-

ется подлинно монументальным характером. В 1535 г. Теофанис приходит на Афон, где один за другим расписывает вместе со своим сыном Симеоном монастырские трапезные и соборы, возведенные еще в X в.:

в Великой Лавре (1535), монастыре Ставроникиты (1546—1547) и, возможно, в Иверском монастыре (1550-е гг.). Он также написал для этих соборов иконостасы с представительными иконами Христа и Богоматери и двенадцатью праздниками (ил. 25). Теофанис открывает для себя монументальный стиль мастеров солунско-македонской школы, примерами которого был богат Афон. Живопись Теофаниса насыщается подлинным монументализмом, а его образы — строгостью и величием (ил. 26), в чем также нельзя не видеть воздействия на его искусство традиционалистски настроенной среды афонских иноков. Между тем Стрелицас не отказывается и от интереса к итальянскому искусству, широко используя гравюры в своей работе: в соборе Великой Лавры на Афоне фреска «Избиение младенцев» написана Теофанисом по образцу гравюры на тот же сюжет Маркантонио Раймонди. Живопись Теофаниса становится образцом для афонских мастеров, его фресковое письмо и его иконы многократно повторяются.

МАСТЕРА ФЕССАЛИИ, БЕОТИИ, МАКЕДОНИИ, АФОНА. XV—XVI ВВ. ТОРЖЕСТВО ТРАДИЦИИ

В то время как Южная Греция, в частности Пелопоннес, входила в сферу художественного влияния Крита и стиль живописи мастеров этого региона был близок критянам — как, например, «Богоматерь Одигитрия» художника из Спарты Николаоса Ламбудиса (частная коллекция, Афины; ил. 27), — в Центральной и Северной Греции: Фессалии, Беотии, Македонии и на Афоне, развитие искусства после катастрофы 1453 г. идет иным путем. Оно развивается в гомогенной среде православного населения, хотя и под ограничивающим его давлением турецких властей. Строятся небольшие храмы, которые расписываются; возобновляются росписи в древних церквях и соборах, то есть иконопись не получает такого исключительного значения, как на Крите. Основными художественными центрами этого искусства становятся монастыри Афона, Метеоры, Янины, а также македонские города Кастория и Верия, традиционно входящие в орбиту самобытного искусства Фессалоник, второго по величине и культурной значимости города Византийской империи. Основой развития искусства этих центров в XV—XVI вв. становится



26



27

25 Мастер Теофанис Стрелицас.
Вход в Иерусалим.
Около 1535 г. Крит.
Собор Великой Лавры, Афон

26 Мастер Теофанис Стрелицас (?).
Апостолы Петр и Павел.
Середина XVI в. Крит.
Собор Великой Лавры, Афон

27 Мастер Николаос Ламбудис.
Богоматерь Одигитрия.
Вторая половина XV в. Спарта.
Частная коллекция, Афины



28

солуно-македонская живопись XIV в., экспрессивная по духу, порой лишенная того классического начала, которое отличало константинопольское искусство.

Стиль живописи мастеров Северной Греции в XV—XVI вв. последовательно традиционен в приемах построения формы и отличается энергией письма, где резкость линий, контраст насыщенных цветов создают повышенный пафос сцен и образов. В этом искусстве торжествует древ-

ний канон, который скуп на нововведения. И только в стенописи, в отдельных деталях, как правило в изображении костюма, особенно головных уборов, можно наблюдать использование готических мотивов. Этому же влиянию обязана некоторая психологичность в лицах, преимущественно второстепенных персонажей. В иконописи традиция оказывается более строга. В целом стиль мастеров Северной Греции можно признать как бы очищенной, профильтрованной субстанцией живописи XIV в., лишенной, однако, пластической мощи образов и цветовой пульсации живописной ткани последних.

Ведущим среди художественных центров Греции становится Афон, который начиная со второй половины XV в. перестает быть только передаточным пунктом художественных традиций Фессалоник и Константинополя, каким он был в византийское время. В монастыри



29

Афона уже после падения Фессалоник в 1430 г. перешли многие его художники. Стиль живописи иконописцев, трудящихся на Афоне во второй половине XV в., мало отличается от работ мастеров Фессалоник первой половины XV в. Многие иконы, которые сохранились в Северной Греции от этого времени, принадлежат, по-видимому, преимущественно этим мастерским. К ним относится «Богоматерь Одигитрия» (Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва; ил. 28) с ее плотной компоновкой фигуры Богомате-

ри в плоскости ковчега, чрезмерной вытянутостью испарушенного над ликом мафория, типичными для македонской школы. Сгущенная гамма теплых цветов на иконе, сглаженная манера письма, сгустки ярких пятен света — все характерно для познепалеологовской живописи солуно-македонского круга. Этой же традиции принадлежит икона «Николай Чудотворец с клеймами жития» (на обороте изображено «Преставление св. Николая»), исполненная около 1485 г. (Археологическая коллекция, Кастория; ил. 29), сходная с «Одигитрией» (ил. 28) хрупкостью формы и общим затемненным колоритом, дополненным свечением золота и серебра на фоне и в линиях ассистной разделки.

Творческая работа этих мастеровских к концу XV в., когда уходит из жизни генерация художников — воспитанников Фессалоник, замыкается в строго очерченных рамках, сосредоточивается на охранных позициях. Многие созданные в это время иконы являются копией образов XIV в., которые многократно воспроизводятся. Стиль живописи упрощается, появляется резкость графических и цветовых сочетаний. Примером такого упрощенного традиционного стиля, идущего тем не менее от раннего солуно-македонского искусства, является маленькая икона «Св. Харлампия» (коллекция П. Каннелопулоса, Афины; ил. 30) с выразительным экспрессивным ликом святого и характерным ярким контрастом красных одежд и зеленого поэма. Таким же обращением к искусству вековой давности обусловлены художественные особенности двусторонней иконы «Христос Пантократор с ангелами, апостолами и святыми» на лицевой стороне (ил. 31) и «Распятием» на обороте, игравшей важную роль в службах монастыря Влатадон в Фессалониках (на лицевую сторону иконы врезан местночтимый небольшой образ XIV в.).

Появление интереса к критской иконе в монастырях Афона падает на конец XV в. В созданную в это время в Иверском монастыре книгу образцов вошел цикл из восьми миниатюр, повторяющих критские иконы. Изве-



30



31

28 Богоматерь Одигитрия. Середина XV в. Фессалоники. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва

29 Николай Чудотворец с клеймами жития. Около 1485 г. Фессалоники. Археологическая коллекция, Кастория

30 Св. Харламтий. Конец XV в. Фессалоники. Коллекция П. Каннелопулоса, Афины

31 Христос Пантократор с ангелами, апостолами и святыми. Конец XV в. Фессалоники. Монастырь Влатадон, Фессалоники

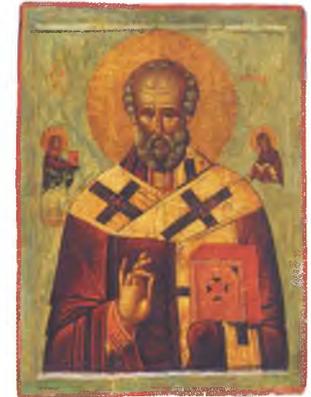
стен также заказ мастерской Николаоса Рицоса на исполнение двух икон новой критский иконографии для афонского монастыря Дионисиат, сделанный в 1499 г. через подворье синайского монастыря в Кандии. Однако широкое знакомство с критской живописью и связанное с ним обновление стиля иконописных мастеров Афона пришло сюда только с искусством Теофаниса Критянина.

На всем протяжении XVI в. на Афоне, в Кастории и Верие продолжали создаваться иконы, верные приемам местного письма. Особенно выразительны в этом своем качестве Царские врата (Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва; ил. 32), копирующие, без сомнения, памятник второй половины XIV в., о чем говорят мощные формы фигур и сумрачное письмо. Вторичность работы на створках врат выдает затеснен-

ность композиции, упрощенный рисунок. Подобной же копией иконы XIV в. является «Иоанн Предтеча «Ангел пустыни», исполненный во второй половине XVI в. (собрание того же музея; ил. 33), где сочетание ярко-синего цвета милоти, зеленого плаща и яркой красной опуши на полях воссоздает характерный колорит солунской школы. В иконе «Св. Николай Чудотворец» XVI в. (Третьяковская галерея, Москва; ил. 34) местные традиции иконописи с характерной монументальной фигурой, свободным письмом личного и колоритом, основной доминантой которого является голубой цвет на фоне иконы, сосуществуют с красными «светами» на одеждах св. Николая Чудотворца, типичными для критской живописи. В росписях, исполненных в Фессалии, Беотии и Янине в середине — второй половине XVI в., уроки критян сказались более последовательно. Художники Фив: Франгос Кателянос, Франгос Кандарис и брат последнего, священник Георгиос Кандарис, создают произведения высокого класса, широко используя художественные достижения критян. Больше известны их фресковые циклы, но нередко художники пишут на стене композиции, имитирующие иконы иконостаса. В 1548 г. Франгос Кателянос расписывает церковь монастыря Св. Варлаама в Метеорах, в 1560 г. — капеллу Св. Николая в Великой Лавре, в 1563—1566 гг. братья Кандарис украшают фресками церкви Метеоры, Эпира, о. Эвбеи. В стиле этих мастеров находит отзвук живопись современных им критских художников, проявляющих интерес к полотнам маньеристов.



33



34



32

КРИТСКИЕ ХУДОЖНИКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVI В. ВТОРЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ

С середины XVI в. при прежней приверженности мастеров Крита формам Палеологовского искусства меняются их ориентиры в итальянской живописи: их интересует современная живопись маньеристов, созвучная им

32 Царские врата. XVI в. Македония. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва

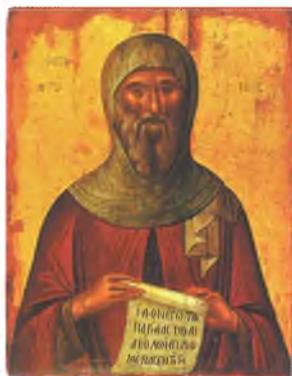
33 Иоанн Предтеча «Ангел пустыни». Вторая половина XVI в. Македония. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва

34 Св. Николай Чудотворец. XVI в. Македония. Третьяковская галерея, Москва



35

Доменикос Теотокопулос (1541—1614), уроженец Кандии, уже к двадцати годам стал заметным художником на Крите, входил в гильдию Св. Луки. От критского периода его жизни сохранились две иконы: «Успение Богоматери» в церкви на о. Сирос и «Евангелист Лука пишет икону Богоматери» в Музее Бенаки в Афинах (ил. 35). Последнюю перед отъездом в Венецию в 1567 г. художник передает в скуола Св. Луки, являющуюся официальным учреждением гильдии. Икона воспроизводит византийскую иконографию и исполнена в типичной манере критской школы XVI в. с использованием отдельных итальянских приемов. В Венеции Доменикос работает в мастерской Тициано Вечеллио и заслуживает его похвалы. Одновременно пишет иконы, где первым из критских мастеров активно вводит в художественную ткань произведений изобразительные мотивы и отдельные художественные приемы итальянских маньеристов. Сохранились немногочисленные примеры живописи Доменикоса Теотокопулоса венецианского периода в иконописной технике: «Поклонение волхов» в Музее Бенаки, «Тайная Вечеря» в Национальной пинакотеке в Болонье, триптих в Галерее Эстенсе в Модене. Творческая судьба Доменикоса Теотокопулоса в дальнейшем не была связана с иконописью — после



36

35 *Мастер Доменикос Теотокопулос. Евангелист Лука пишет икону Богоматери. Между 1560 и 1567 гг. Крит. Музей Бенаки, Афины*

своим высоким духовным пафосом. Мощная экспрессивная форма маньеристов основательно теснит у многих мастеров Крита второй половины века их византийскую основу. Характерно, что самый выдающийся из критских художников этого времени Доменикос Теотокопулос покидает Крит и становится одним из новаторов маньеризма, известным под именем Эль Греко.

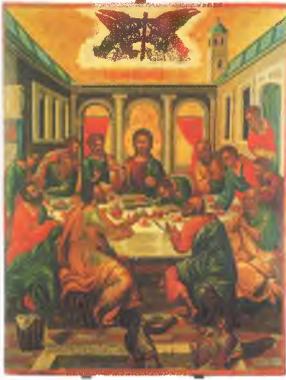
обучения в Академии Св. Луки в Риме он в 1575 г. переезжает в Испанию и становится ведущим художником европейского маньеризма. Поражающая уже современников Эль Греко страстная мистика и одновременно убедительность его полотно многим обязаны символическому языку византийской иконы. Созданные им картины мастер всегда подписывал по-гречески, никогда не отказываясь от звания кандиота.

Михаил Дамаскинос (1530/ 1535—1592) — один из самых известных и плодовитых художников Крита XVI в. Сохранилось около восьмидесяти икон, подписанных Дамаскиносом или приписываемых ему. География их местонахождения обширна: Крит, Венеция, острова Корфу, Закинфос и Патмос, Афон, монастырь Св. Екатерины на Синае — и отражает огромную популярность этого мастера среди современников. Его иконы в монументальном стиле, написанные в 1560—1570-е гг. — например, «Антоний Великий» (Византийский музей, Афины; ил. 36), — напоминают произведения Теофаниса Стрелицаса. В 1574 г. Дамаскинос был приглашен греческой общиной в Венеции расписать алтарь в церкви Сан Джорджо деи Гречи и исполнить для нее иконы иконостаса. Воздействие на него маньеристического искусства за время его пребывания в Италии (в 1584 г. художник возвратился в Кандию) было чрезвычайным. Особенно Дамаскинос был увлечен искусством Пармиджанино, работы которого копировал, что быстро изменило его художественный язык. Дамаскинос, находясь в Италии, даже исполнил живописные работы в маньеристическом стиле — в Бари, куда был приглашен для украшения церквей. В иконах, созданных для Сан Джорджо деи Гречи в Венеции и для кафизмы Евангелизму на о. Патмосе, мастер не отступил от традиции, но тем не менее ввел в их художественную ткань свободный рисунок и приглушенный, рдеющий или свислеленный колорит, характерный для венецианцев.

В произведениях, созданных около 1580-х гг. и позднее, Дамаскинос сумел дать подлинный синтез византийской традиции и маньеристического стиля, основой тем не менее послужила византийская художественная система. Изображенные Дамаскиносом сцены имеют трехмерное пространственное измерение, постановка и движения статуарных фигур убедительно соотносены с пространством. Однако в отличие от маньеристической картины композиции Дамаскиноса не имеют единого источника света: как всегда, свет движется изнутри плоскости, от золотого фона, концентрируясь на фронтальной плоскости объемов. Свет на фигурах обозначен у Дамаскиноса типично иконной системой пробелов. Письмо личного также традиционно — это легко узнаваемый прием наращивания объема слоями охр, положенных на санкирную основу. При указанной общей закономерности сочетания византийских и западных приемов письма в произведениях Дамаскиноса в каждом конкретном памятнике оно находит свое особое соотношение.

«Тайная Вечеря» мастера (собор Св. Екатерины, Ираклион, о. Крит; ил. 37), в которой объединены византийская иконографическая схема сюжета и растиражированная гравюрой Маркантонио Раймонди знаменитая

36 *Мастер Михаил Дамаскинос. Антоний Великий. Около 1570 г. Крит. Византийский музей, Афины*



37

композиция Леонардо да Винчи, отличается у Дамаскиноса маньеристически выразительным изображением резко уходящего в глубину интерьера. Мягющиеся, сложно развернутые фигуры первого плана, напоминающие полотна маньеристов, противопоставлены фронтальному иконному изображению Христа на дальнем плане, которое приходится на золотой фон и

осенено летящими в облаках ангелами с крестом как знаком Страстей. Конкретность и фактурность изображения предметов на столе не только разнообразят сцену, но и наглядно показывают хлеб и вино Трапезы, о которых говорит Христос в этой евангельской сцене — первой Евхаристии. Противопоставление земного и божественного убедительно проведено художником через разность двух самостоятельных художественных систем. В 1560-е гг. тему «Тайной Вечери» в сходной композиции решал в Венеции Доменикос Теотокопулос.



38

37 Мастер Михаил Дамаскинос.
Тайная Вечеря.
1584—1592. Крит.
Собор Св. Екатерины, Ираклион,
о. Крит

В «Поклонении волхвов» Михаила Дамаскиноса, находящемся в соборном храме в Ираклионе (ил. 38), пространство решено менее четко. Условной горке, вокруг которой реют ангельские фигуры, противопоставлена массивная колонна, выделяющая, как это нередко встречаем в маньеристических картинах, фигуры главных персонажей: здесь — сидящих Богоматери с Младенцем и Иосифа, написанных в традиционной иконной манере. Основная же плоскость картины заполнена фигурами людей и животных, представленными в сложных, типично маньеристических ракурсах. Изображения волхвов, как и на итальянских полотнах, предстают в современных типажах и костюмах. В выразительном облике волхва в короне (ил. 39), как бы сошедшего с полотен Тициана, можно предполагать портрет неизвестного нам современника Дамаскиноса. Интересно, что и эта икона мастера близка по композиции произведению Доменикоса Теотокопулоса, исполненному в Венеции в 1560-е гг. и в свою очередь использующего изобразительные мотивы картин Якопо Бассано. Подобные совпадения скорее всего говорят о знании Дамаскиносом венецианских работ Теотокопулоса и о повторении первым уже пройденного будущим маньеристом пути в искусстве.

Георгиос Клонцас (1540—1608), мыслитель, художник и писец-каллиграф, снискал также особое уважение граждан Кандии своей художественной школой, в которой преподавал в течение многих лет. В творчестве — а сохранилось около сорока подписанных и приписываемых ему произведений — мастер в основном был предан миниатюрному письму. Известно четыре написанных и проиллюстрированных им кодекса, содержащих сотни миниатюр. Наибольшим признанием среди его произведений пользовались небольшие полиптихи (до наших дней дошло одиннадцать) со многими изображениями, где события священной истории предстают в виде многолюдных сцен, действие которых подчинено идущей извне единой воле и энергии.

В произведениях Клонцаса палеологовская традиция органично соединилась с итальянским маньеризмом, создав индивидуальный стиль мастера, отличающийся как тщательностью и красотой живописи, так и высо-



39

38 Мастер Михаил Дамаскинос.
Поклонение волхвов.
1584—1592. Крит.
Собор Св. Екатерины, Ираклион,
о. Крит

39 Мастер Михаил Дамаскинос.
Поклонение волхвов.
1584—1592. Крит.
Собор Св. Екатерины, Ираклион,
о. Крит. Фрагмент



40



41

ким духовным пафосом образов. Эта живопись вызвала неоднозначные оценки современников, и если традиционно настроенные интеллектуальные круги Кандии осуждали ее за отступление от письма греков, то она нашла, благодаря верности иконографическим канонам и одновременно космической мистике сцен, своих приверженцев среди таких строгих ревнителей Православия, какими были монахи Патмоса и Синая. Темы небесной славы Христа, его божественного домостроительства и устроения Церкви, как и Страшного Суда и торжества праведников в Будущем веке — основные в творчестве Клонцаса. Полиптих 1580—1600 гг. в монастыре Св. Иоанна Богослова на Патмосе (ил. 40, 41) с его циклом главных церковных праздников, видимо, исполнял в храмовом богослужении роль аналойных икон. Пасхальная тема представлена здесь изображением Христа во славе на троне в окружении небесных животных — символов евангели-

стов; двенадцатые праздники на створках дополнены сюжетами евангельских литургических чтений в воскресные дни Пятидесятницы, а также композицией Страшного Суда, связанной с воскресной службой в канун Великого поста, и Крестовоздвижением. Последний праздник был крайне популярен в поствизантийское время как утверждающий торжество Церкви, особенно значимое в период распада Византийской империи. На триптихе сюжет отмечает храмовый праздник небольшой монастырской церкви Креста, основанной в 1598 г. критянином Никифором Хартофилаксом.

В подписанном Клонцасом полиптихе второй половины XVI в. (ил. 42) из частного собрания в Соединенных Штатах Америки (ранее принадлежал итальянской семье Спада) тема Страшного суда и торжества праведников в Небесном Иерусалиме становится основной. История познания человечеством Бога Живаго помещена на одной из шести плоскостей полиптиха, где в центре

композиции изображен монастырь Св. Екатерины на Синае с окружающими его на горах кельями отшельников, которым через созерцание и молитву открывается божественная энергия; здесь же изображение Моисея, получающего скрижали из рук Господа, а ниже — ветхозаветное событие исхода евреев из Египта, прообразующее выход человечества из тьмы неведения. Тема Синайского монастыря и окружающих его святых мест постоянна в творчестве критских художников XVI в., присутствует она и у Доменикоса Теотокопулоса на его триптихе в Галерее Эстенсе в Модене, близком по своему художественному решению полиптихам Георгия Клонцаса.

Томас Вафас (1554—1599), критянин, освоивший искусство художника в Кандии, но позднее в основном работавший на острове Корфу и в Венеции. В его творчестве ярко проявилась характерная особенность критских художников XVI в. — их интерес к западноевропейской гравюре как образцу для живописи, в чем нельзя не видеть вековой византийской практики изготовления образцов для живописи в виде рисунков, правда, всегда тонально разработанных и передающих объемы. Кроме того, гравюра привлекала греческих мастеров в силу отсутствия в ней многих натуралистических тенденций, которые мешали греческому художнику в его обращениях к западной живописи. При использовании гравюры в качестве образца ее композиционная схема облекалась у греческих мастеров покровом новых форм, происходила замена западных иконографических типов византийскими. Подобный процесс можно наблюдать в иконе «Апокалипсис» (ил. 43), очень крупного размера (170x116 см), написанной Томасом Вафасом (имеется подпись художника) около 1596 г. в Венеции по заказу монастыря Апокалипсиса на Патмосе. Главный монастырский храм расположен в пещере, где ученик Христа писал свое Откровение. Икона предназ-



42

40 Мастер Георгиос Клонцас. Христос во славе. Вход в Иерусалим. Преображение. Средник триптиха. Между 1580 и 1600 гг. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос

41 Мастер Георгиос Клонцас. Обретение и воздвижение Креста. Оборот средника триптиха. Между 1580 и 1600 гг. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос

42 Мастер Георгиос Клонцас. «О Тебе радуется». Монастырь Св. Екатерины на Синае. Распятие. Сошествие во ад. Триптих со Страшным Судом. Вторая половина XVI в. Крит. Частная коллекция, США

началась для иконостаса придельной церкви Иоанна Богослова, где и находится по сей день. Она иллюстрирует начальные стихи Апокалипсиса (Ап.:1, 9—20). Основная схема композиции и изображение «подобного Сыну Человеческому» сидящим на радуге с мечом у голы и звездами в руке, окруженным семью светильниками, восходят к гравюре Альбрехта Дюрера 1498 г., в то время как фигура лежащего Иоанна Богослова («*пал к ногам Его как мертвый*») воспроизводит византийскую иконографию божественных видений (например, «Сна праотца Иакова»), а ангельский хор в верхней части композиции (ангелы семи Церквей) заимствован с икон Михаила Дамаскиноса («Божественная Литургия» и «Получение Моисеем скрижалей на горе Синай» в соборе Св. Екатерины в Ираклионе). В целом работа художника, komponующего в процессе творчества образительные мотивы из разных источников, характерна для мастеров Крита.

Обращение критских мастеров к гравюре не осталось без последствий для их художественного языка. Заостренная графика гравюрных листов воздействовала на язык иконописцев, вызывая к жизни повышенную линейность их живописи, заставляя по особому работать с цветом как с цветovým пятном, границы которого четко обозначены линией. Подобные особенности живописи можно видеть и в иконах Томаса Вафоса. Повторения гравюр, в том числе иллюстрирующих Апокалипсис, будут широко распространены в практике работы греческих художников XVII в.

КРИТСКИЕ ХУДОЖНИКИ XVII В. ИСХОД

В XVII в. греческий мир вновь переживает драматические моменты своей истории. Турецкая экспансия в Восточном Средиземноморье активизируется, и Крит в продолжение более чем двадцати лет, с 1645 по 1669 г., выдерживает длительные осады турок, постепенно теряя город за городом. Захват Кандии, столицы острова, в 1669 г. греки приравнивали к падению Константинополя в 1453 г. Самосознанию и культуре греческого народа вновь был нанесен непоправимый урон.

Уже с начала XVII в. критские художники стали в массе покидать остров и в поисках заказов направляться в города Южной Италии и в Венецию, где существовали греческие православные общины, а также в Грецию и на Ионические острова Средиземного моря, на Патмос, в Иерусалим. Сам центр иконописания после падения Кандии перемещается на остров Корфу.

Искусство Крита этого времени не знает столь ярких и сильных художников-творцов, как в предыдущие века. В критской живописи развивается особая ретроспек-



43

тивная тенденция, которая ведет к повторению прославленных критских икон XV—XVI вв. Возрастает роль и значение иконы как искусства, связанного с Литургией и особо значимого именно в церковной жизни. Язык иконы вновь становится более отвлеченным и строгим. Закономерно, что многие художники этого времени были священниками. Развитие искусства Крита тем не менее продолжается и приводит к дальнейшей ассимиляции форм итальянской живописи, преимущественно маньеризма. Также наблюдается новый поворот интереса критских художников к западному искусству — обращение к художественным формам северных европейских мастеров — гравюрам немцев и фламандцев с их острым характерным рисунком и нарративными подробностями сцен. Пользователями этих во многом гибридных по своему художественному языку икон являются по преимуществу греки. Западный заказчик критских образов редок в это время, что объясняется кардинальным изменением мировоззрения и художественных вкусов Западной Европы, далеко ушедших от религиозного ригоризма греческой иконы.

43 *Мастер Томас Вафас. Апокалипсис. Около 1596 г. Крит. Монастырь Апокалипсиса, о. Патмос*



44



45

Монастыри Патмоса и Синая становятся особенно часто прибежищем для мастеров с Крита, где они исполняют десятки крупных церковных образов для местных храмов, нередко неоднократно повторяя имеющиеся здесь более древние иконы. В эти списки, однако, они часто вносят свою особую сумрачную интонацию. Судьбы этих художников и драматизм их искусства неразрывны и характеризуют ту напряженность, которой отмечен греческий мир в XVII в. Эммануил Лампардос (конец XVI — первая половина XVII в.). Обращался в качестве моделей к критским иконам XV в., не затронутым влиянием маньеризма. Наибольшую известность получили иконы масте-

ра «Распятие» и «Оплакивание» (Византийский музей, Афины; ил. 44) с их отвлеченным драматизмом в духе Палеологовского искусства. О знании палеологовской традиции на иконах Лампардоса говорят твердо оконтуренные объемы ликов, кристаллообразные формы складок одеяний и сгущенный, тонально разработанный колорит. Произведения Лампардоса созданы с учетом особенностей поствизантийского иконостаса: вытянутые по горизонтали иконы на тему надгробного плача помещались в иконостасе над дверью в жертвенник. Произведения мастера входят в коллекции Византийского музея в Афинах и церкви Сан Джорджо деи Гречи в Венеции.

Иоаннис Апакас (конец XVI — начало XVII в.). Священник, работал как художник преимущественно в Кандии. Наибольший интерес вызывали у него иконы Николаоса Рицоса и Георгиоса Клонцаса с их символической изощренностью и миниатюрным стилем, которому он подражал. Произведения Апакаса известны в монастырях Афона и Патмоса, церкви Сан Джорджо деи Гречи в Венеции, в Далмации и на о. Сифнос.

Наиболее значительная икона Апакаса «Снятие со Креста» в соборе Великой Лавры на Афоне (ил. 45), написанная по гравюре Маркантонио Раймонди. Композиция приобретает заостренную экспрессию, переданную совмещением двух разных ракурсов изображения: Крест изображен с пониженной точки, Иерусалим — с высоты птичьего полета. Положение тела Христа — падающее с высоты Креста и одновременно

парящее в некоем недостижимом для всех участников события пространстве — рождает драматизм изображенного. Подобное решение, хотя оно и следует за композицией итальянской гравюры, свидетельствует об о. Иоаннисе как художнике-мыслителе, находящем новые формы для выражения трагедии смерти Сына Божия.

Иеремиас Палладас (известен между 1602—1639 гг.), иеромонах монастыря Св. Екатерины на горе Синай, написавший иконы для иконостасов церквей Св. Гроба в Иерусалиме и Рождества Христова в Вифлееме, соборов в монастыре Св. Екатерины на Синае и в Старом патриархате в Каире. География его работ показывает, насколько прочно критские художники XVII в. связаны с православными общинами Востока. Он, которого современники называли «критянин родом и синаит по профессии», особенно полно выразил в своем творче-



46

44 Мастер Эммануил Лампардос.
Оплакивание.
1600—1620. Крит.
Византийский музей, Афины

45 Мастер Иоаннис Апакас.
Снятие со Креста. Около 1600 г.
Крит. Собор Великой Лавры,
Афон

46 Мастер Эммануил Цанес.
Богоматерь с Младенцем на троне.
1664. Крит. Византийский музей,
Афины



47

стве мировидение церковных кругов. Его иконы, мастерские и удивительно красивые по цвету, послужили образцами для современников и художников следующего поколения как выражающие строгое церковное предание. Характерно, что патриарх Александрии Герасимос I, заказывая в 1633 г. икону «Распятие» другому критскому художнику, Сильвестросу Теохарису, тоже иеромонаху, *«хотел видеть ее похожей на «Распятие» Иеремияса Палладаса»*. Стиль живописи Палладаса основывался на иконах Михаила Дамаскиноса. Еммануил Цанес (1610—1690), родом из критского города Рефимнон, был долгие годы (1665—1690) священником в церкви Сан Джоржо деи Гречи в Венеции. Известно 135 созданных им икон, их стилистика разнообразна, в ней ощутимо присутствуют художественные элементы, восходящие к произведениям Раннего Возрождения и к работам Тинторетто. Но наиболее устойчив в творчестве Цанеса стиль, источником которого послужили иконы критских мастеров второй половины XV в. В написанных Цанесом в 1664 г. для алтарной преграды одной из церквей в Афинах иконах «Христос на

47 Мастер Виктор.
Св. Екатерина на троне.
Вторая половина XVII в. Крит.
Византийский музей, Афины

троне» и «Богоматерь с Младенцем на троне» (Византийский музей, Афины; ил. 46) он убедительно повторил не только иконографию, но и стиль икон Андреаса Рицоса. Виктор (известен с 1651 по 1697 г.) в 1653 г. был священником в Кандии, после 1669 г. место его пребывания точно не установлено, но, вероятней всего, это была Венеция. Известно девяносто пять написанных им икон. В качестве образцов обращался к произведениям Михаила Дамаскиноса. Наиболее распространены его иконы на сюжет «Св. Екатерина на троне» (Византийский музей, Афины; ил. 47), где он повторяет, видимо, несохранившееся произведение Дамаскиноса. Святая в царском платье и затканном золотом плаще, напоминающем венецианское одеяние, созерцает резное Распятие. Она окружена книгами и инструментами, циркулем и армиллярной сферой — символами ее учености; рядом колесо, обозначающее ее мучения. Аллегорическая значимость предметов лишь дополняет выразительность величавой фигуры и прекрасного лица, написанных с критской полнотворностью. Типично венецианская мебель с деревянными резными рельефами и фактурность тканей, четкая трехмерность форм органично сочетаются, как и на иконах Дамаскиноса, с иконным золотым фоном.

Теодорос Пулакис (1622—1692) из критского города Ханиа, переселился на остров Корфу, работал также в Венеции. Следовал в качестве модели за иконами Георгиоса Клонцаса и Михаила Дамаскиноса. Его также интересовали фламандские художники и, в частности, он повторял в композициях отдельных своих икон гравюры Яна Саделера. Многофигурные и динамичные композиции Теодороса Пулакиса порой имели барочный характер, общая организация плоскости подчинялась живописному принципу; типичны для него также облачные обрамления сцен, соединяющиеся в прихотливый рисунок. Изображения ликов и драпировок одеяний в иконах мастера тем не менее всегда оставались традиционными (ил. 48). Творческое наследие Пулакиса достаточно полно сохранилось, его иконы заказывали монастыри на Патмосе и церкви на Корфу; до наших дней дошел даже принадлежащий мастеру свод образцов, среди которых много западных гравюр (собрание Музея Бенаки, Афины).

Произведения Пулакиса, наряду с иконами Елиаса Москоса (известен с 1649 г.), также использовавшего в своем творчестве элементы барокко, показывают, что, не-



48

48 Мастер Теодорос Пулакис.
«О Тебе радуется».
Последняя четверть XVII в. Крит.
Монастырь Св. Иоанна Богослова,
о. Патмос

смотря на умение адаптировать отдельные формы современного искусства Запада, критская живопись XVII в. по-прежнему остается верной византийской изобразительной системе и принципиально несхожей с западной картиной.

ИКОНОПИСАНИЕ В МОНАСТЫРЯХ АФОНА. XVII—XVIII ВВ. ОХРАНИТЕЛЬНЫЙ КАНОН



49

Главным направлением художественных работ на Афоне в конце XVI и в XVII в. стало культивирование иконографии, что в первую очередь выливалось в заботу о сохранении старинных византийских изводов и вместе с ними вариантов, созданных критскими художниками XVI в. Одновременно продолжалась дальнейшая разработка сложных, изощренных по мысли иконографических схем, создание которых



50

можно наблюдать в это время в стенописи монастырских соборов и трапезных. Интерес к иконографическим построениям в конце концов прорвал ограждения канона и привел в строгое искусство афонитов в качестве образцов гравюры Альбрехта Дюрера. Непосредственным источником послужило французское издание Библии, попавшее на Афон через Венецию. Восходящий к гравюрам Дюрера грандиозный фресковый цикл Апокалипсиса украсил галереи при трапез-

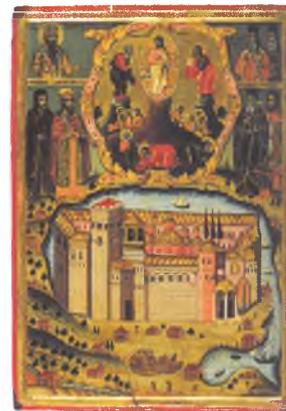
ных в монастырях Дионисиат (1600) и Дохиар (XVII в.), эксонартекс собора монастыря Ксеноф (1632—1654). Композиции гравюр были переложены на традиционный язык византийских форм, достаточно схематизированный в XVII в., но покоряюще одухотворенный. Вновь созданный цикл Апокалипсиса почти сразу получает статус канона и впредь многократно повторяется.

Интерес к иконографии привел к созданию уже в XVI в.

иконописных толковых подлинников или «Ерминий», предназначенных для стенового письма. Они составлялись на основе более древних материалов такого рода, их полный свод был завершен между 1700 и 1742 гг. трудами афонского инок Дионисия, родом из Фурны (Фурнографито). «Ерминии» также включали рецептуру живописи.

Стиль живописи иконописцев, работающих на Афоне в XVII в., в еще большей степени, чем у критских художников этого времени, определяют консервативные тенденции. Как неотъемлемая составная часть в него вошли элементы и приемы критского письма, освоенные афонитами в предыдущем столетии. Характерно, что иконостасные комплексы — «Спаситель», «Богоматерь», двенадцатые праздники, — которые создаются на Афоне в это время, повторяют, со всеми особенностями стиля, иконы, написанные в середине XVI в. Теофанием Критянином.

Особо почитаемые византийские иконы, находящиеся в монастырях Афона, также становятся объектом многократного копирования, их списки предназначаются как для местных храмов, так и в качестве подношений христианским правителям. Во множестве пишутся иконы для паломников, так как Афон являлся одним из прославленных святых мест христианского мира, всегда привлекавшим паломников. Особенно часто повторяются иконы с изображением основателей афонских монастырей, в первую очередь образ устроителя Великой Лавры Афанасия Афонского, также чудотворные иконы: «Богоматерь Ватопедская», названная, согласно преданию о ней, «Закланной», «Троеручица» Хиландарского монастыря, «Богоматерь Портайтисса» Иверской обители, «Николай Чудотворец Стреидас» из монастыря Ставроникиты. Причем повторялись «мерой и подобием» как сама чудотворная икона, нередко крупная по размеру, так и стоящая перед ней на аналое икона малого размера той же иконографии. Списки последних



51

49 *Богоматерь Портайтисса. Прп. Павел Ксиротамский. Свт. Елевферий. Триттих. Первая половина XVII в. Афон. Музей Бенаки, Афины*

50 *Мастер Ямвлих. Богоматерь Портайтисса. 1648. Афон. Музей «Новодевичий монастырь», Москва*

51 *Преображение с предстоящими и видом афонского монастыря Пантократора. Середина XVIII в. Афон. Исторический музей, Москва*

преимущественно предназначались паломникам. В изготовлении копий почитаемых местных святых специализировались на Афоне целые мастерские.

Подобная иконописная мастерская прослеживается по памятникам XVII в., связанным с Иверским монастырем. Основным занятием ее иконописцев явилось изготовление списков монастырской святыни — прославленного образа «Богоматерь Портайтисса» — представительной и крупной по размеру иконы, время создания которой относят к XI—XII вв. Одним из ранних произведений этой мастерской является небольшой триптих первой половины XVII в. в Музее Бенаки в Афинах, где в среднике изображена «Богоматерь Портайтисса», а на створках представлены прославленный на Афоне основатель Ксиропотамского монастыря прп. Павел и свт. Елевферий (ил. 49). В среднике мастер, скорее всего, повторил аналойную икону Палеологовского времени с изображением Богоматери Портайтиссы, которая стояла перед чудотворным образом и предназначалась для обряда поклонения. Стиль живописи триптиха с его красочным свободным письмом определяют как македонский, базирующийся на палеологовских моделях и органично слившийся с критской традицией.

Одним из ведущих художников мастерской Иверского монастыря был мастер Ямвлих, сын Романов, известный с 1648 г., когда ему поручается исполнение точного списка «Портайтиссы» по заказу московского царского дома. Для сообщения иконе-списку благодатной силы оригинала перед началом работы был совершен благочестивый обряд, который заключался в омывании святой водой древней иконы и затем обливании этой водой новой доски, заготовленной для списка, а также творение на этой воде и частицах мощей красок иконописца. По окончании работы художника архимандрит Иверского монастыря Пахомий в письме к царю Алексею Михайловичу свидетельствовал: «... и та икона (то есть новая. — Л.Е.) не рознится ни в чем от первой — ни длиною, ни шириною, ни ликом.»

Однако при всей точности копирования доски-основы изображение, сделанное Ямвлихом (ил. 50), отличается от древнего образа. Во-первых, при исполнении списка были повторены в живописи чеканные полуфигуры ангелов и двенадцати апостолов с серебряного оклада иконы, исполненного в раннем XVI в. Во-вторых, при достаточно точном воспроизведении Ямвлихом композиции древнего образа лик Богоматери изображен с более мелкими чертами, чем в оригинале, и лишен той строгости, которая характерна для лика Девы Марии на древней иконе. На иконе Ямвлиха ее лик отличается миловидностью и особой мягкостью выражения, типичными для критского письма. С традициями Крита связаны



52



53

в иконе и звучный холодный колорит, энергичная проработка теней. Графическая жесткость складок одеяния при этом безусловно характеризует Ямвлиха как македонского мастера, воспитанного скорее всего в мастерских Афона. Таким образом, при явной установке на копирование точность копии была относительная — художник пишет в характерном для него стиле.

В 1648 г. «Портайтисса» работы Ямвлиха была торжественно доставлена в Москву, несколько позже помещена в собор Новодевичьего монастыря, где и находится по сей день (данная икона и все последующие ее списки на Руси назывались «Богоматерь Иверская»). Около 1655 г. в мастерской Иверского монастыря был изготовлен второй список «Портайтиссы», также «мерой и подобием», для патриарха Никона, который поместил привезенную с Афона икону в основанный им на острове Валдайского озера Иверский монастырь, план которого повторил афонскую обитель (настоящее местопребывание иконы неизвестно). Кроме того, были присланы в Россию из Иверского монастыря еще две иконы «Портайтиссы», исполненные в монастырской мастерской: малый аналойный образ и икона среднего размера с клеймами, где была представлена история обретенной в море чудотворной иконы и подробно изображена прославляющая ее служба с выходом на литии из монастыря на морской берег. Предполагалось, что лития будет подobaющим образом отправляться как в Иверском монастыре, так и в Москве — и икона должна была послужить образцом обряду.

Две последние иконы (собрание музея «Новодевичий монастырь» в Москве) отличаются простотой колорита и большим схематизмом в моделировке складок. Они явно исполнены несколько позд-



54

52 Богоматерь Ватопедская Закланная. XVIII в. Афон. Исторический музей, Москва

53 Богоявление. Вторая половина XVIII в. Афон. Исторический музей, Москва

54 Св. Георгий Новый Янинский и его кончина. 1838. Греция. Эпир. Эрмитаж, С.-Петербург

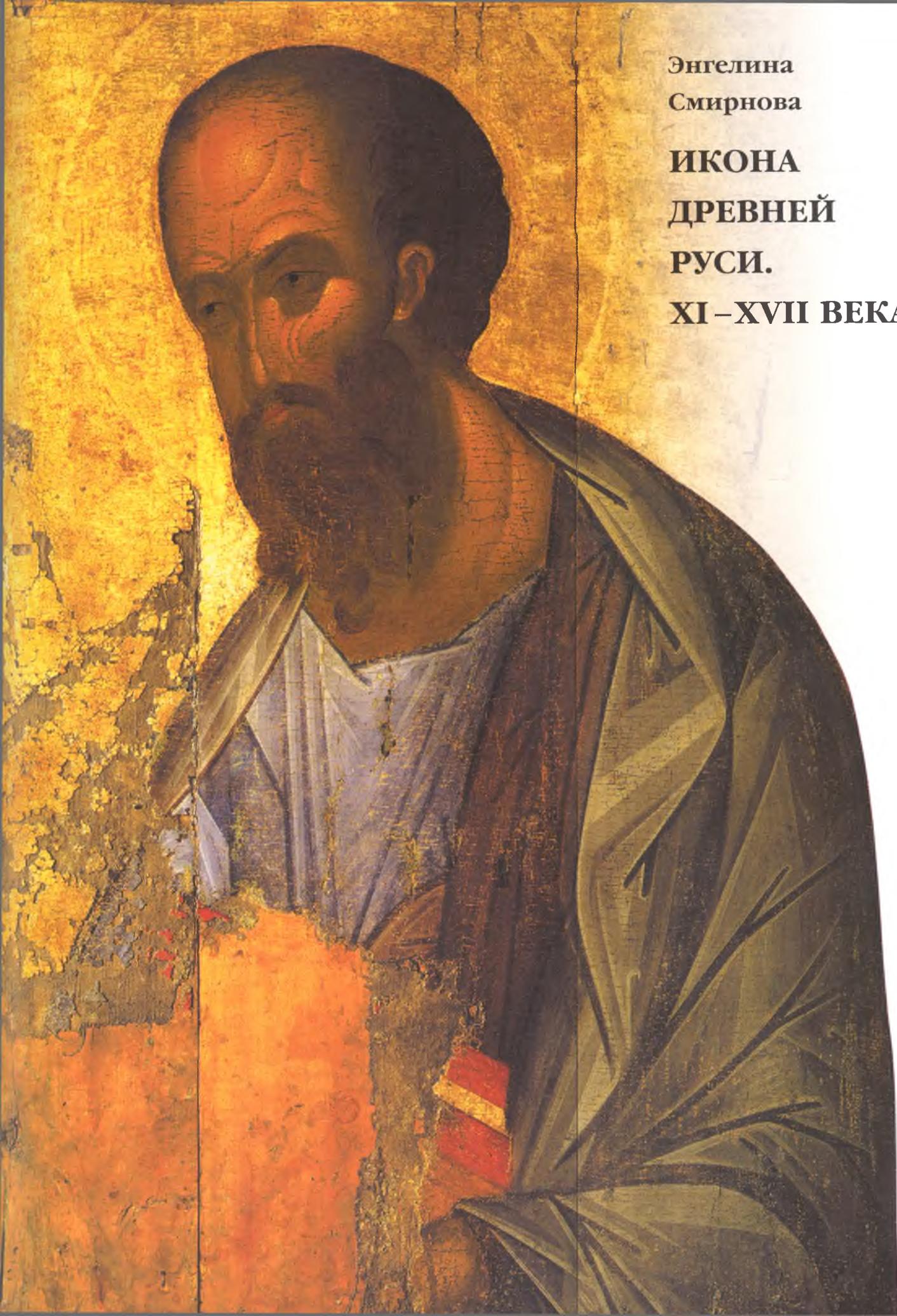
нее иконы Ямвлиха, видимо, в третьей четверти XVII в., в той же мастерской Иверского монастыря. Характерно, что их стиль повторяет живопись Ямвлиха — ведущего художника мастерской.

В XVIII в. большое распространение на Афоне получили изготовление икон с видами местных монастырей, которые повторяли их гравюрные изображения, исполненные в мастерских Венеции и Вены. Примером подобных икон является «Преображение с предстоящими и видом афонского монастыря Пантократора» середины XVIII в. (Исторический музей, Москва; ил. 51), где также представлены в верхней части ковчега по сторонам храмового образа Преображения основатели монастыря Пантократора, византийские придворные, братья Алексей и Иоанн (в иночестве Иоаникий — умер в 1363 г.), благословивший их на храмоздание патриарх Каллист I (1350—1353, 1355—1363) и исторические лица более позднего времени. На иконе с топографической точностью и графической четкостью изображен монастырь, его уголья и хозяйственные постройки, в чем мастер, включая и манеру письма, явно следует гравюру.

Возможно, источником гравюр послужили в свое время живописные иконы. Тип иконы *Locus Sanctus*, являющийся образом Св. Места — монастыря, града — рас-

пространился в XVI в. Достаточно точное изображение собора Успения Богоматери Иверского монастыря можно видеть и в клеймах иконы «Портаитиссы» в Новодевичьем монастыре.

В XVIII и XIX вв. на Афоне исполнялось много икон, упрощенных по своему художественному языку, близких порой к народному искусству, но всегда точно следующих канонической схеме, которая не давала мастеру выйти за пределы убедительности и нарушить верность образа преданию (ил. 52—53). Можно сказать, что для поствизантийской живописи разного художественного уровня это всегда было первым условием ее существования как самостоятельного искусства, что прекрасно осознавали сами художники. Об этом свидетельствуют многообразные по своему типу иконописные подлинники, бытовавшие в среде греческих мастеров в XV—XIX вв. Заимствования из западноевропейского искусства при этом осуществлялись ими не спонтанно, а были результатом умозрительной работы, позволившей органично привить ростки нового на мощный ствол древней византийской культуры. Одновременно по всей Греции создавались в это время иконы, связанные с канонизацией новых святых, и в этих новых иконографических изводах продолжали жить древние византийские каноны (ил. 54).



Энгелина
Смирнова

**ИКОНА
ДРЕВНЕЙ
РУСИ.**

XI – XVII ВЕКА



Христианское искусство Древней Руси развивалось на протяжении семи столетий, от 988 г., когда Русь получила христианство из Византии, и до рубежа XVII—XVIII вв., когда благодаря реформам царя Петра Великого русская культура, в своих основных течениях, приобрела светский характер и западноевропейскую ориентацию.

Икона в Древней Руси играла значительную роль. Именно при посредстве икон, привозимых из Византии, знакомились на первых порах Русь с основными нормами и канонами христианской живописи. Подавляющее число храмов строилось не из камня, а из дерева, поэтому в них не было ни мозаик, ни фресковых росписей, и все необходимые для православного храма изображения исполнялись как иконы. Сосредоточенное предстояние перед иконой — моленным образом в храме, монашеской келье или личной домашней молельне было исключительно важным в русском Православии. Древнюю Русь можно было бы назвать страной икон, подобно тому как Сербию и славянскую Македонию называют страной фресок.

Иконопись Древней Руси имела свои отличительные особенности. Большие, просторные русские храмы, строившиеся по заказам князей, царей и церковных иерархов для многолюдных общин, нуждались в особой четкости живописных изображений. Поэтому уже самые ранние русские иконы отличаются выразительностью силуэта и ясностью сочетаний больших цветowych плоскостей. С конца XIV в. на Руси утверждается обычай помещать в храме высокий многоярусный иконостас. Поскольку русские храмы и в этот период были, как правило, значительно больших размеров, чем храмы Византии и других стран православного мира, то русские иконостасы оказались более крупными: в них входило больше ярусов, а в каждый ярус — больше икон. В результате в русской иконописи возрастает обобщение форм, роль силуэта, ритм контуров и цветowych пятен, благодаря чему весь ансамбль иконостаса



приобретает композиционную цельность. А это, в свою очередь, определяет художественную структуру каждой отдельной иконы.

Относительно рано начали формироваться своеобразные оттенки русской религиозности с ее особым интересом к теме преодоления страданий, надежды на спасение для грядущей вечной жизни и райского блаженства. Задумчивые лики ангелов из русских икон XII в. превосходят образы икон Андрея Рублева, их безмятежную красоту и кроткую добросердечность. Вместе с тем в древнерусской иконописи отразились и многие народные

верования. Святые в русских иконах нередко наделены той особой силой выразительности, в которой христианская духовность ярко показывает и власть святых над космическими силами природы. Образы русских икон обладают большей открытостью и непосредственностью в отличие от утонченного интеллектуализма византийского искусства, сильнее использовавшего эллинистическую традицию и более дистанцированного от сферы повседневных переживаний.

КИЕВСКАЯ РУСЬ И РУССКИЕ ЦЕНТРЫ XI—XIII ВВ.

Русское государство с центром в Киеве занимало в конце X — середине XI в. огромную территорию: оно включало на севере Новгород и окружающие его земли, на северо-востоке — Ярославль на Волге, на северо-западе — Полоцк. Оно просуществовало лишь до 1054 г., когда после смерти князя Ярослава Мудрого было разделено между его сыновьями, однако, оказало огромное воздействие на всю последующую историю и культуру Древней Руси. Культура Киевской Руси стала основополагающей базой для развития культуры трех славянских стран — России, Украины и Белоруссии.

Самые ранние русские иконы сохранились не в древнейших храмах юга, разоренного татарами в XIII в., а в соборе Св. Софии в Новгороде, построенном в 1045—

1 Св. Георгий. XI в. Успенский собор Московского Кремля, Москва

1050 г. Иконное убранство этого храма появилось или сразу после завершения строительства, или чуть позже. Вероятно, именно из Софии Новгородской происходит двусторонняя икона, оказавшаяся с XVI в. в Успенском соборе Москвы: московские правители, и более всего царь Иван Грозный, почитая древние святыни других городов, приказывали собирать их в столицу для повышения значимости Москвы. Это очень крупное произведение (174x122 см) должно было располагаться на особом постаменте в просторном интерьере новгородского собора. На лицевой стороне помещено изображение Богоматери Одигитрии (почти вся живопись исполнена заново в XIV в.), на оборотной — св. Георгия (ил. 1). Св. Георгий был одним из св. патронов византийских императоров, покровителем русской княжеской семьи и лично князя Ярослава Мудрого, носившего с



2 *Апостолы Петр и Павел. XI в.
Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород*

крещения христианское имя Георгий. Св. Георгий изображен на обороте иконы «Богоматерь Одигитрия» и как защитник христианской веры, пострадавший за Спасителя и в мучениях своих имевший образец в страстях Христовых. Мужественная и достойная осанка храброго воина, его идеально красивое лицо, широко открытые глаза создают представление о бесстрашном христианине, готовом на любые страдания ради своей веры, — образ, известный еще во времена раннего христианства и часто встречавшийся в византийском искусстве в последующие столетия, в том числе в мозаиках и фресках Софийского собора в Киеве (около 1037–1046 гг.). Лик св. Георгия в иконе отличается от них более глубокой задумчивостью, более тонкой одухотворенностью, особым светлым тоном, который словно навевает тем незримым светом христианской истины, который видит св. Георгий своим внутренним, духовным взором.

Другие древнейшие иконы Софии Новгородской располагались у предалтарных столбов (или, как некоторые думают, в интерколумниях алтарной преграды). От нескольких огромных икон (размер каждой был 236x147 см) одна — «Спас Златая риза» — сохранилась лишь в виде древней доски, перевезенной в Успенский собор Москвы; старая композиция на ней повторена иконописцем Кириллом Улановым в 1700 г. Другая икона — «Апостолы Петр и Павел» (ил. 2) — пострадала меньше: лики, кисти рук и ступни ног апостолов заново написаны в XVI в., но с попыткой повторить древний образ. Спаситель, изображенный вверху, в небесах, обращается к апостолам, которые прислушиваются, готовые нести людям свет истины. Различие жестов, выражающих внимание и готовность к речи, варьирующий рисунок драпировок вносят в композицию разнообразие ритма. Глубокий синий цвет хитонов, тонкая ткань которых ложится мелкими складочками, красиво сочетается с очень светлыми гиматиями — розовым у Павла и желтым у Петра. Изображение апостола Павла, а не Петра на более почетном месте — по правую руку Спасителя, встречающееся в византийском искусстве X–XI вв., выделяет особую роль апостола Павла, которого святые отцы называли «уста Господа», в распространении христианского учения.

Русские иконы XI в., подчеркнута монументальные, большие по размеру, величественные, знакомили верующих с основами христианской догматики и являли им образцы глубокой религиозной морали, христианского идеала. Если ранние храмы Киева и его окрестностей были в XI в., сразу после постройки, украшены мозаиками и фресками, то в новгородском Софийском соборе в 1050 г. стенописей еще не было, и иконы несли особо важную смысловую функцию, будучи в храме единственными изображениями. В силу прочных культурных

связей Киевской Руси с Константинополем сюда попадали художники исключительно высокого уровня, в чьем творчестве отразились стилистические течения искусства византийской столицы, с его благородством форм и пропорций, колористической гармонией, разнообразием ритма.

Начиная со второй половины XI в. каждый князь, владевший той или иной областью после распада Киевской Руси, стремился украсить свое владение храмами, а для храмов в свою очередь требовались иконы. Несмотря на огромность территории, русская иконопись сохраняла в XI—XII вв. свое единство благодаря обучению у приезжавших сюда греческих художников, привозу византийских икон, становившихся образцами для копирования, а также благодаря скрепляющей роли Киева, на культуру которого продолжали ориентироваться русские земли. Приведем лишь некоторые примеры. В 1073 г. в Киеве было начато строительство каменной Успенской церкви Киево-Печерского монастыря (освящена в 1089 г.). Строители и художники, прибывшие для этого из Византии, имели в качестве ориентиров произведения из знаменитого Влахернского монастыря в Константинополе и привезли оттуда в Киев икону Богородицы, которая стала главной в новопостроенном монастыре. Незадолго до 1132 г. из Константинополя на одном и том же корабле были привезены в Киев две иконы Богородицы: одна, впоследствии получившая название «Владимирская», была помещена в Вышгороде, близ Киева, где находились княжеский дворец и особо почитавшийся храм, а для другой, до нашего времени не сохранившейся, с загадочным названием «Пирогощая», в Киеве в 1132—1136 гг. была построена специальная церковь. В 1155 г. князь Андрей Боголюбский забрал икону из Вышгорода у своего отца, киевского князя Юрия, и отвез в свое княжество, город Владимир, где поместил в Успенском соборе (Ипатьевская летопись). Около 1158 г. в Боголюбове, имени князя Андрея близ города Владимира, появилась византийская икона с изображением Богоматери в рост, молящейся перед Христом в облаках, так называемая Боголюбская (Летопись Боголюбова монастыря). Сейчас эта икона находится в Успенском Княгининском женском монастыре во Владимире. Между 1156 и 1158 гг. посланцы преподобной Евфросинии, княгини Полоцкой, привезли, как сообщает ее Житие, из Константинополя, непосредственно от императора Мануила и от патриарха Луки Хризоверга, икону Богоматери Одигитрии, помещенную в церкви Богородицы в Полоцке, а впоследствии перевезенную в город Торопец (не сохранилась или сильно переписана). В 1197 г. для князя Всеволода, брата и наследника князя Андрея Боголюбского, из Салоник, из базилики Св. Димитрия, была привезена икона св. Димитрия в образе



воина, доска которой источала целебное миро (Лаврентьевская летопись). Икона была поставлена в недавно построенной церкви Св. Димитрия во Владимире, а впоследствии перевезена в Успенский собор Москвы, где и стоит, в переписанном виде, в иконостасе. Храмы Киева, согласно выражению митрополита Иллариона о Софийском соборе, «блистали иконами». В большей части из них повторялась византийская иконография, но были и оригинальные, поскольку уже в XI в. на Руси появляются собственные святые и возникает потребность в их изображении. Это прежде всего братья князя Борис и Глеб, сыновья крестившего Русь князя Владимира. Они приняли мученическую смерть в 1017 г. от руки убийц, подосланных их братом Святополком. Другой их брат — Ярослав Мудрый, унаследовавший престол своего отца, строит близ Киева, в Вышгороде, как предполагают в 1026 г., деревянный храм, который впоследствии был заменен монументальным каменным сооружением. В нем стояли гробницы св. братьев и икона с их изображением, чтобы, согласно



4

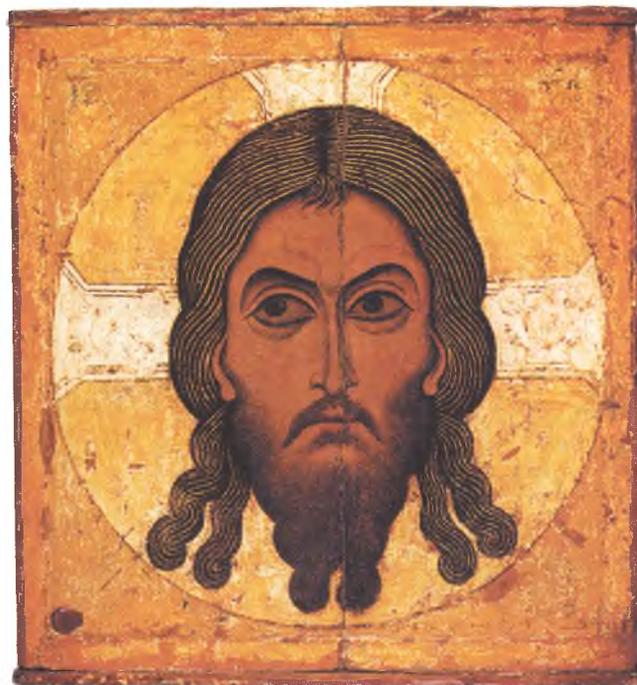
каноническим установлениям, «входящие в храм верующие люди видели бы их написанное изображение, как если бы они видели их самих, и чтобы с верою и любовью поклонялись бы им, и целовали бы их образ» («Чтение о Борисе и Глебе», составленное Нестором). В Киево-Печерском монастыре почитание его основателей, св. иноков Феодосия и Антония, началось уже в XI в. Как сообщает Киево-Печерский патерик, их посмертные изображения были показаны греческим художникам, которые приехали расписывать храм, видимо, перед его освящением в 1089 г.

К сожалению, иконы Киева полностью уничтожены многочисленными войнами и разорениями. В других же городах, и более всего в Новгороде, сохранилось несколько замечательных произведений XII в. Иконография почти каждой из них связана с самыми животрепещущими для византийской культуры того времени темами: с Богородицей, через посредство Которой был явлен миру воплотившийся Христос Логос; с Воплощением Спасителя; единосущием Его Божественной и человеческой природы; с Его искупительной Жертвой.

Большое «Благовещение» (ил. 3) (размер 238x168 см) происходит из Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде (здание начато постройкой в 1119 г.), но, не исключено, попало туда из основанной тем же князем в 1103 г. церкви Благовещения, находившейся напротив монастыря, на другом берегу реки Волхов, либо воспроизводит главную икону этой церкви. На груди Богоматери изображен воплотившийся Эммануил, а Богоматерь, придерживая нить пурпурной пряжи, правой рукой словно оберегает его. Вверху, в облаках представлен Ветхий Денми, а от его фигуры к изображению Богоматери шел луч света (ныне утрачен) со Святым Духом в виде голубя. Новгородская икона — одно из первых произведений в живописи всего византийского круга, где догма о Воплощении Христа, стоящая в центре многочисленных богословских дискуссий, отражена с такой выразительной наглядностью. Плавные силуэты, печально склоненная голова Богоматери и ее грустный лик выражают скорбное предчувствие грядущих крестных мук Спасителя.

Двусторонняя процессионная икона «Богоматерь Знамение» особо прославилась как чудотворная в 1169 г., когда она спасла Новгород от осаждавших его войск князя Андрея Боголюбского. На лицевой стороне (живопись по большей части заменена в XVI и XVII вв.) представлена Богоматерь в молитвенной позе, с поднятыми руками, на груди — сияние с фигурой воплотив-

шавшего Христа Логоса. На оборотной стороне — Спас Нерукотворный. Икона хранится в Третьяковской галерее, Москва.



5



6

4 Двое святых (Богоотцы Иоаким и Анна?). Оборот иконы «Богоматерь Знамение». 1130 — 1140-е гг. Собор Св. Софии, Новгород

5 Спас Нерукотворный. Двусторонняя икона. Конец XII в. Третьяковская галерея, Москва

6 Поклонение Кресту. Оборот иконы «Спас Нерукотворный». Конец XII в. Третьяковская галерея, Москва

шегоса Эммануила. Эта иконография, родственная идее новгородского «Благовещения», перекликается с текстом пророчества Исаии (7:14) о предзнаменовании грядущего воплощения Спасителя. Наиболее вероятно, что композиция воспроизводит одну из чтимых византийских икон, хранившуюся в Константинополе, во Влахернах. Епископ Нифонт, грек по происхождению, уделявший большое внимание просвещению Новгородской епархии и церковному строительству, заказал для Новгорода копию влахернской святыни. На обороте (ил. 4) имена обоих изображенных не сохранились, но наиболее вероятно, что это «богоотцы» Иоаким и Анна, родители Богородицы, через посредство которой воплотился Христос. Представленные как олицетворение всего человеческого рода, они молят Христа о спасении человечества. Благородный ярко-синий цвет мафория Богоматери на лицевой стороне, как и золотые контуры, свидетельствуют о близости изображения к лучшим произведениям византийской живописи. Фигуры же на обороте (золотой фон заменен оливковым в XVI в.) с их упрощенными контурами и выразившейся на лицах открытой скорбью отразили повышенную эмоциональность одного из направлений византийской живописи и вместе с тем непосредственность восприятия происходящего, что было характерно для новгородской культуры.

Композиции на второй новгородской двусторонней процессионной иконе (ил. 5, 6) прославляют триумф крестной Жертвы Спасителя и вместе с тем воспроизводят две величайшие реликвии Константинополя: Мандилион, Нерукотворенный образ из Едессы, с чудесно запечатлевшимся ликом Спасителя, хранившийся в особой церкви императорского дворца (церкви Феотокос Фарос), и Св.Крест, находившийся в ризнице Св.Софии, о чем сообщает Константин Порфирогенет в своей книге «О церемониях». В изображении Христа своеобразие новгородской культуры сказывается в необычайном лаконизме линий и пластики, в геометрической структуре композиции, в особо приподнятой, героической интонации. В композиции на обороте новгородский вкус проявляется в контрастности цвета, энергии красочных мазков и белильных бликов, в замерших фигурах ангелов, которые поклоняются Голгофскому Кресту, поднимая покровенными руками орудия Страстей, в их вдохновенных и сосредоточенных лицах. Равно как и в облике парящих херувимов и серафимов. Оба изображения на иконе очень похожи на фрески церкви Св. Георгия в Старой Ладоге близ Новгорода и исполнены одним из главных мастеров этой росписи и его помощником в последней трети XII в., возможно, для деревянной церкви Св.Образа, построенной в Новгороде в 1191 г.

В конце XII в., возможно, для построенной в том же, 1191 г. по княжескому заказу деревянной церкви Св. Николая, была написана икона Святителя (ил. 7), с имитацией серебряного оклада в виде фигур святых на полях. Внушительная фигура, запоминающийся жест тонкой руки, одухотворенный лик создают представление не только о властности и энергии знаменитого епископа Мир Ликийских и не только о его доброте и сердечной отзывчивости — качествах, запечатленных и во многих других изображениях св. Николая. Исключительность новгородской иконы в том, что она передает его глубочайшую интеллектуальность, которая позволила св. Николаю, как сообщает его Житие, в 325 г. на Первом Вселенском соборе христианских иерархов выступить против ереси Ария, защитить догму о божестве Иисуса Христа.

На протяжении XII в. в русской иконописи складывается особая разновидность общевизантийского стиля то-



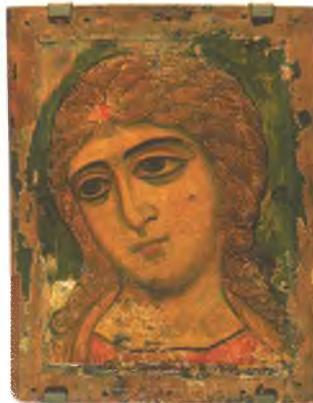
7 *Никола со святыми на полях.
Конец XII в. Третьяковская галерея,
Москва*

го времени, так называемого комниновского. В ряде сохранившихся новгородских икон, в том числе и созданных, может быть, уже на рубеже XII—XIII вв., мы видим спокойные фигуры, задумчивые лики, полные молитвенной сосредоточенности, плавные гибкие очертания,

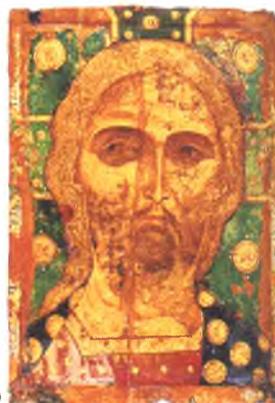


8

деликатно намеченный рельеф и лишь слегка выявленные пространственные соотношения. В колорите преобладают светлые, прозрачные тона, среди которых ведущую роль играют лазурно-синий цвет и золото, символизирующие небесный свет Божественной благодати. Такова икона «Богоматерь Умиление» (ил. 8) с ее оригинальной — словно зеркальной — иконографией (Христос благословляет левой рукой). Темный платок, на-



10

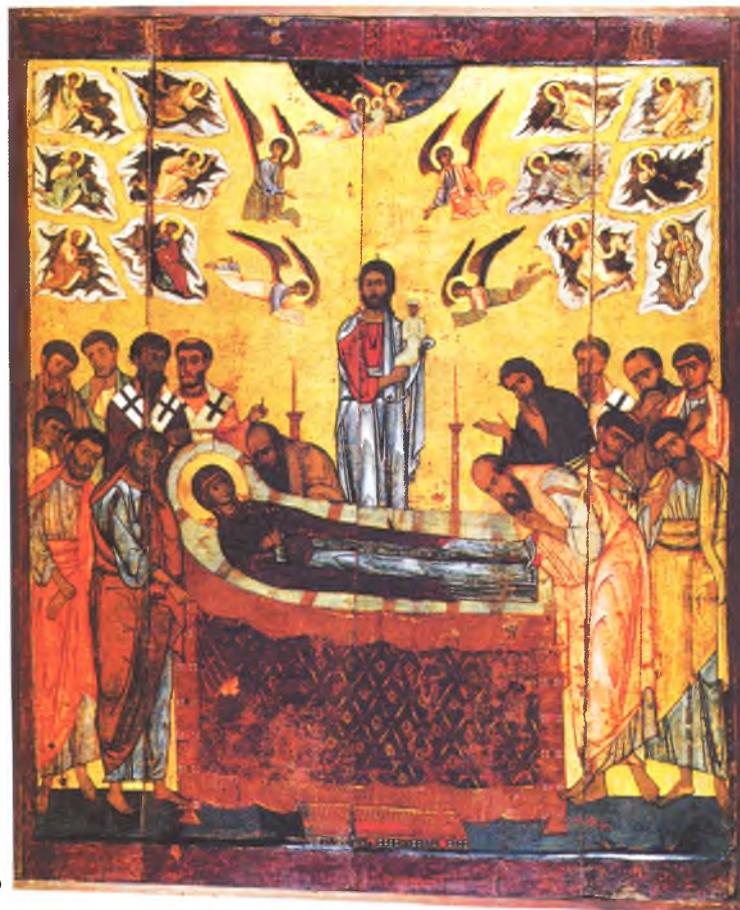


11

брошенный поверх голубого мафория Богородицы, напоминает о грядущем погребении Христа и отвечает ее скорбному лику, а положение края мафория, которым Богоматерь словно стремится прикрыть, защитить Младенца, содержит намек на чудесную, защитительную силу Ее святой одежды.

К тому же художественному течению относится «Успение» из новгородского монастыря Рождества Богородицы «на Десятине» (ил. 9). Икона отличается исключительной красотой силуэтов, причем не только в главной зоне композиции, с фигурами Христа и апостолов у ложа Богородицы, но и в верхней, с изображениями апостолов, которые на облаках летят со всех концов света, а ангелы указывают им путь.

В XII в. в русских церквях помимо икон с изображением Христа и Богородицы, а также того святого или евангельского события, которым посвящен данный храм, находились и группы иконных изображений, составлявших ансамбль алтарной преграды, причем не только в ее нижнем ярусе, в интерколумниях или по сторонам, но и во втором регистре, то есть на темплоне-архитраве, который лежал поверх аркады, отделяющей алтарь от наоса. Обычно там помещался так называемый деисус («дейсис» — по-греч.), то есть композиция с Христом в центре и Богородицой, Иоанном Предтечей и архангелами по сторонам, которые молят Христа о спасении человеческого рода. В Киево-Печерском патерике сообщается о том, что некий христоролюбец заказал иконописцу Алимпию, работавшему в Киеве в конце XI в., для новопостроенной церкви семь икон: две для нижнего ряда



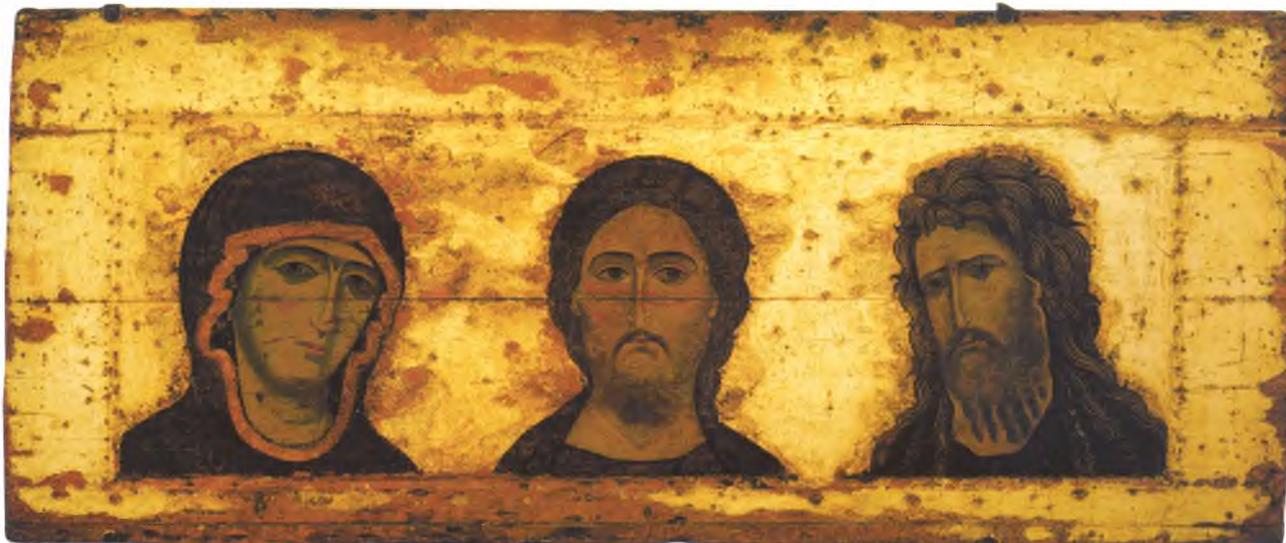
9

8 *Богоматерь Умиление. Конец XII — начало XIII в. Успенский собор Московского Кремля, Москва*

9 *Успение. Начало XIII в. Третьяковская галерея, Москва*

10 *Архангел Гавриил («Ангел Златые волосы»). Конец XII в. Русский музей, С.-Петербург*

11 *«Спас Златые волосы». Начало XIII в. Успенский собор Московского Кремля, Москва*



12

(вероятно, изображения Христа и Богоматери) и пять икон «Деисуса».

Среди икон Московского Кремля сохранилось четыре произведения XII — начала XIII в., которые были привезены туда из каких-то неизвестных нам русских городов, вероятно, в XVI в. В одном случае это типичный Деисусный чин со Спасом, Богоматерью и Иоанном Предтечей (ил. 12), в другом — особая композиция со Спасом Эммануилом и двумя архангелами (ил. 13), посвя-

щенная грядущей крестной жертве и славе Божественного Логоса. Изображение архангела Гавриила (ил. 10), часто называемое «Ангел Златые волосы», из-за золотых контуров прядей его волос (такое изображение волос встречается также в иконах ил. 3, 6, 10, 11, 13), может происходить или из традиционного деисуса с пятью фигурами, или из композиции со Спасом Эммануилом и двумя архангелами. «Спас Златые волосы» (ил. 11), где изображение выделяется очень светлым тоном волос,



13

12 Деисусный чин: Богоматерь, Спас, Иоанн Предтеча. Начало XIII в. Третьяковская галерея, Москва

13 Деисусный чин: Архангел Михаил, Спас Эммануил, Архангел Гавриил. Конец XII в. Третьяковская галерея, Москва

имитацией золотых украшений на одежде, нимбе и зеленом фоне, а также текстом о Христе-Свете, написанном на раме вокруг иконы, возможно, был центром ансамбля. Перечисленные иконы имеют интересную особенность: все фигуры обрезаны чуть ниже ключиц, поэтому руки не изображены, а лица даны очень крупным планом.

Из рассмотрения сохранившихся русских икон XII в., которые происходят в основном из Новгорода, становится очевидным, что одни и те же художники писали не только иконы, но также и фрески, и книжные миниатюры. Так, «Благовещение» (ил. 3) перекликается по многим особенностям с фресками Софии Новгородской (1108–1109) и миниатюрами Мстиславова Евангелия (между 1103 и 1117 гг.). Двусторонняя икона «Знамения» епископа Нифонта родственна росписям Спаского собора Мирожского монастыря во Пскове (начало 1140-х гг.). Двусторонняя икона со «Спасом Нерукотворным» (ил. 5, 6) исполнена, как уже говорилось, мастерами, работавшими над росписью церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, а «Ангел Златые власы» (ил. 10) обнаруживает удивительное сходство с могучими образами в стенописи церкви Спаса на Нередице (1199), хотя, в сравнении с фресками, икона написана тоньше, тщательней и сдержанней.

Поэтическая тонкость русской иконописи XII в. не была утрачена в последующие века. Икона «Спас Вседержитель» из Ярославского музея (ил. 14), исполненная около второй четверти — середины XIII в., имеет несколько схематизированную композицию и фронтальный разворот фигуры, в духе искусства XIII в., но прозрачная живопись лика, как и красота небесной лазури и благородного золота в изображении одежд, воспроизводят живописную традицию «комниновского» искусства. Лик Христа в этом произведении охарактеризован с такой мягкостью, наделен столь тихой человечностью и сосредоточенной созерцательностью, что на иконе мог бы быть написан один из греческих эпитетов Христа: «Елеэмон», то есть «Милостивый», «Милосердный».

Эта икона — словно вне времени, она содержит в себе то «извечно русское» представление о Спасителе, которое зависело от складывавшихся в глубокой древности оттенков русской религиозности и проявлялось не только в иконописи Древней Руси, но и в культуре Нового времени.

С XIII в., особенно после завоевания значительной части



Руси татаро-монгольскими ордами в 1237–1241 гг., южные области Древней Руси, дотла разоренные, в том числе и Киев, надолго выключаются из активного развития православной культуры. На северо-западе русских территорий Новгород и Псков держат напряженную оборону от наступления немецких рыцарских орденов. Культурные связи с Византией крайне затрудняются падением в 1204 г. Константинополя и образованием Латинской империи (см. раздел о Византии). После первой трети XIII в. и почти вплоть до конца столетия на Руси прекращается каменное строительство, а потому не создаются и фрески. Особенно большое значение приобретает иконопись. В сравнении с «комниновской» эпохой в XIII в. меняется внутренняя интонация изображений и стиль живописи. Почти все иконы впечатляют выражением силы, непреклонности, мужества, духовной цельности и твердости, несокрушимой мощи. Они отличаются обобщенностью форм, простотой и четкостью композиций, ясностью контрастных цветовых сопоставлений. Эти изменения объясняются



14

14 *Спас Вседержитель. Вторая четверть — середина XIII в. Ярославский художественный музей*

15 *Св. Димитрий Солунский. Около 1212 г. Третьяковская галерея, Москва*

двойкими причинами. С одной стороны, во всем православном мире в этот период затихают богословские дискуссии, завоевывают всеобщее признание основные доктрины Православия, касающиеся сущности Литургии, таинства Евхаристии, неразрывного соединения божественного и человеческого в природе Христа, а также темы Воплощения Логоса. Отсюда отход от повышенно эмоционального наполнения образов, обращение к темам торжества, триумфа этих идей, повторение прежней иконографии в новом, мажорном эмоциональном ключе. С другой стороны, постоянная военная угроза и жестокое завоевание Руси не-христианами побуждало Русь отстаивать свою веру, свое культурное богатство и конфессиональное наследие. Триумфальная, победная интонация икон вселяла в молящихся уверенность в своих силах, в грядущей победе православных христиан над иноверцами.

В отличие от византийской живописи XIII в., где происходило очередное постепенное возрождение эллинистических традиций, для русского искусства главными были строгость и внушительность иконного изображения. Отсюда ориентация на наследие прошлого и особенно — на величественные фигуры XI в., типа мозаик и фресок Софийского собора в Киеве и иконы «Св. Георгий» (ср. ил. 1). Так, мастер иконы «Св. Димитрий Солунский» (ил. 15) с изображением святого патрона знаменитого владимирского князя Всеволода (умер в 1212 г.) воспроизводит торжественные образы древнего византийского искусства, но на основе недавнего художественного опыта сообщает формам точность, а линиям — эластичность и гибкость. В иконе «Богоматерь Оранта Великая Панагия» (ил. 16), повторяющей константинопольскую иконографию XI в., посвященную теме Воплощения Логоса, акцентируется, при помощи обильных золотых полос и штрихов на одеждах, тема Небесного Света, принесенного в мир Богородицей, а также подчеркивается литургическое значение сюжета: ангелы в верхних углах имеют на плечах омофоры, а контур рук Богоматери, напоминающий чашу, говорит о том, что воплощенный Логос покоится в ней, словно в евхаристическом сосуде — потире. Обе иконы выделяются геометрической четкостью композиции, красотой овальных ликом и внимательным, пристальным взглядом миндалевидных темных глаз.

Даже в тех случаях, когда русские иконописцы XIII в. берут за основу более близкую к ним по времени стилистическую традицию «комниновского» периода, XII в., чаще всего они ее существенно видоизменяют. «Богоматерь Белозерская» (ил. 17) происходит из северного города Белозерска, находившегося в сфере культурного воздействия как Новгорода, так и Ростова. Тип лика Богородицы, его скорбное выражение, эластичные линии,

иконография, похожая на иконографию «Богоматери Владимирской», изображение пророков на раме вокруг иконы, которые возвещают о грядущем Воплощении Спасителя (как в замечательной византийской иконе конца XII в. монастыря Св. Екатерины на Синае), — все это связывает русскую икону с византийской художественной традицией «комниновской» поры. Однако обобщенные контуры, преувеличенный размер головы Богоматери, пропорции ее лика с огромными глазами, облик Христа Эммануила, изображенного отроком, а не младенцем, яркость цвета (красный нимб, коричневые и пурпурные одежды, синие поля, цветные фоны медальонов с пророками) — все это сообщает русской иконе пафос, монументальность, рассчитанные на большую общину верующих, которые охвачены единым чувством в своей молитве.



16

16 Богоматерь Оранта Великая Панагия.
Около 1224 г. Третьяковская галерея,
Москва



17

На протяжении XIII в. активнее, чем прежде, выявляются национальные особенности русской иконописи: более заметная, чем в византийском искусстве, обобщенность линий и рельефа, тенденция к плоскостной композиции, к сопоставлению крупных и колористически насыщенных цветowych поверхностей, открытость и известная прямолинейность внутренней, психологической характеристики. Одновременно в иконописи

17 *Богоматерь Белозерская. Первая половина XIII в. Русский музей, С.-Петербург*



18

все яснее становятся местные различия, которые в других сферах художественной культуры достаточно ярко сформировались уже в XII в. В иконах Новгорода лики святых более суровые, формальная структура более абстрактная, колорит — более резкий. В другом регионе, на месте разрушенного Владимирского княжества, где возрождаются и заново вырастают Ростов и Ярославль, в иконных изображениях более заметно лирическое начало, деликатность живописи, гармония ритма. В свою очередь в многочисленных северных провинциях формируются свои стилистические варианты. Все эти различия, надолго сохраняющиеся и впоследствии, зависели от местных социальных условий и культурных традиций, от характера художественных связей и контактов того или иного центра, наконец, от складывающихся в разных русских областях от-
тенков религиозного сознания. Разделение на локальные художественные школы никогда не носило абсолютного характера. Степень своеобразия произведений зависела от индивидуального творчества мастеров, от образцов, от контактов между художественными центрами. В XIII в. региональные особенности нередко отступают на второй план перед общерусскими тенденциями.

18 *Св. мученица. Оборот двусторонней иконы. Первая половина — середина XII в. Музей-квартира П. Д. Корина, Москва*

Новгородская двусторонняя икона из собрания П.Д.Корина имеет на лицевой стороне изображение «Богоматери Знамение» — возможно, реплику чудотворной иконы второй четверти XII в., но с другими пропорциями и с новым символическим элементом: розетки и складки мафория на плечах Богоматери напоминают очертания крестов — грядущих крестных страданий Христа. Имя св. мученицы на обороте (ил. 18) стерто. Весьма возможно, что это св. Параскева, прозванная Пятницей, которая, по преданию, особо почитала Крест Господень и Страстную Пятницу. Осанка мученицы, полная достоинства, ее вдохновенный горящий взор, красный фон, напоминающий о Страстях Христовых, сообщают иконе героическую, патетическую интонацию. Она же ощутима и в иконе с фигурами прп. Иоанна Лествичника, свв. Георгия и Власия Севастийского (ил. 19). Их взоры направлены как бы поверх земного мира, в неопределенную даль, где им открывается небесное видение христианского идеала, которому они преданно служат. Подбор изображенных в этом произ-

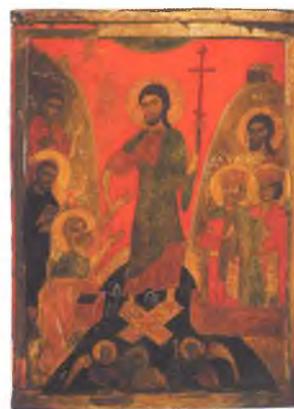


19

19 Прп. Иоанн Лествичник, свв. Георгий и Власий. Вторая половина XIII в. Русский музей, С.-Петербург

ведении связан с посвящением храма либо с именами в семье заказчика, но вместе с тем каждый из изображенных олицетворяет разные группы святых — монахов, воинов-мучеников, св.епископов, благодаря чему икона как бы олицетворяет собой собирательный образ христианского мира.

В недавние годы открыты две новгородские иконы, где лики написаны просто и сдержанно, а выразительность создается построением композиции. В «Сошествии во Ад» (ил. 20) строго в центре изображен Христос, высоко поднимающий крест. По сторонам — фигуры праотцев и пророков, на фоне округлых холмов — слева Адам, над ним были Ева и Авель (сохранились кисти их рук, фигуры же заменены в XVII–XVIII вв.), справа Давид, Соломон и Иоанн Предтеча. Благодаря торжественной фронтальной позе Спасителя, симметрии композиции, красному фону цент-



20



21

ральной части иконы, а также жестам рук, простертым ко Христу, подчеркивается триумф Христа и его крестной жертвы. В «Огненном восхождении Ильи Пророка» (ил. 21), где верхняя часть сцены пострадала при позднейших переделках, композиция строится асимметрично, в соответствии с сюжетом. Выявляется диагональное движение огненных коней, возносящих на небо колесницу Ильи-Громовержца. Укрупненная фигура самого Ильи, развернутая фронтально, жест его руки, крепко сжимающей милоть, которую он собирается оставить своему ученику Елисею, — все это превращает икону в апофеоз Ильи, триумф пророка, которого почитали как ветхозаветного провозвестника прихода Мессии, а его вознесение воспринимали как прообраз вознесения Христа.

Стремление к торжественности и величественности иконного изображения достигает своего апогея в «Св. Николе» 1294 г. (ил. 22) — главной иконе Никольской церкви, построенной по заказу новгородского архиепископа Климента близ Новгорода на острове, мимо которого проплывали все корабли местных и иноземных купцов. Не только гигантский размер (высота иконы с поясным изображением — 184 см), но и уплотнен-

20 Сошествие во Ад. Вторая половина XIII в. Галерея палатцо Монтанари, Виченца (собрание банка «Интеза»)

21 Огненное восхождение Ильи Пророка. Вторая половина XIII в. Галерея палатцо Монтанари, Виченца (собрание банка «Интеза»)

ная, перегруженная композиция, роскошное епископское облачение, имитация драгоценных украшений нимба, Евангелия и одежд, бесстрастный и властный взор, внушительный жест, многочисленные фигуры святых на полях превращают икону в своего рода апофеоз великого святителя. Иконографическим прототипом этого образа явилась икона конца XII в. (ср. ил. 7), откуда приблизительно скопирован рисунок бровей и

запоминающийся жест правой руки, но вместо интеллектуальной утонченности Мирликийского архиепископа подчеркивается его чудесная неземная сила. Несмотря на жестокое разорение во время татарского нашествия, в землях Северо-Восточной Руси, с их главным центром в Ростове, достаточно быстро восстановилась церковная жизнь и отчасти художественная деятельность. Начала свою работу иконописная мастер-



22

22 *Мастер Алекса Петров. Св. Никола, с избранными святыми. 1294. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород*



24

23 *Богоматерь Федоровская Страстная. Вторая половина XIII в. Краеведческий музей, Калязин*

24 *Богоматерь Толгская, тронная. Вторая половина — конец XIII в. Третьяковская галерея, Москва*



25



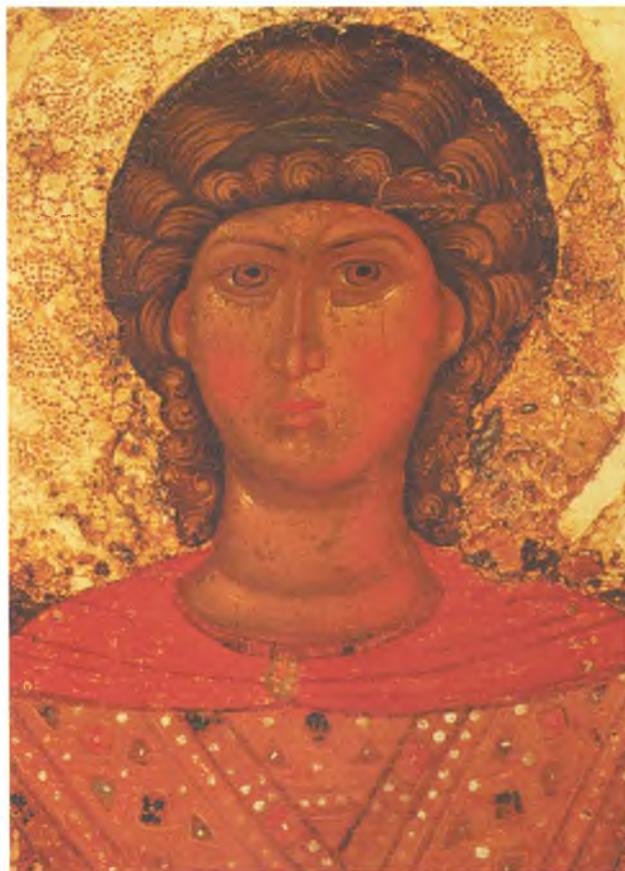
26

рекинутая с земли до неба», по которой восходит необычно изображенный — словно шагающий — Младенец.

Глубоким иконографическим содержанием и утонченной красотой выделяется и икона из далекого северного города Великий Устюг, входившего в древности в территорию Ростовской епархии, — «Собор архангелов» (ил. 25), где представлены на синем фоне, в ярких одеждах архангелы Михаил и Гавриил, держащие диск-медальон с изображением Христа Эммануила.

Икона «Архангел Михаил» (ил. 26), главная в построенной в Ярославле в 1299 г. церкви Архангела Михаила,

ская при дворе Ростовского епископа. Созданные там произведения отличаются от новгородских более тонкой колористической гаммой, гибкостью линий, рафинированностью орнамента. Для ростовских икон второй половины XIII в. характерны полные, округлые, с румянами лики, красивые сочетания пурпурных, зеленых и синих тонов, часто — серебряные фоны. Одна из ранних икон ростовской школы — «Богородица Федоровская Страстная» (ил. 23) из Краеведческого музея Калязина. «Богородица Толгская, тронная» из Толгского монастыря близ Ярославля (ил. 24) отвечает вкусу XIII в. монументальной композицией, эффектным разворотом богато украшенного престола, укрупненной головой Богородицы, насыщенностью красок, своими глубокими оттенками напоминающих европейские средневековые витражи. Однако ни в каком другом регионе, кроме Средней Руси, с ее давними традициями аристократической княжеской культуры, с ее поэтическими сказаниями о красоте Русской земли, наполненной благодатью и гармонией, не создавались в конце XIII в. произведения со столь изысканными очертаниями фигур и узких драпировок, длинных и почти до манерности тонких пальцев, с таким редким благородным сочетанием изумрудно-зеленых и коричневых оттенков с серебром фона, а также с такими иконографическими особенностями, которые содержат множество аллюзий на гимнографические тексты и создают изобразительный эквивалент поэтических уподоблений Богородицы. Она представлена здесь и как «престол Божий», и как «одушевленный храм», и как «лестница, пе-



27

25 Собор архангелов. Вторая половина — конец XIII в. Русский музей, С.-Петербург

26 Архангел Михаил. Около 1300 г. Третьяковская галерея, Москва

27 Архангел Михаил. Около 1300 г. Фрагмент



28

запоминается не только нарядностью придворных одежд архангела, словно служащего при дворе Небесного Владыки, но и особой красотой лика (ил. 27).

Выразительность традиционных типов ростовской иконописи сохраняется и чуть позже, в конце XIII и в XIV в. (ил. 28).

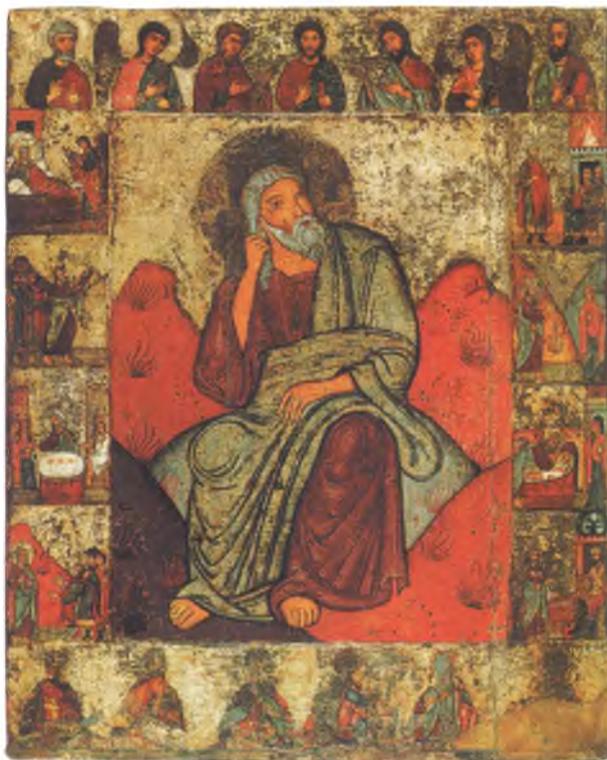
Кроме двух крупных культурных регионов — Новгорода с его северными землями и Центральной Руси, имевшей в свою очередь северные провинции, в XIII в. заявляет о себе культура Пскова. Несмотря на то, что Псковом управлял новгородский архиепископ, его иконопись отличается от новгородской, и прежде всего более сильным лирическим чувством, и созерцательностью. В иконе «Илья Пророк в пустыне» (ил. 30) поза пророка преисполнена глубокой задумчивости, а лик — сосредоточенного, молитвенного настроения. Уравновешенная композиция, симметричные округлые холмы с цветущими кустиками, скругленные контуры, мягкие сочетания согласованных между собою оттенков красно-коричневого и серо-голубого, в совокупности с серебряным фоном, помогают создать атмосферу спокойного раздумья, напоминая о том, что данное со-

бытие из Ветхого Завета является не только прообразом Нового Завета и одним из символов Евхаристии, но и прообразом монашеского пустынножительства, аскетического служения иноков Христу.

Глубокая и искренняя вера выражена и в иконе «Богоматерь Печерская (Свенская)» (ил. 29), которая так названа по имени маленького монастыря, затерянного на юге теперешней России, близ Брянска. Возможно, икона попала туда из Киева. Изображенные в композиции свв. иноки, основатели Киево-Печерского монастыря Феодосий и Антоний, представлены в крупном масштабе и благодаря этому находятся совсем близко от престола Богородицы. Свитки с текстами их поучений непосредственно соприкасаются с колоннадой, которая поддерживает подножие престола. Пластика фигур и лиц Богородицы и Младенца условна, а одежды имеют сложно громоздящиеся драпировки с глубокими



29



30

28 *Св. Никола с житием. Середина — третья четверть XIV в. Частное собрание*

29 *Богоматерь Печерская (Свенская). XIII в. Третьяковская галерея, Москва*

30 *Илья Пророк в пустыне, с житием и деисусом. Середина — вторая половина XIII в. Третьяковская галерея, Москва*

тениями и бликами, как в «Поклонении Кресту» на обороте новгородской иконы XII в. «Спас Нерукотворный» (ср. ил. 6). Между тем фигуры свв. иноков написаны гораздо свободнее, их рельеф мягче, а лики выражают столь искреннюю и теплую веру, столь глубокое смирение и сердечность, что заставляют вспомнить русские иконы XV в. кисти Андрея Рублева, Дионисия и других мастеров этого времени.

Конец XIII в. на Руси приблизительно совпал с концом темных дней русской истории. Однако страна, культура которой оказалась под тяжелейшим гнетом татаро-монгольского ига, все же сохранила свои художественные традиции. Огромная заслуга в этом принадлежала Православной Церкви — епископским кафедрам и многочисленным монастырям, которые были духовной опорой Руси, способствуя сохранению национальной, профессиональной и культурной идентичности. Не случайно в нескольких лучших иконах этого времени с такой выразительностью изображены свв. иноки — Иоанн Лествичник, Антоний и Феодосий Печерские, а также Илья Пророк как прообраз монашества.

Духовное обновление, наступившее в следующем столетии, зависело не только от усилий местных центров — Новгорода, Ростова, Твери, Москвы, но более всего — от единой Русской Православной Церкви и ее главы — митрополита, резиденция которого на протяжении всего XIII в. продолжала оставаться в Киеве. Город был настолько разорен и нищ в результате нашествия завоевателей, что местопребывание в нем митрополита, который должен был отсюда управлять огромными северными территориями, стало к концу XIII в. невыносимым. Под давлением обстоятельств и ведомый собственным историческим чутьем, св. Киевский митрополит Максим, грек по происхождению, перенес в 1299 г. свою резиденцию на северо-восток, в город Владимир, центр знаменитого княжества, трагически разрушенного золотоордынскими полчищами кочевников в 1237 г., туда, где в Успенском соборе продолжала храниться древняя святыня — византийская икона «Богоматерь Владимирская», привезенная сюда из-под Киева в 1155 г. Именно там, в Успенском соборе, святитель Максим и был погребен в 1305 г., и у гробницы его сохранялась замечательная икона с изображением Богоматери и его самого, так называемая «Богоматерь Максимовская» (ил. 31).

На очень узкой доске представлена Богоматерь в рост, а у ее ног, на башне стоит митрополит Максим, с довольно длинной бородой, в крещатых ризах. Спаситель, слегка повернувшись на руках Богоматери, простирает к св. Максиму благословляющую десницу, а сама Богоматерь протягивает митрополиту омофор, знак епископского достоинства. Эта композиция напоминает о

так называемом Никейском чуде — предании, широко распространившемся в православном мире в XIII в. и получившем известность также и на Руси. Согласно преданию, святитель Николай Мирликийский был особо выделен среди епископов тем, что знаки епископского достоинства — Евангелие и омофор — были возвращены святителю непосредственно из рук Христа и Богоматери. Предание нашло отражение и в русской иконописи: в иконе «Св. Никола, с избранными святыми» (1294) изображены Христос с Евангелием и Богоматерь с омофором (ср. ил. 22). Таким образом, истинность епископского сана митрополита Максима (митрополит относится к рангу епископов) сравнивается со святостью и истинностью епископства св. Николая Мирликийского. Тот, кто составлял иконографическую программу «Богоматери Максимовской», должен был ориентироваться и в византийском богословии, и в русских преданиях, и во всей христианской изобразительной традиции, дабы передать апофеоз русской митрополичьей кафедры. Пластика ликов, пространственность в соотношении форм отражают новшества византийской живописи XIII в. Митрополичья кафедра оказалась для русской живописи первым проводником нового стиля.

ВОЗВЫШАЮЩАЯСЯ МОСКВА И РУССКИЕ ЗЕМЛИ В XIV В.

Пятнадцатый век был на Руси временем подъема национальной жизни. Несмотря на политическое противостояние крупнейших русских феодальных областей (например, Москвы и Твери, а также Новгорода), дожившее подчас до военных столкновений, и несмотря на давление татар, вмешавшихся во внутренние дела Руси и собиравших тяжелую дань, растут города, восстанавливается и развивается хозяйство. Вокруг городов возводятся и обновляются оборонительные стены, строятся каменные городские и монастырские храмы. Становится более интенсивной религиозная жизнь. Это зависит и от энергичных митрополитов всей Руси, чье



31

31 Богоматерь Максимовская.
Около 1299—1305 гг.
Владими́ро-Сузда́льский
историко-художественный
и архитектурный музей-
заповедник, Владимир



32

местопребывание с начала XIV в. — уже Москва, а не Киев и не Владимир. Практически все московские митрополиты XIV в. вошли как особо значимые и святые в историю Руси и Русской Церкви: Петр (1308—1326), Феогност (1328—1353), Алексей (1354—1378) и Киприан (1380—1385 и 1390—1407). Огромные заслуги принадлежат и местным иерархам, и прежде всего архиепископам «Великого Новгорода и Пскова», среди которых наиболее знамениты Моисей (1325—1329 и 1352—1359), свт. Василий (1330—1352), Алексей (1359—1388) и Иоанн (1388—1414). Самый же большой вклад в развитие русской религиозности внесли в XIV в. русские иноки, и среди них на первом месте знаменитый старец, прп. Сергий Радонежский (ум. в 1392 г.), приобщивший многих последователей к своему духовному опыту, основавший немало монастырей, среди которых самый известный — Троицкий под Москвой, получивший позже название Троице-Сергиева Лавра.

Наконец, именно в XIV в. контакты с византийским миром не только оживляются, но и приобретают новое качество. Атмосфера русской общественной жизни и практика духовного опыта дали импульс для сложения собственно русской, национальной интерпретации византийской традиции, для формирования национального своеобразия православного духовного идеала: сосредоточенность внутренней жизни, смирение и покой, а также участливость и сердечность, внимание к людям и готовность служить общему делу. Характерные черты духовного идеала, выраженного в иконописи, влияют и на художественные особенности русских икон, что становится все заметнее к концу столетия.

Несмотря на возрождение фресковой живописи в связи с постройкой новых каменных храмов и обновлением старых, иконы приобретают все большее значение в храмовом убранстве. Возрастание в сознании большей

значимости литургии приводит к увеличению роли алтарной преграды. Правда, на протяжении почти всего XIV в. ее состав остается стабильным. Это нижний, «местный» ряд и один ярус икон, стоящих на темпоне-архитраве. Если это был деисусный чин, то в него могли входить кроме Спаса, Богоматери, Предтечи и двух ар-



33

32 Праздничный чин: Преображение. Воскрешение Лазаря. Вход в Иерусалим. Распятие. Около 1341 г. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород

33 Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля, Москва

хангелов также изображения первоверховных апостолов Петра и Павла, а вслед за ними — великих отцов Церкви Василия Великого и Иоанна Златоуста и еще дальше — мучеников. Иногда вместо деисусного чина на темплоне могли располагаться изображения двенадцати евангельских событий, как это было в Византии еще в XII в. (ср. иконы в монастыре Св. Екатерины на горе Синай). В соборе Св. Софии в Новгороде сохранились изображения двенадцати праздников, от «Благовещения» до «Успения», размещенные по четыре изображения на трех деревянных досках (ил. 32).

К концу столетия возрастает роль именно деисусного ряда на темплоне. Появляются изображения не по поясу, а в рост, расширяется состав изображений. В выдающемся иконном ансамбле конца XIV в. — Деисусном чине, находящемся сейчас в Благовещенском соборе Московского Кремля, но попавшем туда из другого, неизвестного нам храма после жестокого пожара Москвы 1547 г., изображены не только семь центральных фигур, с апостолами Петром и Павлом, но также и два великих епископа — творцы Литургий — Василий Великий и Иоанн Златоуст, а вслед за ними — свв. мученики Димитрий Солунский и Георгий (ил. 33). Спаситель изображен восседающим на престоле, в многоцветном сиянии, в окружении небесных сил и четырех существ — Ангела, Орла, Льва и Тельца, то есть в образе апокалиптического Пантократора. В композиции этого Деисусного чина звучит прежде всего тема Второго пришествия, тема сосредоточенного ожидания, скорбных размышлений и радостной надежды. Интенсивный голубой цвет, словно исходящий от сияния Христа, присутствует в каждой иконе этого ансамбля то как цвет одной из одежд, то как тонкие прозрачные лессировки, придающие цельность и согласованность всему многокрасочному колориту. Не случайно написание этих икон, исключительных по художественному уровню, некоторые искусствоведы приписывают знаменитому византийскому художнику Феофану Греку, несмотря на то, что иконы непохожи на единственное достоверное произведение мастера — фрески 1378 г. в церкви Спаса Преображения в Новгороде.

Начало XIV в. стало для Руси временем новой встречи с византийской культурой. Благодаря главным образом инициативе митрополита и других высоких церковных иерархов, на Руси вновь появились византийские художники. В 1340-х гг. греки, приглашенные св. митрополитом Феогностом, расписывали храмы Московского Кремля, а чуть раньше, в 1330-х гг., в Новгороде некий «гречин Исая» писал свои фрески. К сожалению, все эти церкви позднее были перестроены, и их росписи не сохранились. Отголоски новой византийской традиции видны в нескольких иконах, например, в изо-



34

бражении Христа (ил. 34). Соразмерность черт лица, рельефность форм, тонкое соотношение легких теней и световых пятен и бликов, интеллектуальное величие, спокойная сосредоточенность — вот особенности общевизантийской культуры так называемого палеологовского периода, которые сказались в русской иконе. Вместе с тем, подчеркнутая структурность форм, которые словно имеют грани, а также выбор иконографии, когда фигура изображена примерно до линии ключиц, без рук и без Евангелия, и когда все внимание концентрируется на изображении лица, представленного крупным планом (иконография, получившая популярность на Руси еще в XII в.; ср. ил. 11, 12, 14), связывают икону с русской традицией.

Среди сохранившихся русских икон первой половины — середины XIV в. много таких, где соединяются, с одной стороны, дух нового, XIV в., иногда с отчетливыми византийскими особенностями, и, с другой, — приемы, укоренившиеся в русской иконописи в предшествующем столетии. Невольно вспоминаются характеристики московской летописи, упоминающей в 1340-х гг. и византийских мастеров, и «русских родом, но греческих учеников», и русских. На иконе из Русского музея (ил. 35) изображены свв. князья Борис и Глеб, убитые в 1017 г. и причисленные к лику святых за те муки, которые они претерпели, и за их смирение и любовь ко



35

Христу. Иконы XI–XIII вв. с их изображениями до нас не дошли, но именно из старой русской традиции пришли в икону Русского музея четкость двух повторяющихся силуэтов, лаконизм контуров, яркость синего и красного цвета, нарядность золота и красота узоров на одеждах. Однако хрупкие фигуры, некрупные черты ликов, их скорбное выражение, соразмерное человеческому настроению, указывают на совсем иную эпоху создания иконы, на воздействие византийского палеологовского искусства. Тип иконописи, где, как в «Свв. Борисе и Глебе», органично соединились старинная русская монументальность, нарядность, декоративная

35 *Свв. Борис и Глеб.
Первая половина XIV в.
Русский музей, С.-Петербург*



36

красочность с появившейся утонченностью духовных переживаний, играл большую роль в русской культуре XIV в. — в Москве и Твери, Ростове и Новгороде. Среди икон этого типа выделяются псковские произведения со свойственным им сочетанием насыщенных оттенков зеленого, темно-красного и коричневого, а также крупными золотыми штрихами, сплошь покрывающими все одежды и говорящими о неземном свете (ил. 36).

Наконец, существовал и еще один тип иконописи — он отражал вкусы народной среды: крестьян и широких масс городского посада. В простейших, почти схематичных композициях этого типа изображаются подвиги и чудеса святых, сцены евангельской истории. Эти иконы игнорируют нюансы эмоций, глубину молитвенных переживаний. Они напоминают о стойкости духа, о величии событий, вселяют надежду на помощь и заступничество святых. Такова, например, икона с изображением победы св. Георгия над драконом со сценами его жития (ил. 37). Некоторые иконы из русской провинции наполнены исключительной живописной энергией и свидетельствуют о сохранении русскими мастерами редких византийских иконографических типов, не дошедших до нас в византийском искусстве. Таково «Сошествие во Ад» из небольшой деревни Пёлкасы Во-

36 *Деисус.
Первая половина — середина XIV в.
Русский музей, С.-Петербург*

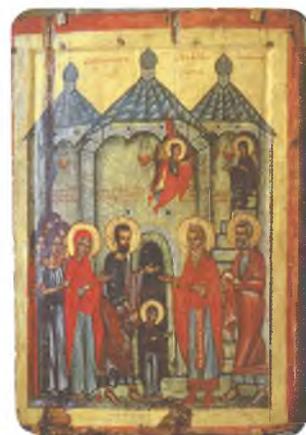
37 *Чудо Георгия о змие, с житием Георгия.
Первая половина XIV в.
Русский музей, С.-Петербург*



37

величии Божественной энергии, способной преобразовать земной «сотворенный» («тварный») мир. Своими произведениями они склоняют к духовному совершенствованию, сосредоточенной молитве. Складывается русская рецепция византийской духовности, где идеи святителя Григория Паламы, обновившего древние учения исихастов и победившего своих противников в процессе церковных споров середины XIV в., воплощаются с большой искренностью в изображениях, наполненных светлой печалью и сердечной молитвой.

По приемам изображения ближе других к византийскому искусству стоят чудотворная «Богоматерь Донская» с «Успением» на обороте (ил. 40) и «Преображение» (ил. 41), отчего их иногда приписывают Феофану Греку, несмотря на явное различие индивидуальных манер их живописи. В «Богоматери Донской» (в XVI в. сложилось предание о том, что икона помогла русским войскам в битве с татарами на Куликовом поле в 1380 г. близ реки Дон) на лицевой стороне иконы изображена Богома-



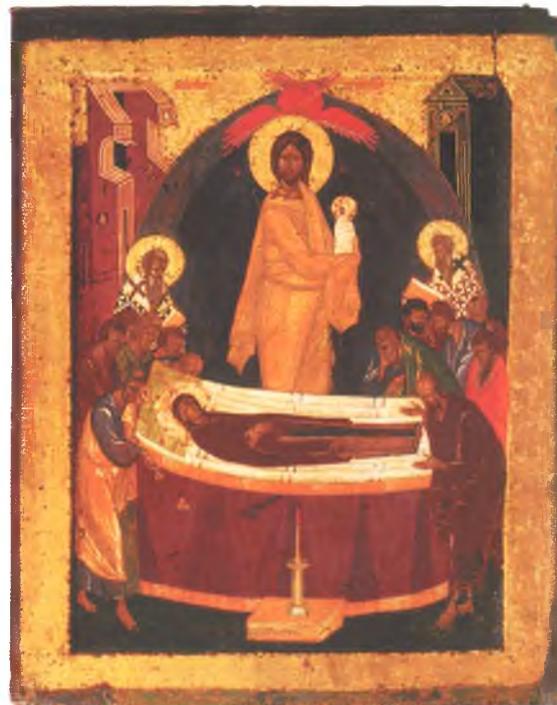
39



38

логодской области (ил. 38), где в левой части композиции изображены, казалось бы, традиционные фигуры праведников, но среди них, рядом с Авелем — его брат Каин, чья фигура в данном контексте символизирует безграничное милосердие Господа. В правой же части композиции представлена не только Ева, но еще пятеро ветхозаветных праведных жен (вверху Асенефь, а

другие — вероятно, Сарра, Рахиль, Ревекка и, возможно, Эсфирь, Руфь или Юдифь). Запоминается и «Введение во храм» из села Кривое на Северной Двине, где сцена изображена на фоне трехшатрового островерхого храма, напоминающего одновременно и северную деревянную архитектуру, и очень древние изображения кивория над Гробом Господним в Иерусалиме (ил. 39). Приблизительно в последней трети XIV в. и особенно в последние два десятилетия века началась самая великая эпоха русской иконописи. Иконописцы с исключительной глубиной воплощают идеи всего Православия — о



40

38 *Сошествие во Ад. Первая половина XIV в. Частное собрание*

39 *Введение во храм. XIV в. Русский музей, С.-Петербург*

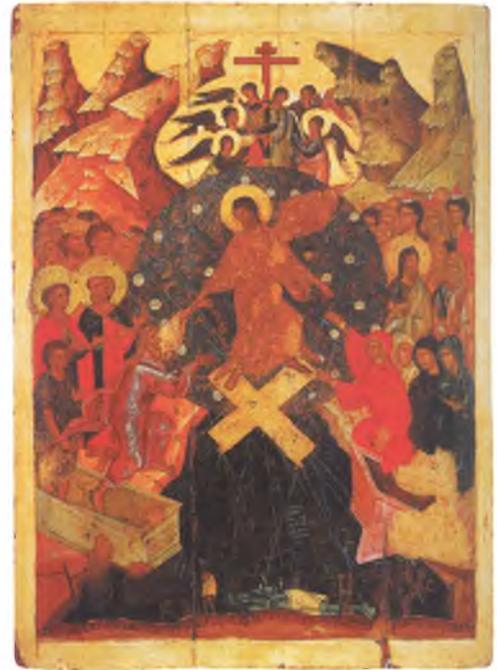
40 *Успение. Обратная сторона иконы «Богоматерь Донская». Около 1392 г. Третьяковская галерея, Москва*



41

терь, на лике которой написаны одновременно скорбь и надежда. Тонкие золотые штрихи, покрывающие одежду Младенца, как и золотая бахрома мафория, говорят о Свете, который принесен в мир Воплотившимся Логосом. «Успение» трактует тему Богородицы и Христа по-иному. Крупная фигура Спасителя в широком небесном синем сиянии — это посмертное явление Спасителя, а скорбящие апостолы и епископы, представленные компактными группами, являют собой образ человечества, собравшегося у смертного ложа Богородицы. Велико различие художественных приемов в этих двух иконах: в «Богоматери Донской» форма плавная, линии эластичные, в «Успении» все формы — словно граненые, в рисунке преобладают заостренные контуры, углы и клиновидные очертания, цвет

41 *Преображение. Около 1403 г.
Третьяковская галерея, Москва*



42

ярок, в облике апостолов есть нечто про-стонародно-трогательное, их лица отражают чистоту души и искренность печали.

Тема Фаворского света почти всегда присутствует в русских иконах конца XIV в., в том или ином аспекте. «Преображение» из небольшого подмосковного города Переславль-Залесский (ил. 41) трактует ее непосредственно: Христос на горе Фавор предстал перед своими учениками в сиянии неземного света. В иконе присутствует и аллюзия на идею Троицы: три голу-

бых луча, нисходящих на апостолов из бело-голубого сияния. Тройное членение неоднократно повторено: в композиции насчитываются три зоны — верхняя, со Спасителем и предстоящими перед ним Илией и Моисеем, средняя, с фигурами восходящих и возвращающихся апостолов, и нижняя, с изображениями пораженных чудом апостолов Иоанна, Иакова и Петра. Подчеркнуты и три вертикальные оси композиции, а в реакции упавших апостолов нашли выражение три типа восприятия чудесного видения. В отличие от «Успения» мастер переславской иконы работает при помощи широких закругленных линий, крупных форм, скульптурно выявленных фигур. Он стремится передать душевный порыв изображенных, непосредственность их переживаний.

42 *Воскресение — Сошествие во Ад.
Конец XIV в. Третьяковская галерея,
Москва*

Другие московские иконы второй половины — конца XIV в. выделяются не экспрессией, а поэтичностью настроения, музыкальностью ритма, утонченной гармонией цветовых соотношений. Иконописцы отходят от передачи драматизма, обостренных чувств, взволнованной встречи с небесным видением. Главным становится изображение такого мира, который уже впитал в себя благодать, уже просветлен и успокоен ею. Отсюда и трансформация художественных средств. Характерный пример — икона «Воскресение — Сошествие во Ад» из подмосковного города Коломна (ил. 42). Спаситель, в голубом ореоле, словно парит невесомо над поверженными воротами преисподней. Ангелы, прозрачные и бесплотные, теснящиеся в его ореоле, побеждают демонов,



43

43 Свв. Борис и Глеб на конях.
Вторая половина XIV в.
Третьяковская галерея, Москва

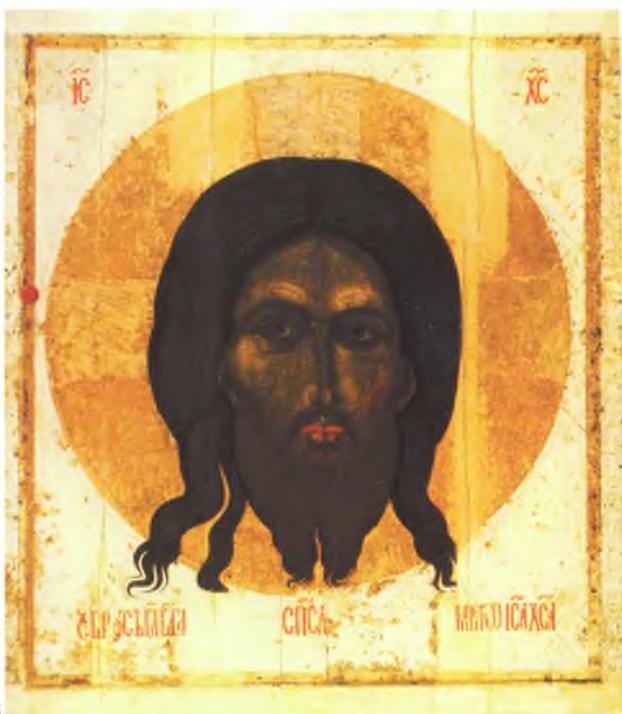


44

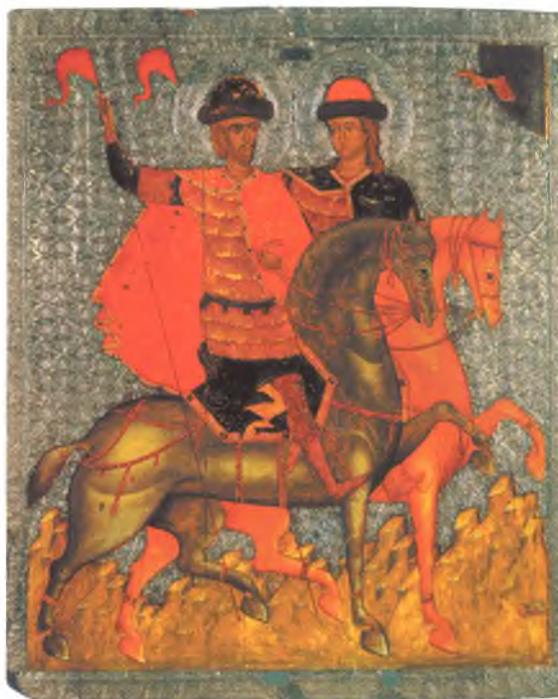
находящихся в черной пещере ада, причем каждый ангел персонифицирует одну из христианских добродетелей, а каждый демон — один из пороков. Адам и Ева, Авель и Иоанн Предтеча, ветхозаветные жены, прижавшие друг к другу и похожие на жен-мироносиц, вестниц Воскресения, многочисленные праведники — ветхозаветные цари, пророки и праотцы — все с тихой надеждой смотрят на Христа, приподнимая, в знак адорации, свои руки с тонкими выпрямленными пальчиками. Композиция пронизана ритмом линий и гармонией цветовых соответствий и чередований.

В этот период свв. князя Борис и Глеб становятся олицетворением русского православного идеала. В текстах Служб, написанных в их честь, подчеркиваются не только их знатность, княжеское достоинство, храбрость как воинов, но и стойкость души, готовность к мученической смерти во имя общего христианского дела. Святые князья, изображены ли они на иконах как всадники-воины, с флагами военачальников (ил. 43), или стоящими рядом друг с другом, с мученическими крестами и княжескими мечами в руках (ил. 44), всегда сохраняют на лицах выражение смирения, скорби, спо-

44 Свв. Борис и Глеб, с житием.
Конец XIV в. Третьяковская галерея,
Москва



45



46

койной сосредоточенности и, если можно так сказать, истинной и искренней Божественной любви.

Новые идеалы — спокойная созерцательность, умеренность душевных движений, стойкость в вере, скромность во внешнем выражении эмоций — проникли и в русскую провинцию, особенно в те центры, которые оказались под влиянием Москвы, как, например, территория Ростовской епархии. При всей упрощенности рисунка икона св. Николая Мирликийского, в окружении сцен его жития, несет на себе печать той самой человечности и доброты, а вместе с тем — и внутренней значительности, которые так ценились в Москве (ил. 28). Московские иконы более возвышенны по образу и художественному строю, в ростовском же памятнике, в изображении св. Николая Мирликийского, больше открытости, за ним ощущается создавшая его общественная среда, население небольших городов, русское крестьянство и монахи скромных провинциальных монастырей. По сравнению с образами св. Николая XIII в., величавыми и непреклонными (ср. ил. 22), ростовская икона отражает совсем иной душевный мир, так что даже кажется, что представлен не один и тот же, а два разных святых.

В культуре Великого Новгорода в XIV в. с большой силой выразилась та интонация, которая в той или иной мере была присуща ей и ранее: суровость, строгость, пафос в обращении к молящимся, как бы призыв к мак-

симальному напряжению духовных сил для постижения благодати и истины. Отсюда тяжесть форм, крупность фигур, контрасты света и тени, противопоставление ярчайших красок (икона «Спас Нерукотворный», ил. 45).

Свв. всадники-князя Борис и Глеб, парящие на своих тяжелых конях над холмами и деревьями, — это примеры мужества, надежная защита христиан от врагов, небесные заступники (ил. 46). На рубеже XIV—XV вв. в новгородскую иконопись приходят новые веяния. Появляются иконы с

такой деликатностью в построении рельефа, с образами святых, обладающих такой мягкостью и добротой во взоре, что невольно вспоминаются московские произведения и даже искусство Андрея Рублева (икона «Спас Вседержитель»; ил. 47).

Совершенно особое место занимают в русском искусстве конца XIV в. иконы Пскова. В иллюстрации к Рождественской стихире, начинающейся словами «Что ти принесем, Христе...», с изображением Богоматери, восседа-

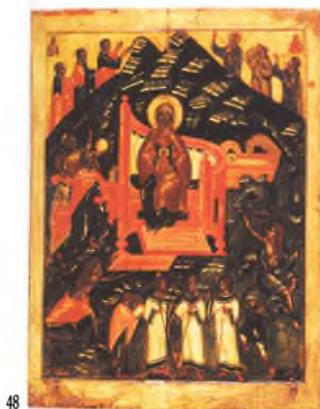


47

45 Спас Нерукотворный. Конец XIV в. Успенский собор Московского Кремля, Москва

46 Свв. Борис и Глеб на конях. Конец XIV в. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород

47 Спас Вседержитель. Конец XIV — начало XV в. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород



48

ющей на троне, с Воплощенным Логосом на груди, в окружении ангелов и пастухов, волхвов и певцов, персонификаций Земли и Пустыни (икона «Собор Богоматери», ил. 48), как и в иконе с изображением трех святых мучениц — св. Варвары (в центре) и свв. Параскевы и Ульяны, словно беседующих о Воплотившемся Логосе, который представлен вверху в облаках (ил. 49), — видно невероятное напряжение, доходящее до

экстаза, динамика движений и приподнятость чувств. Возникает впечатление, что во Пскове, может быть в его монастырях, по-своему интерпретировали духовные идеи второй половины XIV в. Псковичам больше импонировала открытая, взволнованная проповедь, их привлекал образ самоотверженности, восторга, вдохновения. Этот путь побуждал псковских мастеров и к поискам своего стиля, с острыми диагональными линиями композиции, подвижными позами, темными, в религиозном порыве лицами, с яркими, как вспышки, белыми бликами на темных красках.

ИКОНЫ МОСКВЫ И МЕСТНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ XV — НАЧАЛА XVI В.

Творчество Андрея Рублева, Дионисия и их современников

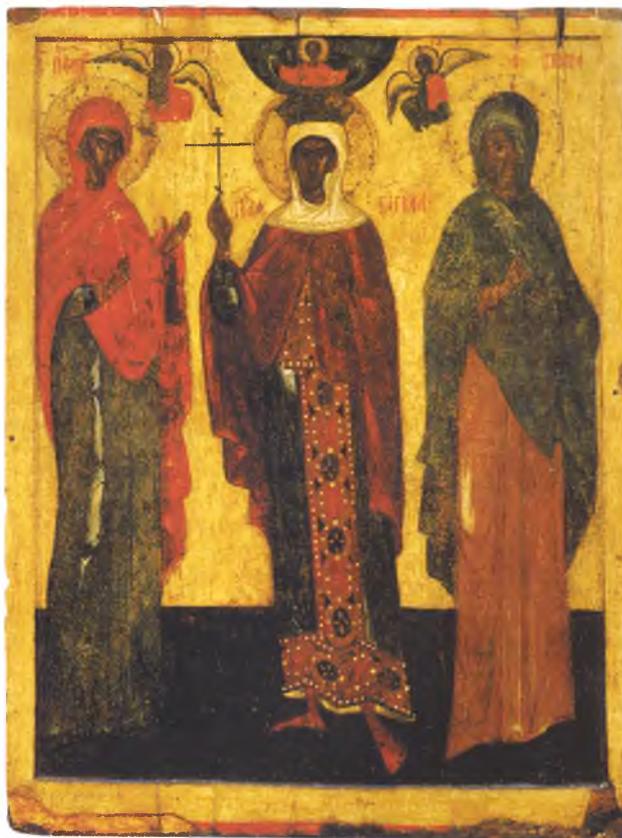
К рубежу XIV—XV вв. Москва стала крупнейшим политическим и культурным центром Руси. Именно она возглавила русские полки в сражении с войсками Мамая в 1380 г. на Куликовом поле. Московские великие князья — наследники и продолжатели дела великого князя Дмитрия Донского вели не только разумную и дальновидную политику по укреплению Руси, но были и ктителями церквей. Огромная роль в церковном строительстве и украшении храмов принадлежала русским митрополитам, среди которых, после скончавшегося в 1406 г. свт. Киприана, особенно прославились за свои заслуги в этой сфере деятельности святители Фотий (1408—1431) и Иона (1448—1461).

Иконопись XV в. сочетает уже сложившуюся к этому времени русскую художественную традицию с мотивами и идеями широкого православного мира, а также отражает ситуацию русской духовной жизни того времени.

48 Собор Богоматери. Конец XIV в. Третьяковская галерея, Москва

Русские иконы XV в. изображают идеальный небесный мир, райское блаженство праведных, царство Благодати. Если иконы XV в. указывали верующему путь к грядущему Царству Божьему, ступени совершенствования человеческого духа, преодоления препятствий, то теперь, в следующем столетии, этот путь оказывается уже пройденным, идеал — реализовавшимся, грядущее блаженство — наступившим.

В истории византийской религиозной мысли и, главное, в истории византийской культуры после середины XIV в., то есть после победы учения св. Григория Паламы, прослеживаются два этапа. На первом, в XIV в., одной из ведущих тем византийской культуры был Фаворский свет, его явление миру, преобразование мира благодаря энергии Божественного света, путь приобщения к нему. Между тем, на втором этапе, в XV в., в тяжелейших политических условиях, в предвещии близкой гибели Империи, в византийской живописи появляются изображения, полные идеальной гармонии, которые словно потивопоставляются трагизму окружающего мира. Центром, где формировался новый образ и новый стиль, был, вероятно, Константинополь, не сохранив-



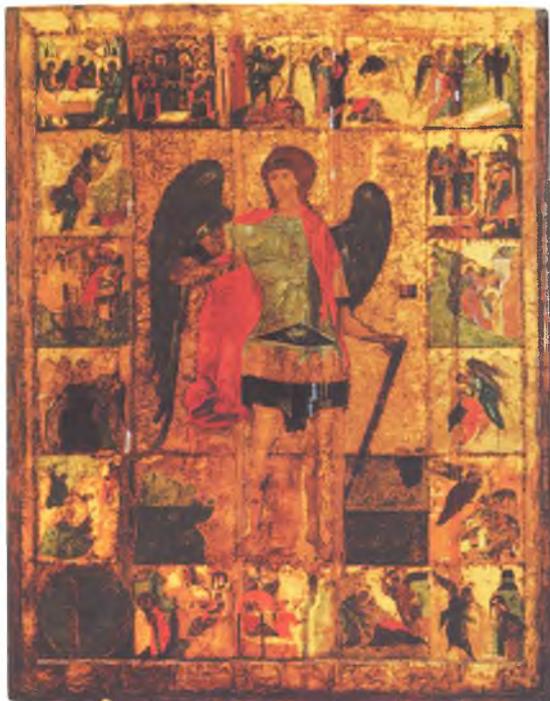
49

49 Избранные святые: Параскева, Варвара и Ульяна. Конец XIV в. Третьяковская галерея, Москва

ший памятников этого времени. Лучи столичного воздействия достигли периферийных областей — в частности, Сербии (так называемая моравская школа), а также Руси.

Новые идеи и порожденный ими новый стиль получили на Руси особую поддержку и популярность. Русская религиозность, с теми оттенками, которые были привнесены в нее в результате деятельности преподобного Сергия Радонежского, стремилась к созданию идеала, к образам небесной красоты, к напоминанию о том, что каждый человек носит в себе «образ Божий» и что праведная жизнь и искренняя молитва — есть путь к обретению райского блаженства для всего человечества.

На рубеже XIV–XV вв. в русской живописи, и особенно в иконописи Москвы, в большей степени, чем когда-либо раньше, используются эллинистические традиции, которые, как известно, в византийской живописи никогда не угасали. Судя по упоминаниям летописи 1395, 1399, 1405 гг., ведущую роль в живописи Москвы играл тогда Феофан Грек, чье имя всегда стоит первым в перечне мастеров — его учеников и сотрудников. В храмовой иконе Архангельского собора Московского Кремля («Архангел Михаил, с деяниями», ил. 50), написанной, вероятно, около 1399 г., когда здание и убранство собора ремонтировались под руководством Феофана Грека, мы видим гибкие, стройные фигуры, изящные здания и пространственно изображенные навесы-



50

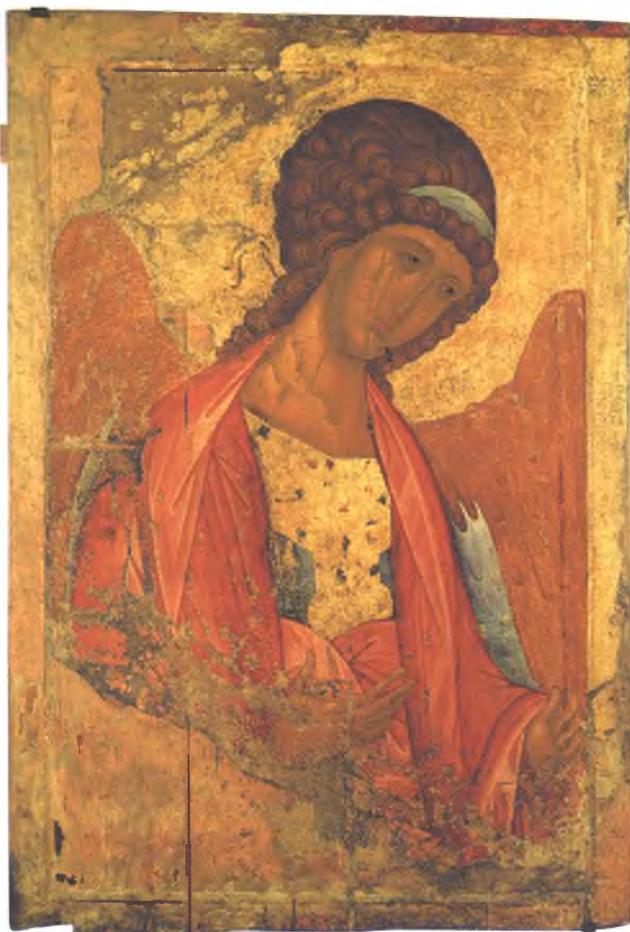
50 Архангел Михаил, с деяниями.
Около 1399 г.
Архангельский собор
Московского Кремля, Москва



51

киории на тонких колонках, драпировки, отливающие шелковым блеском, и гармоничные сочетания цветовых пятен, среди которых особенно заметны синее, золото и вкрапления алого. Однако от византийских произведений икона отличается обобщенностью линий и каким-то особым вдохновением, приподнятостью чувств. Эти качества видны и в центральной фигуре архангела Михаила, представленного в воинских одеждах, с мечом в руке, как он иногда изображался у входа в храм, в качестве его хранителя. Это же вдохновение — в сценах деяний архангела, где его фигура почти всегда изображена парящей, прилетающей с небес на землю как символ божественной силы, посланной в земную жизнь. Почти во всех сценах архангел Михаил ведет кого-то, указывает путь, спасает, приподнимает над землей, и это напоминает нам, что ангелы и в первую очередь архангел Михаил — это проводники человеческих душ в загробном мире, в связи с чем в его имя ставили церкви-усыпальницы. Именно для погребений москов-

51 Андрей Рублев (?) Деисусный чин. Спас.
Около 1400 г.
Третьяковская галерея, Москва



52

ских великих князей был воздвигнут в Кремле Архангельский собор.

Соединение эллинистической традиции и нового, «идеального» стиля XV в. в несколько иной форме проявляется в поясном Деисусном чине, так называемом Звенигородском (ил. 51—53). Он происходит из Успенского собора, построенного около 1399—1400 гг. в подмосковном Звенигороде. Первоначально в ансамбль входило либо семь икон (Спас, Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел), либо девять (с добавлением фигур творцов Литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста). В отличие от «Архангела Михаила», где и сам сюжет, и индивидуальность мастера обусловили динамичность и пафос образа, в Деисусном чине господствует спокойная созерцательность. Чуть склоненные головы, светлые лики, их задумчивое выражение, светлые оттенки голубого и розового, золотистого и сиренево-коричневого — все создает впечатление идиллической, райской гармонии,

52 Андрей Рублев (?) Деисусный чин:
Архангел Михаил. Около 1400 г.
Третьяковская галерея, Москва



53

где идеальному образу Христа, который, благодаря масштабным соотношениям, кажется чуть более удаленным от зрителя, чем остальные изображения, сопутствует безмятежность архангела и философская сосредоточенность апостола Павла. Исключительно высокое художественное качество «Звенигородского чина», как и стилистические его особенности, дают основание многим историкам искусства отнести эти иконы к творчеству Андрея Рублева, хотя никаких документальных данных на этот счет не имеется.

Первое упоминание о преподобном Андрее Рублеве относится к 1405 г., когда он, вместе со старшими художниками — Феофаном Греком и неким Прохором с Городца, украшал живописью Благовещенский собор при великокняжеском дворце Московского Кремля (к сожалению, ни само древнее здание, ни его убранство не сохранились). В это время Андрей Рублев должен был быть еще молодым: можно предположить, что он родился в 1380-х гг. В мае 1408 г. московский великий

53 Андрей Рублев (?) Деисусный чин:
Апостол Павел. Около 1400 г.
Третьяковская галерея, Москва



54

князь направляет во Владимир, для росписи Успенского собора, «иконника Даниила» (он известен также как Даниил Черный) и Андрея Рублева. По некоторым сведениям, Андрей Рублев был иноком Троице-Сергиева монастыря. По другим, он был иноком Спасо-Андроникова монастыря в Москве, где, возможно, и скончался и похоронен около 1427–1430 г.

После работы в 1408 г. во Владимире Андрей Рублев занимает ведущее положение среди московских мастеров и ему поручают написать «Троицу Ветхозаветную» (ил. 54). Это — икона, которую с наибольшей достоверностью можно считать написанной Андреем Рублевым. Об этом говорит Житие игумена прп. Никона Радонежского, а в XVI в. — постановление церковного собо-

ра, предписывавшего всем иконописцам изображать Св. Троицу так, как это сделал Андрей Рублев.

«Троица» была написана как храмовая, главная икона Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря под Москвой либо для деревянного здания, обновлявшегося после разорения монастыря в 1411 г., либо для каменного, в 1425–1427 гг. Икона эта настолько почиталась, что поновлялась много раз. Рисунок ее и композиция в основном сохранились, за исключением голов ангелов и контуров их причесок, которые были не такими пышными, а головы — не такими выпуклыми. В живописном слое имеется много поновлений и утрат.

Ветхозаветная сцена посещения дома Авраама тремя вестниками-ангелами изображена русским художником в символическом ключе, без нарративных подробностей, без фигур Авраама и Сарры. Он изобразил трех ангелов как символ единости и равенства трех лиц Пресвятой Троицы, согласно православному Символу веры. Впечатление единства трех ангелов достигается и общностью их душевного состояния, их тихой и светлой скорби, и особенностями композиции. Фигуры словно вписаны в

мысленный круг, внутри которого, согласно направлению склоненных голов, совершается медленное движение, замкнутое, повторяющееся, бесконечное. При всей схожести ангелов, среди них слегка выделен центральный, в одежде которого (пурпурный хитон и синий гиматий, золотой клав на плече), в жесте руки, расположенной ближе других к чаше, которая есть чаша жертвенная, свхаристическая, присутствует указание на Бога Сына, второе лицо Троицы. Соответственно, левая фигура символически указывала на Бога Отца, а правая — на Св. Духа.

Круг с ангелами вписывается в мысленный восьмиграннык (контур подножий у боковых ангелов частично намечают его очертания), а вся композиция — в почти

квадратную доску. Пространство между коленями боковых ангелов повторяет силуэт жертвенной чаши, тогда как абрис фигуры центрального ангела является зеркальным отражением этого очертания. В верхней зоне иконы здание символизирует Божественное домостроительство, дерево (библейский Мамврийский дуб) говорит о Древе жизни и Древе спасения — Кресте, а скала указывает на Горний мир.

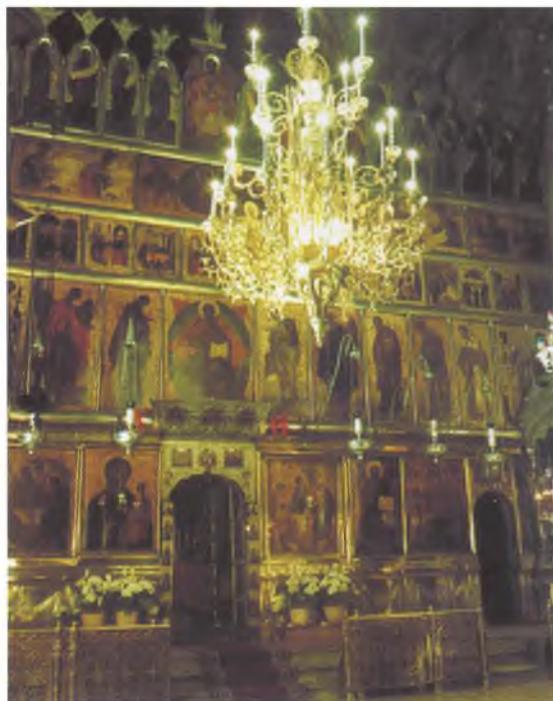
Иконографическая программа «Троицы» должна была быть составлена не только великим художником, принадлежавшим, судя по летописным данным, к элитарной среде, близкой к великому князю, но и крупнейшим богословом, знатоком православной доктрины. Может быть, в составлении программы принимал участие митрополит Фотий, грек по происхождению, либо замечательный московский духовный писатель Епифаний Премудрый, который в свое время был близок к Сергию Радонежскому.

С точки зрения стиля в «Троице» ясно виден общевизантийский классицизм, того же типа, что и в «Архангеле



55

55 Андрей Рублев (?). Богоматерь Владимирская. Около 1408 г. Владимиро-Суздальский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, Владимир



56

ле Михаиле» и «Звенигородском чине» (ср. ил. 50, 51—53). В иконе сказывается и свойственная русскому искусству обобщенность линии, силуэтность, напоминающая о прекрасных и скорбных ангелах в русских иконах XII в. (ср. ил. 3, 10, 13). Наконец, в «Троице» очевидна и стилизация форм, подчинение контуров и масштабов абстрактному композиционному ритму. Заметно уменьшение пространственности, глубины изображения, которая остается лишь в качестве намека, а также резкое уменьшение размеров всех элементов антуража, — здания и пейзажа. Именно в «Троице» впервые во всей полноте формулируются все принципы русской иконописи XV в.

Вероятно, Даниил Черный и Андрей Рублев, начав в 1408 г. работы в Успенском соборе во Владимире, на протяжении нескольких последующих лет руководили и созданием икон для этого храма. Кисти самого Андрея Рублева можно приписать лишь одну икону собора — копию чудотворной «Богоматери Владимирской», так как сама чудотворная икона с 1395 г. почти постоянно находилась в Москве, и для Владимира необходима была ее копия в том же размере (ил. 55). Иконостас собора, один из самых крупных в православном мире (высота Деисусного чина 3 м 14 см), исполнен, вероятно, по замыслу и под руководством Даниила Черного и Андрея Рублева большой артелью других иконописцев.

56 Мастерская Андрея Рублева. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры, Сергиев Посад. Около 1425—1427 гг.



57

Отголоски того стиля, который принято связывать с именем Андрея Рублева, очевидны в семи иконах Праздничного ряда Благовещенского собора Московского Кремля, попавших туда из неизвестного храма после пожара 1547 г. В «Сретении» (ил. 57) рублевский ритм, силуэтность, благоговейное и сосредоточенное размышление сочетаются, однако, с большей, чем у Рублева, детализацией форм.

Идеи Андрея Рублева сказываются также и в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (ил. 56). На протяжении первой трети XV в., как раз в период творчества Андрея Рублева, складывается состав многоярусного иконостаса. В наиболее значительных русских храмах отныне на архитраве-темплоне, поверх нижнего, местного ряда располагаются и деисусный, и праздничный ряд, а в некоторых случаях и еще один, «пророческий» ряд, с изображением ветхозаветных персонажей, пророчествовавших о воплощении Христа. Таков был состав иконостасов в Успенском соборе во Владимире, в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря, а в конце века — во многих городских и монастырских храмах.

Во времена Андрея Рублева в иконописи Москвы существовали и иные течения. Так, на одной из икон изображен прп. Сергий Радонежский, предстоящий перед Богоматерью, которая восседает на престоле, придерживая Младенца (ил. 58). Наиболее часто такие композиции в Византии изображали ктитора. В данном случае прп. Сергий представлен как основатель монастыря (вероятно, Благовещенского Киржачского) и как смиренный инок, молитвенно сложивший руки на груди, принимая Благодать от Богоматери. Его фигура, хотя и мала, стоит у самого престола, и значительность Сергия Радонежского подчеркивается многими символическими ассоциациями. Высокий престол с округлой спинкой ассоциируется с понятием трона Премудрости, с идеей Богоматери как одушевленного Храма, как Престола Божия. Архангел Гавриил, представленный в медальоне слева, вверху, указывает на Благовещение как на чудо Воплощения Христа. Крупные, тяжелые формы, пространственность и перспектива в изображении трона, округлые лики напоминают о приемах византийской живописи XIV в.

Приблизительно в середине XV в. в иконописи Москвы наступает перелом. Фигуры изображенных на иконах становятся совсем тонкими, бесплотными, их строение



58

утрачивает связь с эллинистическим каноном, контуры — выразительные, но стилизованные, композиции условные, в них подчеркнут абстрактный ритм силуэтов и гармонически согласованных цветовых пятен, передающий идеальную красоту небесного мира. После трагического для Византии 1453 г. русская иконопись словно подхватывает выпавшее из ее рук знамя православного искусства, но выбирает свой собственный путь, окончательно стилизуя и абстрагируя византийскую традицию. Русская иконопись XV в. сохраняет не букву, но дух византизма, ее образы по-прежнему идеальные, вневременные, это образы созерцания и молитвы.

Выдающийся московский художник второй половины XV в. — Дионисий (первые упоминания о его работах падают на 1460-е гг., умер до 1508 г.). Его деятельность совпадает по времени с правлением московского великого князя Ивана III (1462—1505), при котором завершилось объединение крупнейших русских земель, включая Тверь и Новгород, вокруг Москвы, и был возве-

57 *Сретение. Праздничный ряд иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, Москва. Начало XV в.*

58 *Богоматерь на престоле, с Архангелом Гавриилом и прп. Сергием Радонежским. Первая треть XV в. Исторический музей, Москва*

ден новый архитектурный ансамбль Московского Кремля. Именно Дионисий придал законченность новому стилю московской живописи — и во фресках (наиболее известна роспись Ферапонтова монастыря, 1502—1503 гг., на Севере), и в многочисленных иконах. Фигуры в иконах Дионисия — тонкие и слегка изгибающиеся, как стебли изысканных экзотических растений. Лики — с мелкими чертами, с небольшими полузакрытыми глазами: персонажи словно прислушиваются к некоему внутреннему голосу или к небесной музыке. Композиции объединяются не реальными соотношениями форм, а ритмом силуэтов и утонченных сочетаний светлых, прозрачных красок (икона «Успение»; ил. 59).

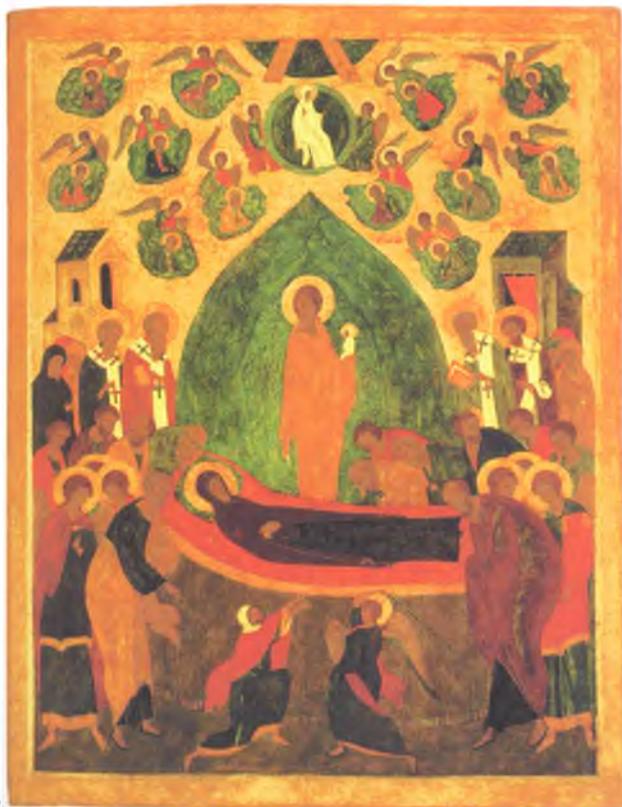
Произведения Дионисия рассчитаны на окружающий ансамбль. Никогда еще в русской живописи так отчетливо не сказывалась взаимосвязь произведений в пределах большого многоярусного иконостаса и, шире, в пределах всего храма, с его фресками и иконами. «Распятие» Дионисия, одна из икон Праздничного ряда иконостаса (ил. 60), выглядит не как изолированное произведение, а как часть горизонтального фриза в связи с тем, что Дионисий меняет традиционную «замк-

нутую» композицию с фигурами, направленными к центру, на «разомкнутую», где летящие ангелы и персонификации Церкви и Синагоги, фигуры свв. жен и сотника Логгина своим движением и абрисами направлены за пределы данной композиции.

Произведения Дионисия не содержат в себе драматических мотивов. Даже «Распятие» своими сияющими красками и красотой контуров утверждает победу жизни над смертью, а не показывает трагедию. Для многофигурных композиций самого Дионисия и близких к нему мастеров свойственна передача не действия, а раздумья, иногда — тихой беседы. Икона из маленькой деревянной церкви, выстроенной неподалеку от Ферапонтова монастыря в 1485 г. в селе Бородава, изображает перенесение реликвий Богородицы, ее мафория и пояса императором, императрицей, патриархом и их приближенными в одну из церквей Константинополя —

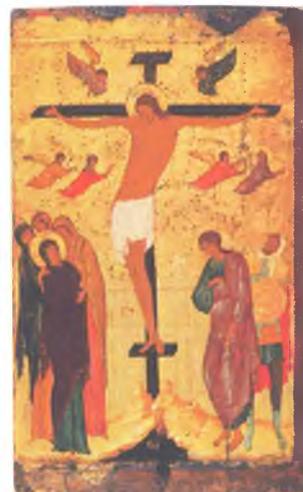
Влахернскую (ил. 61). Представлена, однако, не столько церемония «положения» святынь, как сообщает надпись на иконе («Положение честной ризы и пояса Пречистой Богородицы во Влахерне»), сколько молитва, поклонение святыням.

Особая группа произведений Дионисия и его учеников — иконы-изображения русских святых иноков, основателей монастырей, прославившихся в русской истории не только своей аскетической жизнью, но и учением, духовным авторитетом («Прп. Кирилл Белозерский»; ил. 62). Самим Дионисием или мастерами его круга написаны две иконы с изображением русских митрополитов, живших в XV в., — свт. Петра (ил. 63) и свт. Алексия. Митрополиты, в торжественных позах, облаченные в парадные саккосы, выглядят как главы Церкви и одновременно — как светильники, проводники духовной силы и энергии, наполняющей их фигуры золотом и сияющим белым цветом омофоров. В сценах их жития изображены не только этапы их жизни, не только их чудотворения, но и государственные деяния, перегово-



59

59 Дионисий. Успение. Конец XV в. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва



60



61

60 Дионисий. Распятие. 1500. Третьяковская галерея, Москва

61 Мастерская Дионисия. Положение пояса и ризы Богоматери. Около 1485 г. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва

ры с князьями и — самое важное — строительная деятельность. Митрополит Петр строит в Московском Кремле Успенский собор, а свт. Алексей возводит там же собор Чуда архангела Михаила в Хонех для будущего Чудова монастыря.

Местные школы иконописи XV в., хотя и несут на себе общие стилистические черты, присущие русскому искусству того времени, сильно отличаются от московской школы. Для иконописи Твери, от которой осталось очень мало произведений вследствие разорения города и княжества во время многочисленных феодальных войн, была характерна ориентация на византийскую живопись XIV в., на ее эмоциональность, внутреннюю напряженность, суровость. В XV в., под воздействием



62 Дионисий (?).
Прп. Кирилл Белозерский.
Конец XV — начало XVI в.
Русский музей, С.-Петербург

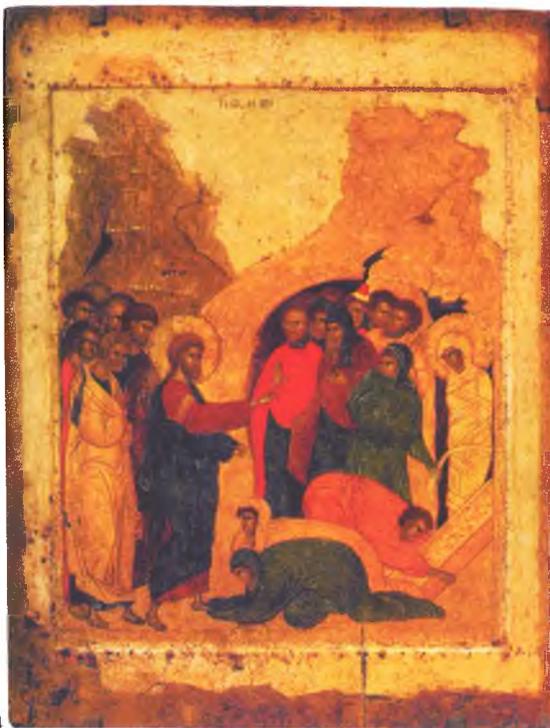


стиля эпохи, колорит в тверских иконах становится светлым, сияющим, объем — сглаженным. Некоторые тверские иконы начинают быть похожими на московские произведения, но с одним существенным отличием: тверской живописи не коснулась новая волна неоеллинизма, которая сыграла столь важную роль в формировании московского искусства. В иконописи Твери отсутствует та плавность силуэтов, тот музыкальный ритм, который пронизывает московские памятники. Фигуры и лики в тверских иконах, даже самых идиллических (икона «Воскрешение Лазаря»; ил. 64), кажутся слегка припухлыми.

Вероятно, в результате связей Твери и ее монастырей с обителями Святой горы Афон в тверскую иконопись проникают некоторые аллегорические, мистические сюжеты, в своеобразной форме известные и в Новгороде, например, изображение евангелистов с фигурой, персонифицирующей Божественную Премудрость (икона «Евангелист Матфей и София Премудрость Божия», ил. 65). От русской традиции в этой иконе — крупный план, которым даны фигуры, благостное выражение лица евангелиста Матфея, а также подробные, разъясняющие надписи и евангельские тексты, включая

63 Мастерская Дионисия.
Митрополит Петр, с житием.
Конец XV в. Успенский собор
Московского Кремля, Москва

надпись на звездчатом нимбе аллегорической фигуры: «Премудрость Божья Иисусова Христова». Новгородская школа — самая значительная в русской иконописи XV в. после московской. Новгородская иконопись отразила особенности мировоззрения широких масс городского и крестьянского населения. Отсюда конкретность ее иконографии, понятное и обстоятельное изображение тех или иных священных собы-



64

тий и чудес, отсюда фронтально изображенные фигуры, как бы напрямую, непосредственно обращающиеся к молящимся, отсюда простота всех контуров, геральдическая четкость композиций и повышенная яркость цвета, напоминающая о народной любви к яркой ornamentации. Новгородская иконопись создает образ торжества христианской веры, через изображение триумфа служивших ей святых. Во многих христианских святых новгородцы видели и помощников людям в повседневных занятиях, защитников от стихий природы. В богатом Новгородском государстве, с многолюдным двором архиепископа, удачливыми купцами и зажиточными землевладельцами-боярами, многие течения в иконописи обнаруживают аристократизм и утонченность, качества, которые причудливо сочетаются с народной любовью к яркой цветности. Почти все новгородские иконы изображают событие или святого с

большим пафосом, это апофеоз святого или прославление события. Поэтому местные иконы несколько напоминают русскую живопись XIII в., хотя гибкость их контуров и соразмерность пропорций свидетельствуют об опыте, приобретенном иконописцами в XIV в.

Самые запоминающиеся новгородские иконы исполнены на ярко-красных фонах, в цвете которых, через множество промежуточных звеньев, дошла до нас традиция античной, эллинистической живописи, где тоже часто использовались красные фоны. В «Чуде св. Георгия о змие» (ил. 66) всадник на белом коне словно вечно парит над горами и, кажется, никогда не отпустит змея. Икона напоминает позднеантичные изображения победоносных всадников. Однако главное в иконе — торжество христианской веры, которая, через десницу Господа, простертую с небес, придает храброму воину неземное могущество в борьбе с силами зла. В изображении пророка Ильи (ил. 67) прославляется необыкновенная духовная мощь библейского пророка, его дар чудотворений, власть над земными стихиями, дарованная ему Господом. Огромная энергия передается и потоками алого цвета, и острыми клиновидными очертаниями, многократно повторенными, и особым взглядом круглых глаз, которые словно видят те таинственные неземные дали, которые скрыты для простых смертных.

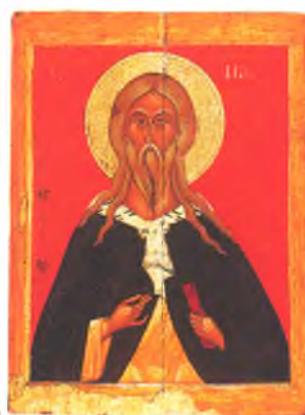
В сюжетных, многофигурных композициях новгородские иконописцы изображают кульминацию чудесного события, где смысловым центром является святой или группа, а окружением — восхищенные очевидцы, со-



65



66



67

64 Воскрешение Лазаря. Вторая четверть — середина XV в. Русский музей, С.-Петербург

65 Евангелист Матфей и София Премудрость Божия. XV в. Русский музей, С.-Петербург

66 Чудо св. Георгия о змие. XV в. Русский музей, С.-Петербург

67 Илья Пророк. XV в. Третьяковская галерея, Москва



68

зерцающие это чудо и указывающие на него. Так, в иконе «Покров Богородицы» (ил. 68), иконография которой многократно повторялась и варьировалась мастерами и была любима новгородцами, в центре изображается молящаяся Богородица, по преданию, явившаяся свв. Андрею и Епифанию и открывавшаяся через алтарный образ, чудесно видимый еженедельно во время «обычного чуда» всеми молящимися во Влахернском храме Константинополя. Это как бы и сама Богородица, молящаяся за род людской, и ее алтарный образ. Ангелы поднимают над нею красную ткань — это одновременно и завеса Влахернского храма, закрывавшая образ, и символ «покрова», ткани, покрывающей и защищающей весь мир. По сторонам от Богородицы изображены апостолы и Иоанн Предтеча, внизу — многочисленные очевидцы чуда, благоговейно слушающие кондак Романа Сладкопевца. Справа стоит Андрей Юродивый, указывающий на явление своему ученику Епифанию. Икона изображает и явление Богородицы и ее изображения во Влахернах, и идеальный образ Православия, небесный храм, Горний Иерусалим, где все предстает перед Богородицей, а Она молится за всех перед Христом.

68 Покров Богородицы. Конец XV в. Галерея палатцо Монтанари, Виченца (собрание банка «Интеза)

В «Огненном восхождении Ильи Пророка» (4 Царств, 2:1-14) главная фигура — сам пророк Илья, отмеченный особым благословением Господа и взятый на небо живым (ил. 69). К пророку обращаются и архангел, придерживающий огненное облако, и молитвенно поднявший руки ученик его пророк Елисей. Но, в отличие от композиции XIII в. (ср. ил. 21), сам пророк Илья указывает на небо, и смысловым центром композиции оказывается пространство небес между указующей рукой св. Ильи и благословляющей десницей Господа, простертой из облаков. Более сложный, нарративный характер имеет произведение «Чудо от иконы «Знамение» (ил. 70). В нем представлено, как икона «Богородицы Воплощение», изображающая молящуюся Богородица с воплотившимся Младенцем на груди, спасла Новгород от осады суздальского князя Андрея Боголюбского. Вверху показано, как икону несут из небольшого храма, по мосту через реку Волхов, к крепости с новгородским Софийским собо-



69



70

69 Огненное восхождение Ильи Пророка. XV в. Русский музей, С.-Петербург

70 Чудо от иконы «Знамение» (Битва новгородцев с суздальцами). XV в. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород

ром внутри. Ниже — крепость с новгородским войском, переговоры послов, суздальские воины, не почитающие новгородскую икону и выпускающие в нее стрелы. Внизу — новгородское войско во главе со свв. Георгием, Борисом, Глебом, Александром Невским побеждает суздальцев с помощью ангела. В каждом ярусе представлена встреча двух групп, их диалог или борьба. Икона внешне напоминает миниатюры исторических хроник, иллюстрации к Акафисту Богородице, где изображалось поклонение иконам, но более всего она заставляет вспомнить византийские предания о спасении Константинополя от военной угрозы благодаря помощи чудотворной иконы Богородицы. Новгород, как город праведных христиан, почитающих чудотворную икону, здесь как бы мысленно сравнивается с самим Константинополем.



71

Наконец, огромную группу новгородских икон составляют образы святых. Ни в каком другом художественном центре не воссоздали с такой яркостью этих лучших представителей христианского мира, которые молятся за все человечество у престола Небесного Царя. Иногда они изображены под покровительством «Богородицы Знамение», то есть и самой Богородицы и новгородской чудотворной иконы (ил. 71), как в одной из композиций, где перед зрителем предстает Варлаам Хутынский — знаменитый новгородский игумен XII—XIII вв., Иоанн Милостивый — один из выдающихся христианских епископов, св. Параскева — мученица, напоминающая о Страстной Пятнице и Страстях Христовых (с которыми ассоциируется и ее алый мафорий), и св. Анастасия, указывающая на Воскресение Христово. Нередко иконописцы Новгорода изображали покровителей крестьянских занятий, как, например, в одной из икон далекой северной окраины (ил. 72), где изображены свв. мученики Флор и Лавр, которые, как и архангел Михаил, почитаются как покровители коней, и свт. Власий и Спиридон — заступники всякого домашнего скота; здесь же присутствует и архангел Михаил, их небесный хранитель. Свя-



72

71 Богородица Знамение с избранными святыми: Варлаам Хутынский, Иоанн Милостивый, Параскева Пятница и Анастасия. XV в. Русский музей. С.-Петербург

72 Свв. мученики Флор и Лавр, свт. Власий и Спиридон. XVI в. Русский музей. С.-Петербург



73

тые — это славные предки живущих ныне христиан. Вместе с ними и реально умершие предки-новгородцы также молят Господа о живых, как и великие святые. Именно так изображены предки семьи новгородцев Кузьминых: они предстают перед престолом Спаса, а по сторонам Христа изображены святые, образующие Деисусный чин (икона «Деисусный чин и молящиеся новгородцы»; ил. 73).

Иконопись Пскова сохраняла в XV в. свои особенности. Взмолвленные лики, темные и худые, с большими лбами и впалыми щеками — эти типично псковские иконные лики становятся теперь характерным признаком местной иконописи, причем в их чертах появляются и новые нюансы, например, чуть припухшие носы. Но иконы становятся более разнообразными по эмоциональному содержанию, более спокойными по художественным приемам. Так, в иконе с изображением св. Параскевы и трех святителей (ил. 74) фигуры изображены почти фронтально, с равными интервалами. Позы торжественные, лики имеют суровое и вдохновенное выражение. Причина соединения этих четырех святых в одной иконе, как предполагается, — это тема Литургии, составителями и совершителями которой были свв. Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Богослов. Бескровная жертва напоминает о Страстях Христовых,

73 Деисусный чин и молящиеся новгородцы. 1467. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород



74



75

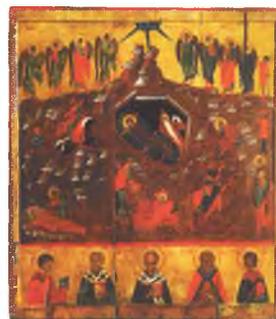
на которые указывает св. Параскева.

Стремление создать стройную и упорядоченную картину благодатного, гармонического мира, того идеала, к которому стремилось русское общество в XV в., дает о себе знать иногда в композициях большого размера, со многими фигурами, их четким расположением, с разнообразными оттенками любимых псковских цветов — красного, коричневого и зеленого («Сошествие во Ад, с избранными святыми» конца XV в.; ил. 75). Некоторые псковские иконы

превращаются в поэтическую сцену, почти идиллического характера, с легкими, стройными фигурами, просторно размещенными в приветливом пейзаже, со стройными силуэтами поющих ангелов. Таково «Рождество Христово, с избранными святыми» (ил. 76), где явление Христа в мир представлено как радостный гимн, как иллюстрация к церковному песнопению.

Примечательна долго сохраняющаяся оригинальность псковской иконописи. Так, хотя в «Троице Ветхозавет-

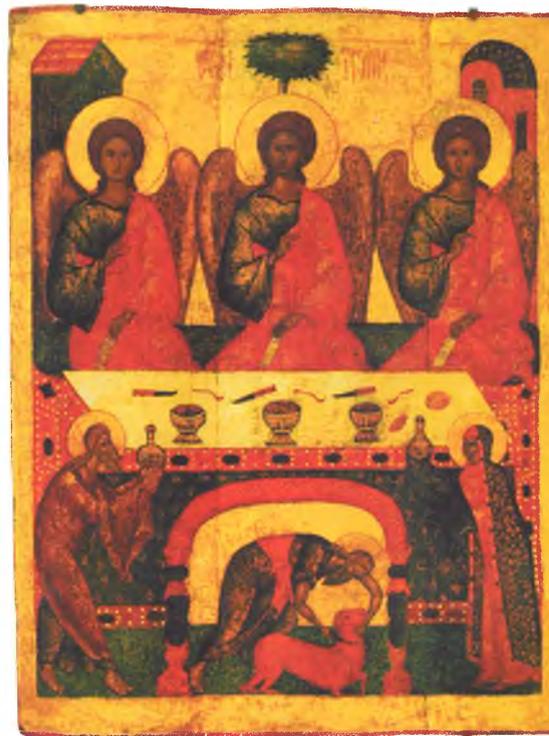
ной» конца XV в. (ил. 77) мы видим удлинённые фигуры, гибкие контуры и мелкие черты ликов, в чем словно бы сказываются отголоски стиля всей русской живописи дионисиевского периода, густые оттенки зеленого, красного, вишневого, традиционные для псковской иконописи, имеют с новыми нормами мало общего. Еще заметнее отражается псковская самобытность в иконографии, которая коренным образом отличается от «Троицы» Андрея Рублева и воспроизводит какой-то очень древний вариант «Гостеприимства Авраама». Единосушие и равенство ипостасей передается в псковской иконе их расположением в один ряд, одинаковостью поз и силуэтов.



76

ИКОНОПИСЬ МОСКОВСКОГО ЦАРСТВА. XVI В.

В результате падения Византии и захвата большей части православных стран иноверцами — турками Русскому государству выпала особая миссия. Московская Русь была единственной мощной православной страной, на-



77

74 *Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий. Начало XV в. Третьяковская галерея, Москва*

75 *Сошествие во Ад, с избранными святыми. Конец XV в. Русский музей, С.-Петербург*

76 *Рождество Христово, с избранными святыми. XV в. Историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, Псков*

77 *Троица Ветхозаветная. Конец XV в. Третьяковская галерея, Москва*

деждой остальных единоверцев. Сюда, в Москву, прибывают многочисленные паломники, получая духовную опору и материальную помощь для своих церквей и монастырей, например, Афонских. После того как великий князь Иван III женился на представительнице византийского императорского дома Софии Палеолог, тема преемственности власти Москвы по отношению к Византии приобрела особую актуальность. Складывается теория «Москва — Третий Рим», согласно которой именно Московское государство является преемником «Второго Рима» — Константинополя. Москва объявила себя также наследницей всего русского княжеского дома, начиная от владимирских князей, а сам город-столица стал рассматриваться как «Новый Иерусалим», религиозная опора христианства. Эти церковно-политические идеи особенно укрепляются в период правления Ивана IV Грозного, который в 1548 г. стал первым русским царем.

Новая церковно-политическая ситуация оказала сильнейшее воздействие на искусство и, в частности, на иконопись. С одной стороны, обогащается ее иконография. Чаше, чем прежде, икона иллюстрирует тексты молитв, служб, песнопений, стремится доступно изобразить сложные богословские понятия. Мастера обращаются к давно известным иконографическим схемам, которые особо почитались благодаря их древности, и обогащают их новыми подробностями. Вместе с тем во многих случаях иконография и композиция икон делаются настолько усложненными, что утрачивается цельность образа. Лики в иконах становятся строгими, хмурыми и непроницаемыми, это — изображения непреклонных наставников. С точки зрения догматики, русская икона XVI в. сохраняет свое значение как отражение небесного первообраза, как средство общения молящегося с высшим миром. Однако художественные перемены настолько велики, что они во многих случаях снижают эту первейшую, важнейшую функцию православной иконы. Она часто становится лишь иллюстрацией догмы, лишь напоминанием о высшем мире, но не посредником в общении с ним.

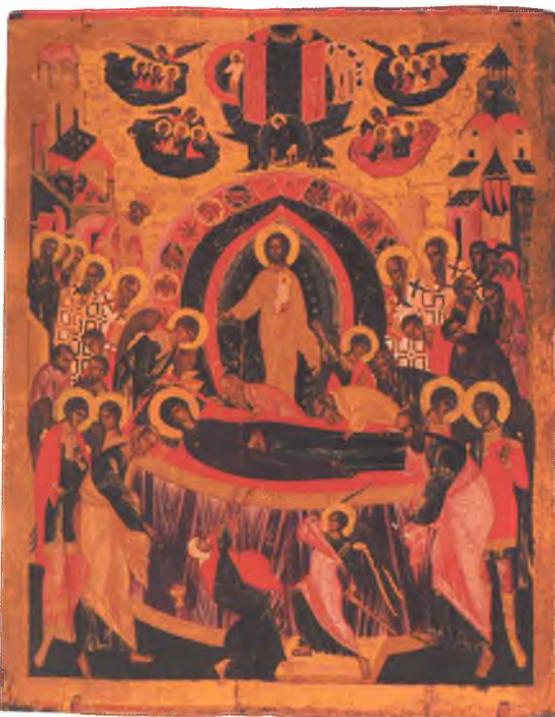
Если в XV в. уже достаточно заметно расхождение в эволюции двух художественных миров, западноевропейского и «византийского», то в XVI в. это расхождение превращается в огромный разрыв, причем не только конфессиональный, но и художественный. Логика истории обусловила консервативность православной иконы, она стала хранительницей исторического наследия, залогом непрерывности развития

национальной культуры. Несмотря на разнообразные контакты с Европой, и особенно с Италией, в области архитектуры, книжной орнаментики, прикладного искусства, в русской живописи не могло появиться ничего похожего на творчество мастеров итальянского Возрождения, так много сделавших и для создания картин на религиозные сюжеты. Русская иконопись оставалась в системе культуры Позднего Средневековья.

Иконопись Москвы в XVI в. сохраняет и укрепляет свою ведущую роль в русском искусстве. Москва часто привлекает к выполнению заказов мастеров из других местных центров, в частности, из Новгорода и Пскова. Особенности старых местных школ постепенно нивелируются, остаются лишь сравнительно небольшие стилистические различия. Правда, возникают и расцветают новые школы, в тех регионах, которые в XVI в. переживают хозяйственный и культурный расцвет, — в Поволжье и в нескольких областях Севера.



78 «О Тебе радуется».
Конец XV — начало XVI в.
Успенский собор Московского
Кремля, Москва



79

Московская икона «О Тебе радуется» (ил. 78) содержит образительную параллель гимну Иоанна Дамаскина, включающему в себя Литургию Василия Великого, где Богородица названа «освященным храмом», «словесным раем», «престолом». Ее прославляют «все сотворенные существа» — хор ангелов и весь человеческий род. Богородица с Младенцем на престоле изображена на фоне храма, напоминающего Успенский собор Московского Кремля, в окружении ангелов и райских деревьев. Внизу представлен составитель гимна Иоанн Дамаскин с текстом этого песнопения на свитке, а также группы людей, славящих Богородицу: слева Иоанн Предтеча, пророки, свв. епископы, монахи, праотцы; справа — апостолы, мученики, мученицы, свв. монахини и отшельницы. Мотивы молитвы, песнопения, прославления Христа и Богородицы окрашивают в XVI в. даже традиционные сюжеты. Так, в «Успении» (ил. 79), 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 Богородицы, в сиянии вокруг Христа, в небесах, куда поднимается душа Богородицы, вызывают ассоциации с музыкой, полифоническим хором во славу Господа и Богородицы. Ближе к середине XVI в. иллюстрации текстов Священного Писания и литургических служб усложняются, об-

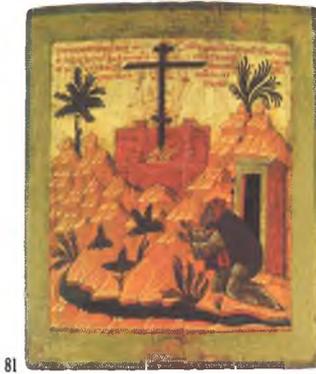
79 Успение. XVI в. Русский музей, С.-Петербург

растают подробностями и включают в себя много персонификаций, символов, аллюзий. Новгородская икона «София Премудрость Божия» (ил. 80) написана на текст Притч царя Соломона (9: 1-6): «Премудрость создала себе храм, и укрепила семь его столпов, приготовила жертву, и растворила в чаше своей вино, и приготовила трапезу...». Слева, в сложном ореоле изображена персонификация Божественной Премудрости (ср. ил. 65). 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 — Богородица с Младенцем на престоле, как вместилище Премудрости, около нее — прославлявший Богородицу Иоанн Дамаскин со свитком. Своды и купол храма представлены вверху. Под каждым из семи сводов-арок изображен один из семи когда-то происходивших 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



80

80 София Премудрость Божия. Около 1548 г. Третьяковская галерея, Москва



81

тишины русских икон в мир иллюстрации и требует напряжения ума в разгадывании сложных иносказаний.

Разумеется, даже в обстановке XVI в. многие иконописцы, работавшие в Москве и в местных центрах, сохраняли традиционную поэтичность своих произведений. На иконе тверской школы (ил. 81) изображен прославленный в Тверской земле инок Савватий, который около 1400 г.

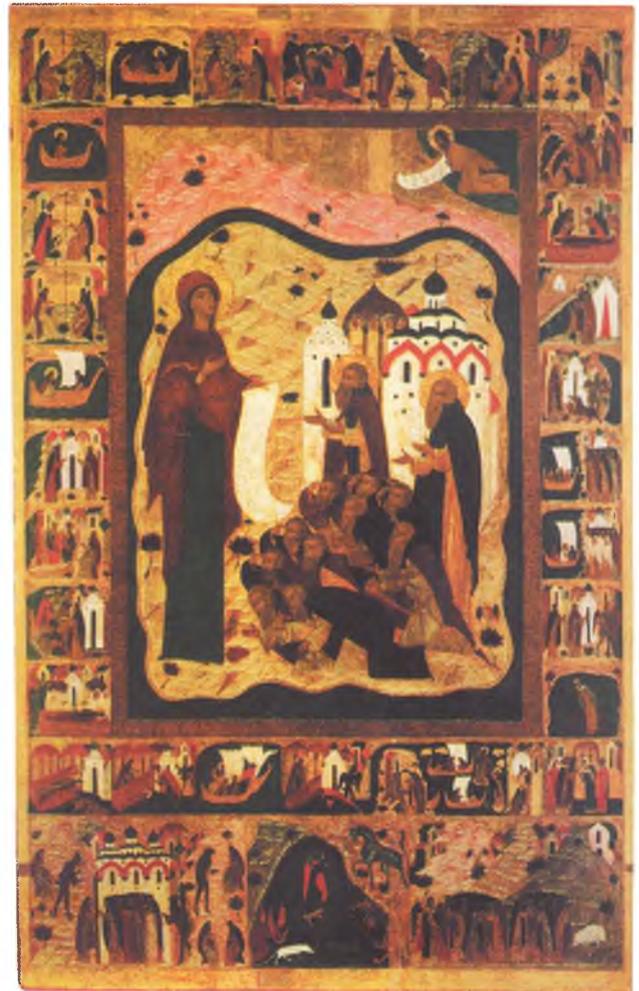
посетил Иерусалим и, привезя оттуда деревянный крест как напоминание о Кресте Голгофском, основал близ Твери собственный небольшой монастырь. История святого монаха, многие века почитавшегося в этом крае, изображена в иконе лирично и поучительно: представлена тихая речка, стройные деревья и кусты, небольшая келья, а вдали — образ Голгофы, в память о которой здесь, в пустынном месте преподобный Савватий создает монастырь.

Поэтическим настроением наполнена и псковская икона с изображением евангелиста Луки как иконописца (ил. 82). 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» (ср. ил. 3). Изображение Божественной Премудрости, помогающей евангелисту Луке писать икону, — это фигура с крыльями, похожая на ангела, что дает дополнительную аллюзию на тему Благовещения и Воплощения. Такая иконография является откликом на борьбу с ересями, появившимися на Руси в 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.



82

Несмотря на актуальность и даже злободневность этой «антиеретической» иконографии, псковская икона не является простой иллюстрацией догмы, она содержит возвышенный образ творчества, иконописания, которое про-



83

ходит в сосредоточенности и тишине, которое посвящено высоким истинам и находится под Божественным покровительством.

В середине — второй половине XVI в., в годы царствования Ивана Грозного, догматическое и иллюстративное начала постепенно побеждают прежнюю иконную традицию. В иконе «Богоматерь Боголюбская, с житием прп. Зосимы и Савватия» (ил. 83) показано покровительство Богоматери монахам Соловецкого монастыря, расположенного в окружении вод, на острове посреди Белого моря. Богоматерь выступает защитницей Соловецкого монастыря, а с ним и 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 вкрапленни-

81 *Прп. Савватий Тверской. XVI в. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва*

82 *Евангелист Лука, пишущий икону Богоматери. XVI в. Историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, Псков*

83 *Богоматерь Боголюбская, с житием прп. Зосимы и Савватия. 1545. Успенский собор Московского Кремля, Москва*

ями белого цвета церквей и корабельных парусов. Между тем, в изображении Иоанна Предтечи (ил. 84) на одной из многих написанных в XVI в. икон этого святого, во имя которого был крещен сам царь Иван Грозный, мы встречаемся с крайним аскетизмом его внешнего облика, с утрированной эмоциональностью лика, с тусклостью желтой охры, при помощи которой написан лик и обнаженный торс, с непрозрачным зеленым цветом фона, лишенного ранее ясной ассоциативной связи с небесным светом, которой обладал золотой фон старинных икон. Эта икона, подобно многим русским произведениям XVI в., является репликой какого-то изображения XIV в., палеологовского времени, однако, она не столько дает молящемуся возможность духовного контакта, сколько внушает послушание. Суровой дидактичностью отличается и изображение стоящего Спасителя иконы «Спас Смоленский», у ног которого представлены преподобные, почитаемые во всей Руси: новгородский — Варлаам Хутынский и московский — Сергей Радонежский (ил. 85). Текст на раскрытом Евангелии Спаса призывает каждого прощать своему ближнему все обиды, как и Отец наш прощает людям их прегрешения. Однако лик Спасителя полон суровости. Иконография стоящего Христа, который держит раскрытое Евангелие, прикрыв руку концом драпировки, а



84

84 *Иоанн Предтеча. XVI в.
Рязанский художественный музей*

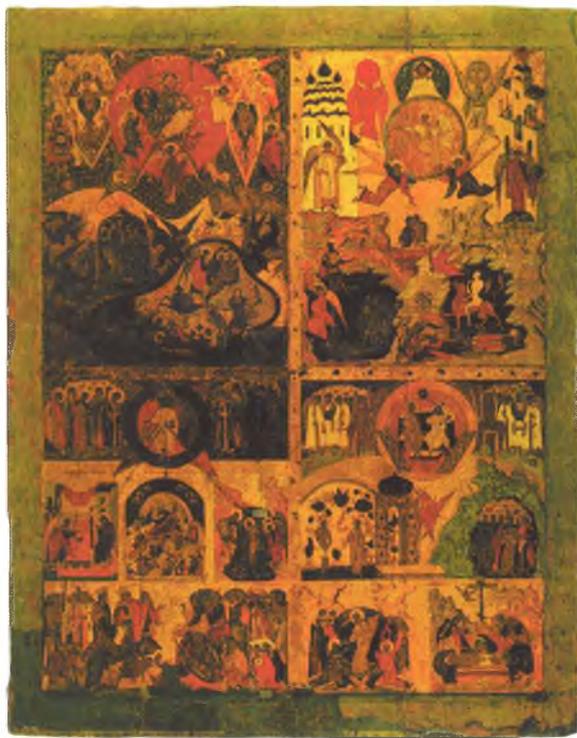


85

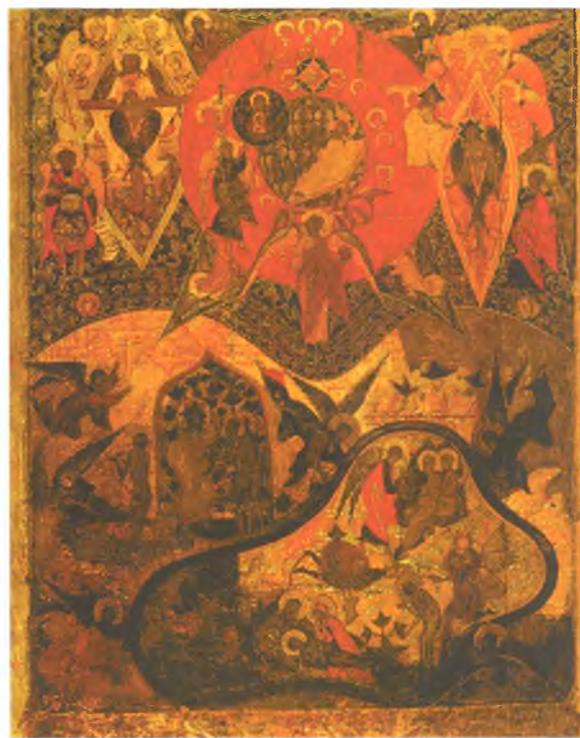
правой рукой словно указывая на текст, воспроизводит византийский иконографический извод X–XII вв. Воспроизведение древних византийских иконографических образцов — одна из характерных черт русского искусства XVI в., претендовавшего на роль преемника византийской культурной традиции.

Кульминацией богословско-дидактической тенденции в русской иконописи XVI в. являются две иконы середины столетия, предназначенные для кремлевских соборов. Одна из них, так называемая Четырехчастная (ил. 86), для Благовещенского собора, в каждой из своих четырех частей содержит целый ряд изображений, связанных с тем или иным аспектом Божественного домостроительства. Первая часть, «И почил Бог в день седьмый», посвящена сотворению мира и истории Адама и Евы. Вторая, «Едиnorodный Сыне и Слове Божий», трактует символику воплощения Логоса и крестной жертвы Христа. Третья часть, «Придите, людие, Триипостасному Божеству поклонимся», изображает Воплощение и явление в мире Христа посредством сюжетов Благовещения, Рождества Христова и Крещения, причем вверху, среди ангелов, представлен Ветхий Денми, а внизу — поклоняющийся Спасителю человеческий род. Наконец, в четвертой части иллюстрируется пасхальное

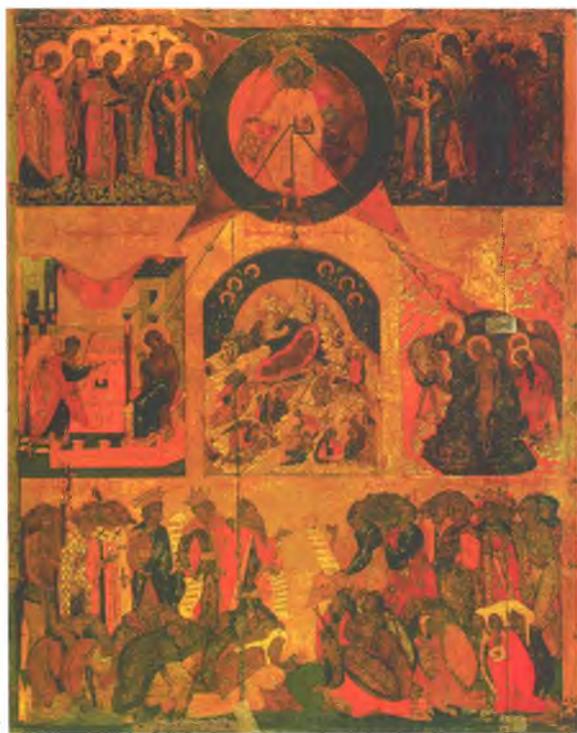
85 *Спас Смоленский, с притчами.
Около середины XVI в.
Благовещенский собор Московского
Кремля, Москва*



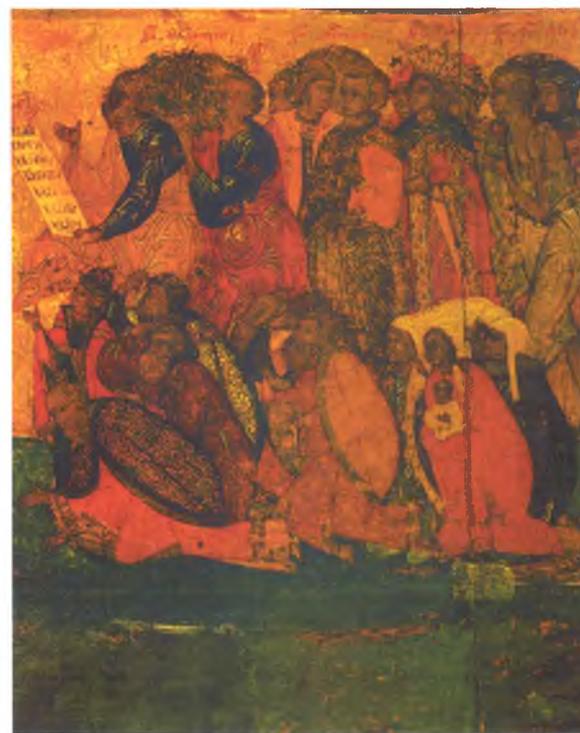
86



88



87



89

86 «Четырехчастная» икона.
Около 1547 г. Благовещенский
собор Московского Кремля,
Москва

87, 89 «Придите, людие, Троицкостасному
Божеству поклонимся».
Третья часть «четырёхчастной»
иконы и фрагмент третьей части

88 «И почил Бог в день седьмый».
Первая часть «четырёхчастной»
иконы



90

песнопение «Во Гробе плотски (во плоти)...» и 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. 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.

Вариант такого же — иллюстративного, богословско-учительного подхода к иконописи, являет собой икона «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство Небесного Царя») (ил. 90), написанная в 1550-х гг. для Успенского собора. Она напоминает о реальном и недавнем событии — взятии войсками Ивана Грозного татарской столицы Казань в 1552 г., но также и о славе всех христианских воинов, защищавших свою веру. Длинные процессии конных и пеших воинов движутся по направлению к небесному Иерусалиму, который изображен слева, в круге. Богоматерь и Спаситель подают оттуда венцы ангелам для воинов-мучеников, погибших во имя веры. Архангел Михаил, в круге, указывает войску путь. В молодом воине в шлеме, с красным знаменем на копье некоторые видят изображение Ивана Грозного, но, возможно, это библейский Иисус Навин. В центре иконы возвышается на черном коне всадник в императорском венце — Константин Великий — с крестом. Справа сверху, в круге — горящий и погибающий город, всеми покинутый, это город неверных, который в умах людей того времени мог ассоциироваться с побежденной Казанью. Эта икона воспринимается более целостно, нежели «Четырехчастная»; ее композиция

подчинена единому ритму торжественного шествия и отдаленно напоминает не только византийские композиции, вроде изображений похода императора Константина против Максенция, но и европейские — например, фреску «Плоды доброго правления» в соборе в Сиене.

ПОСЛЕДНИЙ ПЕРИОД ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ. XVII В.

Жестокие реформы, проводившиеся царем Иваном Грозным, как и разорительные войны, которые вынуждена была вести Россия, расшатали и ослабили государство. В конце XVI в. прекратила свое существование династия Рюриковичей, а в начале XVII в. наступил период Смуты, польско-литовской интервенции, которая, к счастью, закончилась изгнанием иноземных войск, объединением страны и избранием в 1613 г. первого представителя новой династии Романовых — царя Михаила Федоровича. Страна лежала в развалинах. Медленно возрождающееся искусство вплоть до середины XVII в. опиралось на старую традицию.

Выделяется несколько стилистических вариантов иконописи. Один из них, так называемая Строгановская школа, сложился в конце XVI в. в среде иконописцев царского двора, но получил название по фамилии богатых купцов и предпринимателей Строгановых, владения которых были на северо-востоке, вблизи Урала, с центром в городе Сольвычегодске. Строгановы были меценатами и очень любили изысканное искусство царских иконописцев. Однако иконы, украшающие храмы в Сольвычегодске, исполнены в совсем ином, монументальном стиле, и лишь отдельные черты иконографии и композиций выдают желание местных

провинциальных художников воспроизвести приемы столичного искусства.

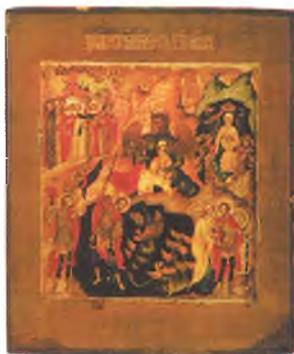
Московские «строгановские» мастера отстаивали своим творчеством понимание иконы как изображения, которое должно настраивать верующего на молитвенный лад. Еще в конце XVI в. они стали писать иконы-миниатюры, рассчитанные на любование представленным в них ирреальным и прекрасным миром. Это мир

изящных бесплотных фигур, благоговейных поз, узорных одежд, фантастических пейзажей, чудесных событий (ил. 91, 92). Но, в отличие от старых икон, например от произведений Андрея Рублева, «строгановские» произведения скорее лишь напоминают о небесном мире, чем его воспроизводят или отражают. Они побуждают не только к молению, но и к рассматриванию, восхищению своими золотыми контурами и мелкими искусными орнаментами. Их желтые и оливковые фоны словно закрывают от верующего небесный мир, сосредотачивают внимание на формальной красоте изображения. «Строгановские» иконы вызывают в памяти и памятники позднеготической европейской живописи, и восточную миниатюру, а отчасти и произведения итальянского треченто.

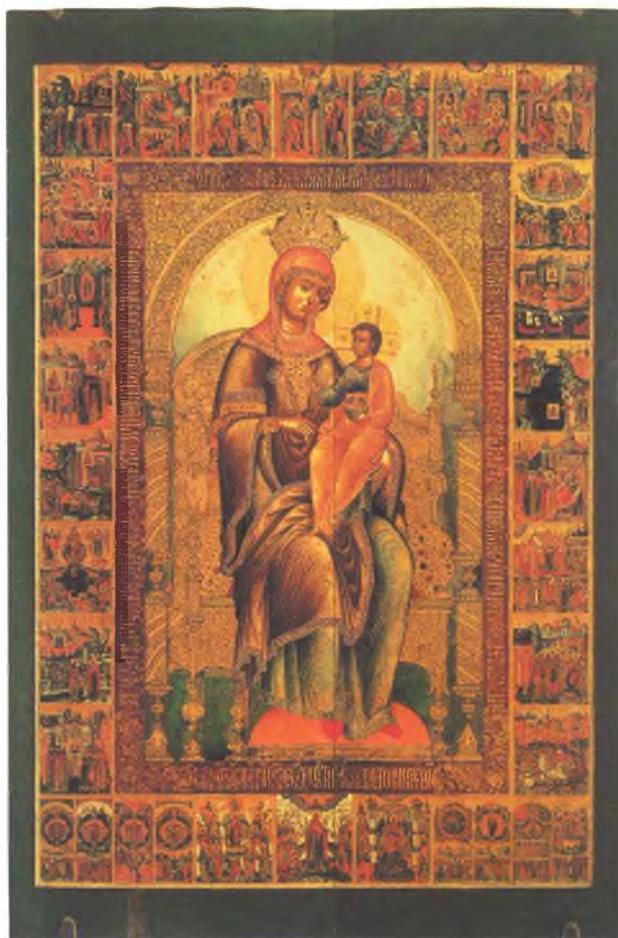
Стиль, выработанный «строгановскими» иконописцами, несколько веков оставался чрезвычайно привлекательным для русских иконников. Так, во второй половине XVII в. его использует мастер Семен Спиридонов, наполняя свои большие по размеру иконы множеством сценок, изображенных при помощи тонких золотых контуров (ил. 93). В XVIII—XIX вв. традиция была продолжена иконописцами, населявшими село Палех, неподалеку от древнего Суздаля, и рассылавшими свои иконы по всей стране. «Строгановскими» иконами были полны коллекции собирателей-старообрядцев. Однако из-за их ценности и престижности они часто подделывались, так что многие иконы, считавшиеся «строгановскими» произведениями XVII в., в действительности являются произведениями XVIII и даже XIX вв., выполненными в старом стиле.



91



92



93

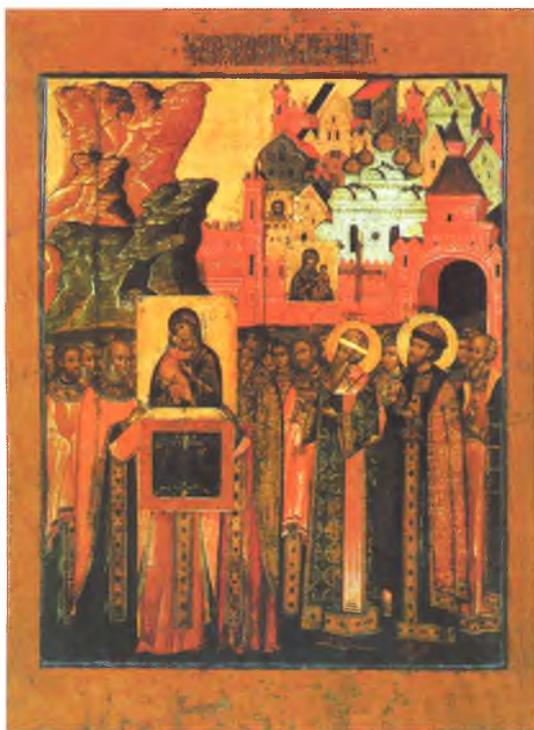
Антитезой этому утонченному искусству была иконопись монументального стиля. Одно из ее течений называют иногда «Годуновской школой», поскольку семья московских бояр Годуновых, родственников царя Бориса Годунова (на престоле 1598—1605 гг.) покровительствовала именно этому стилю. Монументальный стиль нравился и в провинции. На него ориентировались многие художники Ярославля, второго после Москвы культурного центра России в XVII в.

В целом же русское искусство первой половины XVII в. проходит под знаком скорее мелкой и плоскостной формы, нагруженных композиций, обильного орнамента. Колорит русских икон XVII в. изменился: вместо красного цвета — коралловый, вместо зеленого и синего — многочисленные смешанные оттенки. В иконах сияют и переливаются роскошные одежды персонажей, разноцветные постройки, купола и башенки. Такие иконы словно отражают красоту, нарядность и изобилие сотворенного мира, своими мажорными интонациями

91 Мастер Прокопий Чирин.
Св. Никита-воин. 1593.
Третьяковская галерея, Москва

92 Мастер Никифор Савин.
Чудо св. Феодора Тирона.
Начало XVII в.
Русский музей. С.-Петербург

93 Мастер Семен Спиридонов.
Богородица Кипрская, с клеймами
чудес от иконы. 1680.
Ярославский художественный музей



94



95

94 *Сретение иконы «Владимирской Богоматери». Середина XVII в. Третьяковская галерея, Москва*

95 *Симон Ушаков. Троица Ветхозаветная. 1671. Русский музей, С.-Петербург*

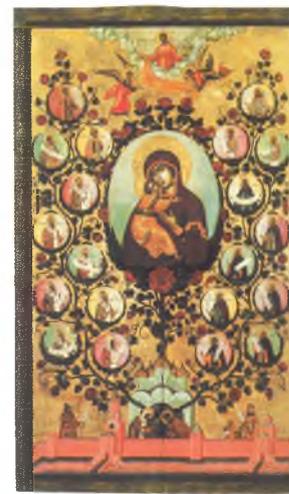
они славят православную веру. Замечательный пример — икона «Сретение иконы Владимирской Богоматери» (ил. 94), которая выглядит как гимн во славу Богородицы, Ее чудотворного иконного изображения, российского народа и его столицы — Москвы.

В середине столетия в русской живописи происходит коренной перелом. Патриарх Никон стремился к тому, чтобы Русская Церковь могла выполнять свою историческую роль опоры для других Церквей православного мира, находившихся под иноземным гнетом, и потому желал устранить накопившиеся различия между богослужением в Русской и других Православных Церквях. Проведенная патриархом Никоном в 1650—1660-х гг. церковная реформа имела катастрофические последствия для русского общества и привела к его расколу на последователей Никона и «старообрядцев». Положительный эффект деятельности патриарха Никона зависел от внимания патриарха к русской и общехристианской истории, от его замысла помочь Руси выполнить свою историческую миссию. Главные построенные им монастыри были посвящены один — Иверской иконе Богоматери, святыне горы Афон, другой — Св. Кресту — святыне Иерусалима, третий, названный Новым Иерусалимом, — храму Воскресения Господня в Иерусалиме.

Работа ведущих русских иконописцев, группировавшихся в Москве, вокруг Оружейной палаты при царском дворе, под руководством Симона Ушакова (1626—1686), представляет собой явную параллель деятельности патриарха Никона. Симон Ушаков повторяет сюжеты величайших русских святынь, например «Троицы Ветхозаветной» (ил. 95), создавая парафраз знаменитой иконы Андрея Рублева (ср. ил. 54). Помимо прославленных русских икон, Ушаков копирует также и особо чтимые иконы других стран православного мира, например, чудотворную ико-



96



97

96 *Симон Ушаков. Богоматерь Елеуса-Киккская. 1668. Третьяковская галерея, Москва*

97 *Симон Ушаков. Богоматерь Владимирская (Древо Московского государства — Похвала Богоматери Владимирской). 1668. Третьяковская галерея, Москва*

ну монастыря Киккос на острове Кипр «Богоматерь Киккотиссу» (икона Богоматерь Елеуса-Киккская; ил. 96). Он создает и такую икону, которая является прославлением русской истории и величайшей русской чудотворной иконы — «Богоматерь Владимирская (Древо Московского государства — Похвала Богоматери Владимирской)» (ил. 97). Это — изображение иконы в иконе, «Богоматери Владимирской» в окружении ветвей дерева, которое произрастает из Успенского собора в Московском Кремле. У



98

корней этого дерева — строители собора и основатели московской государственности — князь Иван Калита и митрополит Петр, царь Алексей Михайлович с семьей, а в ветвях дерева, вокруг иконы — великие русские святители и преподобные.

Мастера Оружейной палаты, и прежде всего Симон Ушаков, обновили свои художествен-



99

98 Федор Zubov. Илья Пророк в пустыне. 1672. Ярославский художественный музей

99 Федор Zubov. Илья Пророк в пустыне. 1672. Фрагмент



100

ные приемы. Лики в их иконах — округлые, их объем передан при помощи светотени, постройки скопированы с западноевропейских гравюр. Однако было бы ошибкой считать эти новшества простым шагом к реалистическому искусству западноевропейского типа. Композиция этих икон условна, освещение не имеет

100 Портрет царя Федора Алексеевича. Около 1680 г. Исторический музей, Москва

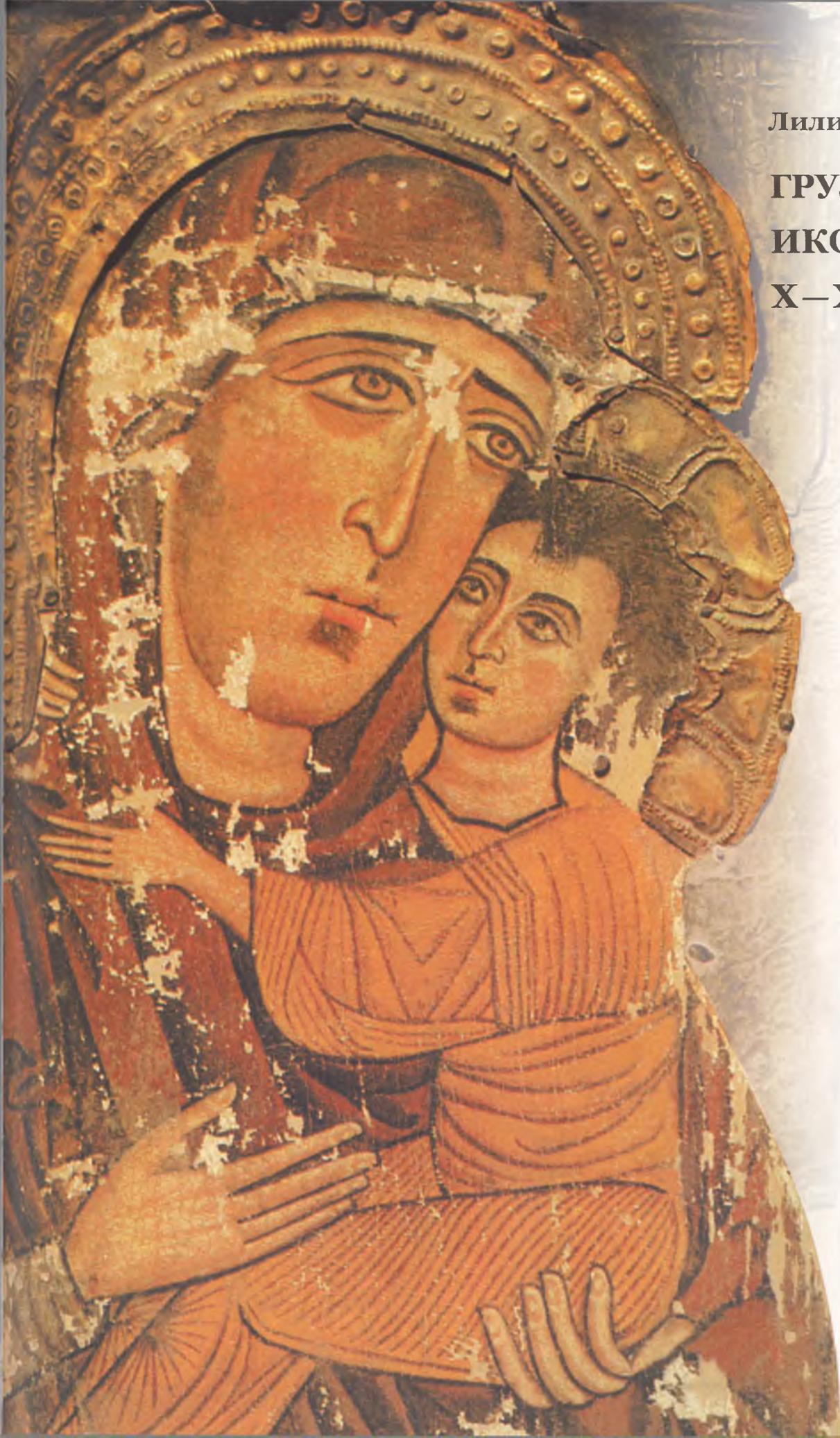
реального источника, одежды носят иконный характер. Русская иконопись второй половины XVII в. — это явление культуры Позднего Средневековья, того же порядка, что и так называемая поствизантийская живопись. И здесь, и там сохраняется иконописная условность, а некоторые приемы «новой» живописи — из североевропейской у русских мастеров, из итальянской у художников так называемой итало-критской школы — являются лишь цитатами, лишь нюансами в системе позднесредневековой иконописи. Стилистические вариации в пре-

делах этого художественного направления (ср. поэтический пейзаж в иконе Федора Зубова «Илья Пророк в пустыне»; ил. 98) не меняют сущности древнерусской иконописи позднего периода.

Иконописный стиль мастеров Оружейной палаты просуществовал долго. Его отголоски видны и в первых русских портретах (ил. 100), очень напоминающих иконы. Несмотря на реформы царя Петра I на рубеже XVII—XVIII вв., многие русские иконописцы продолжали еще долго работать в этом ключе.

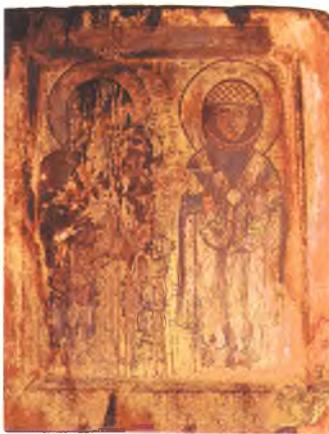
Лилия Евсева

**ГРУЗИНСКАЯ
ИКОНА
X—XV ВЕКОВ**





Грузия приняла христианство и сделала его своей государственной религией в IV в. Истоки ее церковного искусства связаны как с Азией, так и с Европой, что было обусловлено географическим положением страны. Расположенная к югу от Кавказского хребта, на пересечении важных торговых путей, Грузия с древнейших времен имела тесные контакты с Ираном, Грецией и эллинизированным Востоком. В VI в. пришедшие из Сирии святые отцы, основавшие монастыри в Восточной и Центральной Грузии, принесли с собой условный и графический язык сирийского изобразительного искусства, который главенствовал здесь на протяжении веков. Западная Грузия являлась в это время частью византийской Церкви, ее малоазийского диоцеза, кафедра которого находилась в каппадокийской Цезарее. Искусство этой части Византийской империи было тесно связано с иерусалимо-палестинской традицией. Здесь перекрещивались художественное влияние Константинополя с эллинистической основой его живописи и аскетический стиль христианского Востока. Малоазийским византийским землям была близка территориально, а также своей культурой юго-западная область Грузии, княжество Тао-Кларджети, где в IX—X вв. наблюдается расцвет монастырской жизни и искусства. С первых веков христианства Грузии известен иконный образ — согласно житию одного из сирийских отцов-просветителей Грузии, Антония Марткопского, он пришел в эту страну с Нерукотворным образом Христа на черепи. Почитание Мандилиона, как и его чудесной копии на черепи, было связано с сирийскими городами Едессой и Иераполисом, местами хранения этих реликвий. К древнейшему времени относят и первоначальную живопись знаменитого «Анчисхатского Спаса» (Музей искусств Грузии, Тбилиси), позднее переписанного. Однако в настоящее время реально можно говорить о грузинской иконописи начиная с X в. — со времени, которым датируется и ряд значительных фресковых ансамб-

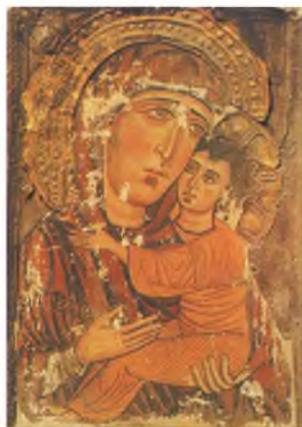


лей как в Восточной Грузии, так и в Сванетии.

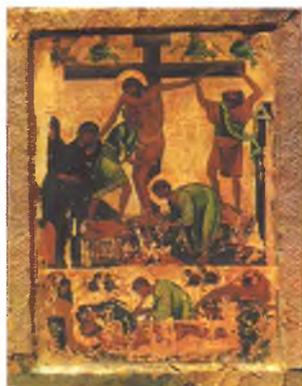
Древнейшим сохранившимся образом является небольшая икона «Богоматерь с Младенцем и св. Варвара» (Музей истории и этнографии Сванетии, Местия; ил. 1) из одной церкви в Сванетии. Богоматерь и св. Варвара окружены в этой части Грузии необычайным почитанием, сходные с иконой их изображения можно видеть в сванских фресках X в. Почти монохромное, графически выразительное письмо иконы, архаические типы ликов говорят о связи ее мастера с малоазийскими художественными центрами.

Той же традиции принадлежит и маленький образ «Богоматерь Умиление (Елеуса)» (ил. 2), хранящийся в церкви Свв. Кирика и Иулиты в Лагурке — наиболее почитаемом в Сванетии храме. Прекрасный рисунок ликов на иконе передает типологию и приемы письма XI в., в то время как полуфигура Богоматери нарушена в пропорциях, а фигурка сидящего Младенца передана крайне условно. Колорит произведения лаконичный, построенный на оттенках охр. Все это говорит о копияном характере иконы, видимо, повторяющей более совершенный образец, причем мастер был сосредоточен именно на точности передачи ликов. Собственное творчество художника сказалось в твердости и энергичности линий, в выразительности взглядов Христа и Богоматери, направленных за пределы пространства зрителя и носящих вневременной, хотя и эмоциональный характер. Техническая сторона иконы — тонкий грунт, наложенный непосредственно на доску, без паволоки, — свидетельствует о провинциальности этого искусства, его отдаленности от крупного художественного центра. В церквах Каппадокии иконография Елеусы, пришедшая из Константинополя, известна с X в. в росписях жертвенника. Небольшой образ в Лагурке мог изначально предназначаться для храма, где стоял в нише жертвенника и выносился в наос во время служб Страстной седмицы, — подобная практика известна в византийских церквах.

1 *Богоматерь с Младенцем и св. Варвара. X в. Сванетия. Музей истории и этнографии Сванетии, Местия*



2



3

В конце X—XI в. по всей Грузии происходит поворот от иерусалимско-палестинской Церкви к традициям Константинополя. Определяющими для грузинского искусства становятся связи со столицей Византийской империи, которые осуществляются как непосредственно, так и через грузинские монастыри, расположенные на территории Византии. Большая роль в этом процессе принадлежит Иверскому монастырю на Афоне, основанному в 982 — 988 гг., а также существующей с 876 г. обители Сохастери в Романском ущелье, недалеко от Константинополя, где нашли прибежище грузинские иноки. В этих монастырях, ставших своеобразными просветительскими центрами, началась широкая переводческая деятельность, была предпринята попытка сверки всех уже состоявшихся переводов греческой церковной литературы на грузинский язык и исполнение новых переводов. Эти монастыри на территории Византии стали для Грузии проводниками новых художественных начинаний, связанных с константинопольским искусством.

В церквях Сванетии сохранилось несколько живописных грузинских икон XII в., весьма значительных по своему художественному уровню, в которых отложились эти важные для Грузии художественные связи. В небольшой по размеру двухчастной иконе «Снятие со Креста. Оплакивание» (церковь Свв. Кирика и Иулиты в Лагурке; ил. 3) анатомическая правильность тела Христа, его сложное положение, как и выразительные и убедительные позы всех участников сцены, свидетельствуют об исполнении иконы в крупном и самостоятельном художественном центре, вероятней всего, в Центральной Грузии. Лики отмечены красотой эллинского типа и тонкой выразительностью. Пластика фигур классических пропорций органична, ее выявляют лежащие монументальными складками ткани одежд. Живопись иконы созвучна византийским памятникам, созданным около 1100 г. Сдержанное цветовое решение иконы, где охры дополнены сближенными синими

и зелеными цветами, геометризованная условная линия позволяют связать икону с грузинской культурой, достигшей в конце XI — начале XII в. высокого уровня своего развития.

Тема иконы, перекликающаяся с характером богослужения на Великую субботу, свидетельствует о соотносительности памятника с литургической практикой. Икона, как и «Богоматерь Умиление (Елеуса)», могла находиться в нише жертвенника, так как соответствует по смыслу службе Проскомидии. Сложность замысла иконы, как и мастерство письма, предполагают исполнение и бытование иконы в одном из кафедральных соборов Грузии. В Сванетии икона могла попасть в XV—XVI вв., когда грузины переносили высоко в горы сокровища своих храмов. Остатками редкого по красоте Деисусного чина, когда-то стоявшего на архитраве алтарной преграды, являются две поясные иконы архангелов первой половины XII в. в той же Лагурке. Античной красоты лик архангела Михаила (церковь Свв. Кирика и Иулиты; ил. 4) с большими глазами, стройная шея, разворот плеч, крупная рука с длинными пальцами, — вся красота и мужественность облика архангела, соразмерность и выразительность лика и фигуры сопоставимы с высокими образцами константинопольской живописи.

Иконы имеют греческие надписи, что может свидетельствовать об образованности мастера и его обучении в одной из греческих мастерских. Технология икон — очень тонкие, похожие на обмазку грунта — скорее говорит в пользу мастерских, расположенных вне классических греческих центров. Не характерен для столичной греческой живописи этого времени и колорит иконы, где отсутствуют полнозвучные, драгоценные по обилию оттенков краски. Синий хитон архангела на иконе имеет сероватый оттенок, киноварь рыжеватая, хотя переливающийся розоватый плащ написан блистательно. В грузинском искусстве икону можно



4



5

2 *Богоматерь Умиление (Елеуса). XI в. Сванетия. Церковь Свв. Кирика и Иулиты в Лагурке, Сванетия*

3 *Снятие со Креста. Оплакивание. Начало XII в. Грузия. Церковь Свв. Кирика и Иулиты в Лагурке, Сванетия*

4 *Архангел Михаил. Первая половина XII в. Грузия. Церковь Свв. Кирика и Иулиты в Лагурке, Сванетия*

5 *Иоанн Предтеча. Конец XII — начало XIII в. Грузия. Церковь Мацхвариши, Сванетия*

сравнить по уровню исполнения с мозаиками 1126—1130 гг. в соборе в монастыре Гелати, интеллектуальном и художественном центре Западной Грузии.

Иконой из Деисусного чина с архитравы алтарной преграды является и полуфигурный образ «Иоанна Предтечи» (церковь Мацхвариши, Сванетия; ил. 5). В экспрессии лика св. Иоанна нашли отражение новые веяния византийского монументального стиля второй половины XII в. Живописные приемы по сравнению с византийскими, однако, огрублены, форма тела уплощена, линии, выведенные плотной черной краской, имеют самодовлеющий характер. Икона, вероятно, написана в провинциальной грузинской мастерской, скорее всего, для алтарной преграды церкви Мацхвариши, где имеются и другие иконы XII в. близкого стиля.

Древнейшие грузинские и сванские иконы связаны с убранством храмов. Их, вероятней всего, было немного, и они помещались в восточной, наиболее значимой части храма, отмечая нишу жертвенника и располагаясь на архитраве алтарной преграды.

К концу XII в. грузинское искусство достигло подлинного своеобразия. Это время независимости и мощи Грузинского государства в правление Георгия III и его дочери св. царицы Тамары. Пришедший из Византии «комниновский» стиль приобрел в Грузии большую строгость форм и одновременно был отмечен особым

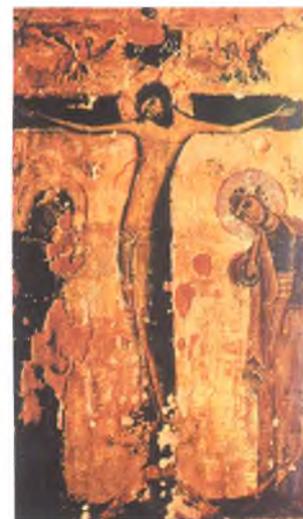
вниманием к персоналистическим характеристикам. Эти черты типичны как для росписи собора пещерного монастыря Вардзиа (1184—1186), так и для ряда икон, сохранившихся в церквях Сванетии. В иконе «Сорок мучеников Севастии» (Музей истории и этнографии Сванетии, Мestia; ил. 6), исполненной в Центральной Грузии, при плотной многорядовой композиции поза каждого мученика неповторима, их лики многообразны по выражению: сдержанно сосредоточенные, вдохновенные или трогательно-заботливые — из тех, кто изображен склонившимся к сыну или другу. Четкая оконтуренность обнаженных тел и ликов не снижает их пластической самооценности. При всем лаконизме цвета достигнуто богатство сочетаний красного, синего и золотистых охр. Икона — один из лучших памятников грузинского наследия этого времени.

В иконе «Воскрешение Лазаря» начала XIII в. (из собрания того же музея; ил. 7) психологическая разработка сцены не менее значительна. Формы, однако, несколько утрированы и застылы. В них ощутима и тяжесть вещественного рельефа, который, в камне и металле, особо увлекал грузинских мастеров. Металлические чеканные иконы были широко распространены в средневековом грузинском искусстве и, видимо, в определенной степени воздействовали на язык живописи.

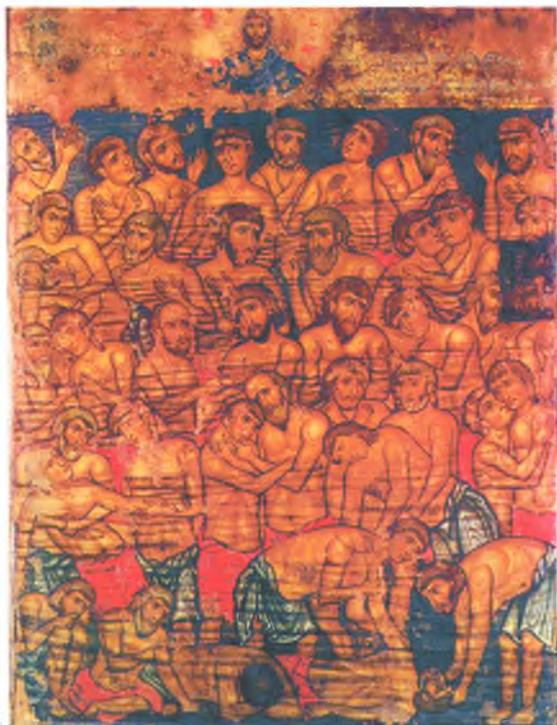
Две небольшие иконы раннего XIII в., «Распятие» и «Николай Чудотворец» (обе — Музей истории и этнографии Сванетии, Мestia; ил. 8—9), являлись домовыми образами грузинской знати. Богато украшенные (на «Распятии» драгоценный оклад наложен на поля), они отличаются тонкостью миниатюрного письма. Изящество формы, сдержанная эмоциональность ликов характеризуют это особое камерное искусство придворных мастеров. Подобные домовые грузинские иконы исключительно редки среди сохранившихся памятников.



7



8

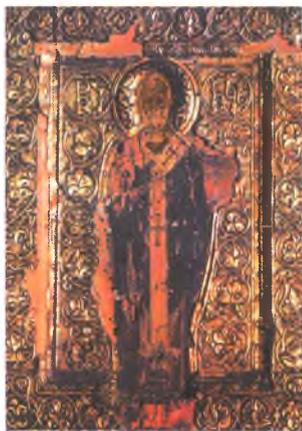


6

6 Сорок мучеников Севастии. Конец XII — начало XIII в. Грузия. Музей истории и этнографии Сванетии, Мestia

7 Воскрешение Лазаря. Начало XIII в. Грузия. Музей истории и этнографии Сванетии, Мestia

8 Распятие. Начало XIII в. Грузия. Музей истории и этнографии Сванетии, Мestia



9



10

Иконы из Центральной Грузии, нашедшие свое пристанище в Сванетии, гелатская мозаика, как и фресковые ансамбли, отдельные рукописи XI — раннего XIII в. знаменуют вершину развития грузинской живописи.

Расцвет грузинского искусства был пресечен в 1236 г. завоеванием страны монголами. Характерно, что очень скоро в иконописи стали нарастать ретроспективные тенденции, возобладали архаизирующие формы. Многие здесь объясняются желанием воспроизвести древние святыни, и стиль далеких эпох повторяется с возможной точностью. Примером такого обращения к древнему богородичному образу, почитаемому в Ацкури, стала икона «Богоматерь с Младенцем» из Цилкани (Музей искусств Грузии, Тбилиси; ил. 10). В ней воссозданы композиция с фронтальным иератическим положением фигур и ликов Богоматери и Младенца Христа, типы ликов, их условная графика в виде широких черных линий обводки, сближенные утмененные по тону цвета одеяний и яркость личного, а также сама техника письма: темперные краски на иконе напоминают по своей плотности энкаустик. Характерно, что, как и в «Богоматери Умиление (Елеуса)» церкви Свв. Кирика и Иулиты в Лагурке, наиболее точно повторены на цилканском образе лики. Эмалевые и чеканные дополнения иконы разновременны, и часть из них, вероятно, относится к первоначальному образу.

Архаичный примитивный стиль характерен в XIII в. и для икон Сванетии. Полуфигурный, предназначенный для Деисуса на алтарной преграде «Иоанн Предтеча» (Музей истории и этнографии Сванетии, Местия; ил. 11) явно повторяет икону XII в. более высокого стиля (типа иконы в Мацхвариши), но мастер XIII в. предельно упрощает графику и цвет, так что под его кистью образ приобретает черты архаики. Алтарная преграда в церкви Св. Варвары в селении Хэ была украшена в XIII в. иконами, напоминающими живопись Каппадокии VIII—IX вв. Рисунок на этих памятниках спрямлен, геометрически условные линии преобладают, немного-

численные цвета выступают как раскраска рисунка. Духовная концентрация образов между тем значительна. Лик, жест крупной благословляющей руки Христа Пантократора на одной из икон (церковь Св. Варвары в селении Хэ, Сванетия; ил. 12) оставляют впечатление большой силы. Взгляд направлен в безвременное пространство вечности, и Спаситель, кажется, недостижим для молитв земного человека. Это суровое искусство возросло в аскетичных малоазийских монастырях, и его строгий лаконизм оказался близок и понятен горцам, тесным и неверным.

На протяжении XIV—XV вв. лишь отдельные княжества Грузии, на юге и на западе страны, смогли поддержать свою культуру на высоком уровне. В первую очередь это объясняется относительной политической независимостью этих княжеств, среди которых необходимо назвать Мингрелию и Самцхе-Саатабаго. Развитие искусства, приток новых художественных идей из Византии, находящейся вновь в фазе высокого духовного и культурного подъема, также имели здесь место во многом благодаря Иверскому монастырю на Афоне. Через монастырь происходит поиск и приглашение в Грузию художников из Фессалоник, а также из греческой Македонии. Благодаря этим контактам в Грузии поддерживается существование художественных артелей, знакомых с иконографическими и стилистическими новациями палеологовского искусства. В большей степени эти новации способствовали созданию фресковых ансамблей. Характерно, что стенописи в соборах монастырей Зарзма (Южная Грузия) и Убиси (Западная Грузия), в небольшой церкви в Сори (горная область Рача) исполнены на протяжении второй половины XIV в. артелями художников, близкими друг другу своим искусством, которые, возможно, возглавляли выходцы с Балкан.



11



12

9 *Николай Чудотворец. Начало XIII в. Грузия. Музей истории и этнографии Сванетии, Местия*

10 *Богоматерь с Младенцем. XIII в. Грузия. Музей искусств Грузии, Тбилиси*

11 *Иоанн Предтеча. XIII в. Сванетия. Музей истории и этнографии Сванетии, Местия*

12 *Христос Пантократор. XIII в. Сванетия. Церковь Св. Варвары в селении Хэ, Сванетия*

Монастырский собор Св. Георгия в Убиси сохранил не только полный цикл фресок XIV в., но и иконный комплекс этого времени: это Деисус с архитрава алтарной преграды и два крупных триптиха-складня, располагавшихся в наосе храма (Музей искусств Грузии, Тбилиси). Деисус состоял из отдельных икон с полуфигурными изображениями Христа, Богоматери, архангелов, апостолов и пророков (в том числе пророка Ильи — ил. 13). Он повторял по своей иконографии и стилю византийские ансамбли XIV в. В центре средников обоих триптихов помещались иконы Богоматери, а в ковчеге средника и на боковых створах — сюжеты, связанные с жизнью Богоматери и с темами богородичных Праздников. Композиция средника одного из них (ил. 15) объединена темой «Похвалы Богоматери», праздника



13



14

субботы пятой недели Великого поста. Фигуры пророков с предметами-символами Богоматери в руках — храмом, руном, дверьми и горой — изображены по сторонам богородичной иконы (здесь они утрачены). Тема продолжена в верхней части средника изображением «Древа Иесеева», где в основании ствола стилизованного дерева возлежит Иесей, прародитель дома Давида, через который совершится воплощение Сына Божия. Как иллюстрация этого откровения над Иесеем в побегах древа изображены цари Давид и Соломон, выше Богоматерь и Христос Эммануил. В восемнадцати других круглящихся ветвях представлены пророки с развернутыми свитками, возглашающие свои пророчества о Пресвятой Деве. Ниже богородичной иконы изображены «Неопалимая Купина» и «Видение Лествицы» — сюжеты Ветхого Завета, где описаны видения праведников, толкуемые традиционно как прообразы Богоматери.

На боковых створках триптиха показаны сцены жизни Девы Марии. Их иконография и стиль соответствуют искусству Фессалоник. Интересно, что эти сцены и, в определенной мере, манера их исполнения близки богородичному циклу во



15

фресках третьей четверти XIV в. в соборе монастыря Зарзма. Подобные совпадения и позволяют говорить о взаимодействии художников, работавших в Грузии в XIV в., и об их тесной связи с Балканами.

Динамичный, эмоциональный стиль мастеров, овладевших нормами палеологовского искусства, открытость и соизмеримость созданных ими образов духовному миру предстоящего воздействовали и на искусство отдаленных провинций. В Сванетии при всей лаконичнос-



16

13 Пророк Илья. Конец XIV в. Из Деисусного чина собора Св. Георгия монастыря Убиси. Грузия. Музей искусств Грузии, Тбилиси

14 Архангел Михаил. Конец XIV — начало XV в. Сванетия. Церковь Архангелов в селении Итрари, Сванетия

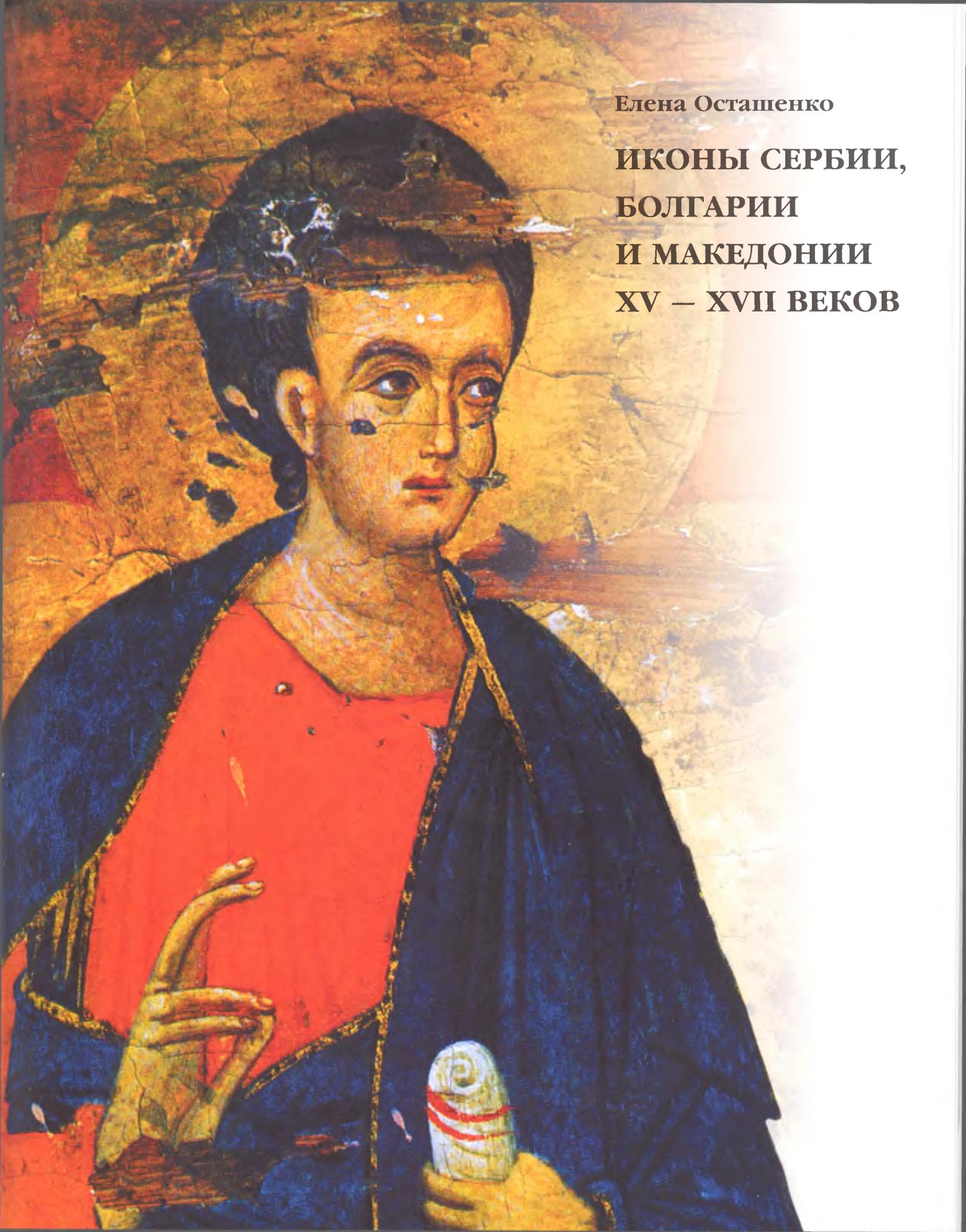
15 Сцены Ветхого Завета и жизни Богоматери. Триптих. Конец XIV в. Из собора Св. Георгия монастыря Убиси. Грузия. Музей искусств Грузии, Тбилиси

16 Св. Георгий. XV в. Сванетия. Церковь Св. Георгия, Местия

ти художественного языка местных художников в XIV и XV вв. создаются иконы, где за жесткостью рисунка и цвета, общей условностью изображения проступают смягченная эмоциональность и определенная динамика образа (ил. 14, 16). Это сочетание древней архаической формы, казалось бы мало пригодной в силу своего крайнего лаконизма к передаче эмоции, и новой, выработанной палеологовским искусством выразительности живописи свидетельствует о внутренней жизнеспособности грузинского искусства, а, точнее, всей худо-

жественной системы византийского типа в целом. Изобразительные мотивы и приемы письма этой единой системы могли составлять новые варианты, что в конечном счете позволяло мастеру выражать разные и порой сложные идеи и образы.

В XVI и XVII вв. иконописание Грузии в основном замыкается в своих уже ранее найденных формах, но и импульсы, приходящие с Балкан, и знакомство с русским искусством, которое состоялось в XVI в., помогли ему существовать на должном уровне.



Елена Остащенко

**ИКОНЫ СЕРБИИ,
БОЛГАРИИ
И МАКЕДОНИИ
XV – XVII ВЕКОВ**

История иконописания эпохи Средневековья на территориях, входящих ныне в состав Сербии, Черногории, Болгарии и Македонии, делится на два разных по продолжительности периода. Первый из них относится к эпохе расцвета Византийской империи, с которой юго-славянские государства начиная с IX в. и по середине XV в. были связаны прочными политическими, экономическими и культурными узами. Стиль живописи этого времени, несмотря на достаточно рано проявившиеся региональные особенности, всецело отвечал закономерностям развития византийского искусства.



Второй период, являющийся предметом данной статьи, — поствизантийский — приходится на эпоху позднего Средневековья (начало XV — конец XVII в.), совпавшего со временем турецкого владычества на Балканах. Хотя до 1453 г. Византия как политический и культурный центр продолжала существовать, но уже на рубеже XIV—XV столетий в искусстве Балкан начинают заметно преобладать местные тенденции, с годами все более усиливающиеся. Своеобразие рассматриваемого периода заключено в том, что при явном ослаблении роли столичной константинопольской традиции в искусстве этих столетий не утрачивается ощущение культурного единства, сохраняется общий вектор развития искусства всего православного мира. Различия между балканскими памятниками разного происхождения отчасти сопоставимы с теми, которые существуют между местными школами древнерусского искусства того же времени.

Турецкое завоевание принесло неизмеримые бедствия всем Балканским странам. Число утрат многократно увеличивал последующий за волной нашествия длительный период гнета, приведший к физическому уничтожению выдающихся памятников национальной культуры и самих носителей культурной традиции. Были либо полностью прерваны, либо значительно затруднены традиционные культурные и духовные связи,

что не позволяло славянским народам достичь былой интенсивности и масштабности художественного творчества. По своим последствиям для искусства и культуры Балканских стран, по мере влияния, оказанного ею на характер художественных процессов, эта эпоха может быть сопоставима с татаро-монгольским периодом в истории Руси.

В 1393 г. пал столичный город Болгарии Тырново, и в ближайшие годы после его падения прекратил свое существование болгарский Тырновский патриархат. Болгарская Церковь утратила автокефальность, превратившись в архиепископию, а в 1570 г.

став частью Константинопольского патриархата. После захвата в 1396 г. Видина, последней столицы Болгарии, и вся территория страны была превращена в подчиненные турецкому правлению провинции, кроме Несебра, сохранившего свободу до 1453 г.

Сходным образом развивались события в Македонии. Еще в 1387 г. в первый раз были захвачены Фессалоники, которые на короткий период были возвращены Византии, а затем в 1430 г. оказались завоеваны окончательно. На остальной части этой исторической территории начало турецкого господства относится к первым годам XV в. Именно эти земли стали форпостом для дальнейшего продвижения турок вглубь Балканских земель. Но, несмотря на постоянное присутствие завоевателей, большое значение для сложения и поддержания национальной культуры имело то, что вплоть до XVIII в. в Македонии продолжал свое существование единый и при этом активно действующий духовный центр — Охридская архиепископия (хотя и утратившая на долгое время автокефальность)¹.

Для Сербии прологом к новой эпохе в ее истории и истории ее художественной культуры стало поражение князя Лазаря в битве с турецким войском на Косовом поле в 1389 г., а падение последней столицы Сербского государства — города-крепости Смедерево — произошло лишь в 1459 г. Но и до, и после этого продолжали су-

¹ Апостол Фома. Деисусный чин. Первая половина XV в. Из церкви Св. Климента в Охриде. Македония. Галерея икон, Охрид. Фрагмент

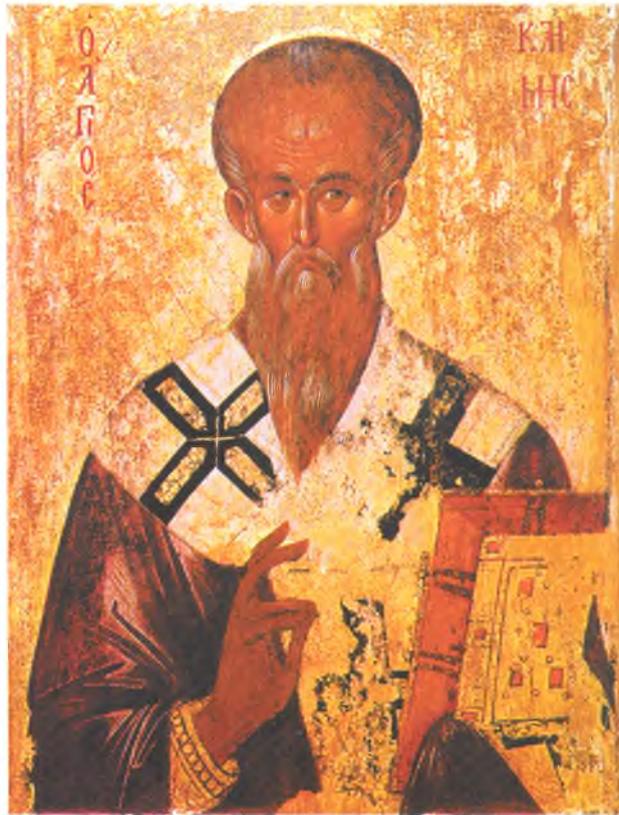
ществовать независимые или номинально зависимые от турецкой империи части Сербского государства. Из них дольше всех — до 1496 г. — держалась Черногория, позднее, уже в XVI—XVII вв., вновь ставшая опорой национальной борьбы за независимость.

Рассматривая памятники позднесредневековой балканской живописи, необходимо иметь в виду неоднозначность происходивших в это время процессов. Разрушение старых столичных центров не остановило развития иконописного творчества. На смену им приходят новые центры — на Крите, в Венеции, на Афоне, — оказывавшие влияние на художественную жизнь всего православного сообщества. В масштабах крупных регионов в разное время аналогичную роль играли дворы властителей, центры митрополий, архиепископий, крупные монастыри, города Адриатического побережья.

Вместе с тем заметно возросло значение множества небольших, как правило монастырских и даже сельских, мастерских, опирающихся в своей деятельности на старые традиции и одновременно дающие собственные интерпретации образцов самых известных художников. Поражает количество и разнообразие произведений, создававшихся местными мастерами, особенно в XVI и XVII столетиях.

Первая треть XV в., несмотря на неотвратимость турецкого завоевания, была временем необычайной интенсивности развития искусства на всем пространстве византийского мира. Уже в искусстве первых десятилетий этого столетия дают о себе знать новые тенденции. Общему расцвету зодчества и живописи отчасти способствовали события политические. В 1402 г. могущественный завоеватель Тамерлан захватил в плен султана Баязита, военная экспансия Турции была приостановлена, и для некоторых Балканских стран наступил краткий период затишья. Салоники и Афон были возвращены Византии, а получивший титул деспота Стефан Лазаревич, сын погибшего на Косовом поле князя Лазаря, императором Иоанном VII Палеологом был признан соправителем. Именно с этим периодом связан расцвет так называемой моравской художественной школы, своими истоками связанной с Солунской традицией². Моравская школа сложилась как придворная, культивируемая самим деспотом и его окружением, которые были строителями и заказчиками росписей в монастырских храмах. Задужбинами (построенными по обету) монастырями князя Лазаря были Раваница и Любостыня, ктиторами Новой Павлицы — Мусичи, племянники князя Лазаря. Его сын Стефан строил Манассию (Ресаву), ктитором Каленича был видный вельможа — протовестиатор Богдан.

Отличительной чертой живописи моравских мастеров является своеобразное сочетание иконографических и

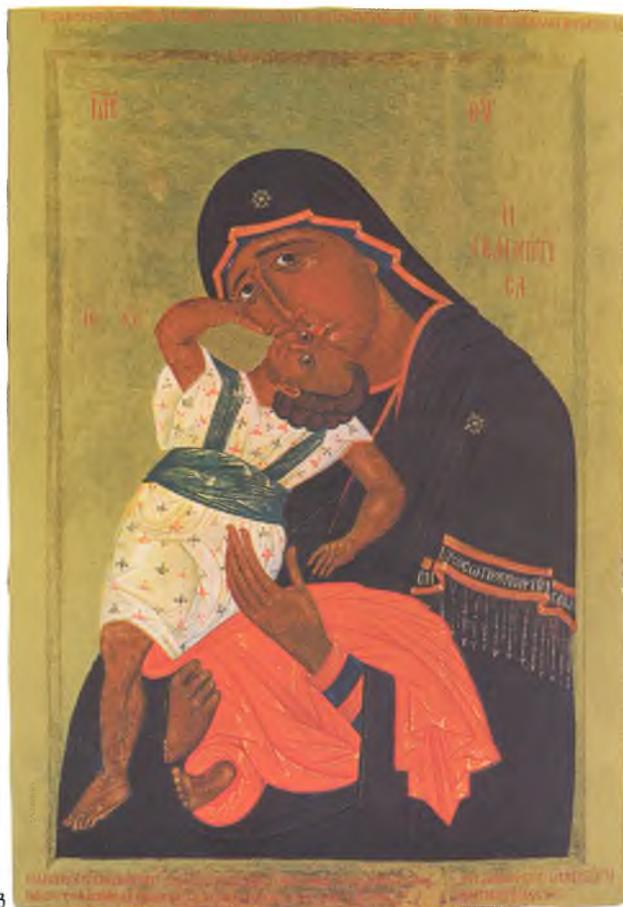


стилистических мотивов, заимствованных из раннепалеологовских образцов, с отдельными элементами, выдающими знакомство с произведениями позднеготического искусства³. В их творчестве утвердились идеальные представления, согласно которым внешняя утонченность и красота, украшенность и богатство являются видимым знаком незримого божественного мира. Появление таких черт живописи связано с той особой ролью, которую взял на себя двор деспота. Современники описывают его как идеальное человеческое общежитие, в котором утонченный характер поведения, красота одежд были важны не сами по себе, а являлись образом, своего рода живой иконой праведников, в предверии конца света. Для осуществления такой программы были заимствованы готовые формы, сложившиеся в позднем западном Средневековье, прежде всего культ рыцарского поведения. Исследователи истории Сербии указывают, что в узких придворных кругах принадлежность к рыцарским орденам была фактом реальной жизни⁴. Вместе с тем стиль моравских мастеров выражал глубокие внутренние потребности времени и не был чисто местным явлением или только «искусством интернациональной аристократии»⁵. Красота и гармония самоу-

2 *Св. Климент Охридский (лицевая сторона двусторонней иконы). Первая четверть XV в. Из церкви Св. Климента в Охриде. Македония. Галерея икон, Охрид*

лубленных, настраивающих на тихое созерцание образов возникают как противопоставление нависшей и ощущаемой всеми угрозе, как защита от «мрака и грубости реального и преходящего»⁶. Не случайно, параллель искусству художников моравской школы многие исследователи видят в творчестве Андрея Рублева⁷.

В самой Сербии от этого времени сохранилась преимущественно стенопись храмов, тогда как иконы почти все утрачены. Представление о них дает «Деисусный чин» первой половины XV в. из церкви Св. Климента в Охриде (Галерея икон, Охрид; ил. 1). Он свидетельствует о том, что эти традиции держались в иконописи на протяжении нескольких десятилетий и получили распространение за пределами собственно Моравской Сербии. Характерными приметами икон «Деисуса» являются красота ликов святых, их открытое, мягкое, приветливое выражения и очень сдержанные движения. Они как будто боятся нарушить гармонию окружающего их пространства, почти не сообщаясь с реальным миром. Особой выразительностью отличается цве-



3 Митрополит Макарий. Богоматерь Пелагонитисса. 1421—1422. Македония. Художественная галерея, Скопле

товая палитра «Деисуса», своей яркостью, плотностью и чистотой напоминающая о сиянии витражей.

Типами лиц, тоном карнации, особенностями колористического строя с моравскими росписями перекликаются изображения на двусторонней иконе «Св. Климент Охридский» и «Св. Наум» первой трети XV в. из церкви св. Климента в Охриде (Галерея икон, Охрид; ил. 2), представляющая двух местных охридских святых.

Она позволяет судить о том, как происходила трансформация моравского стиля в более традиционной иконописной среде. Образы иконы полностью лишены черт психологической рефлексии, изысканность и мягкость выражения не лишают их значительности и силы, не скрывают расположенности к диалогу с молящимися, присущей старым храмовым поклонным образам.

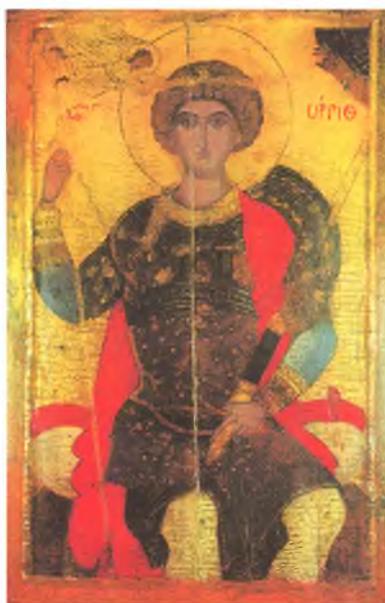
В те же десятилетия XV в. в Македонии создается искусство, не зависимое от моравской традиции. Оно рождается в высокодуховной среде, способной к развитию иконографической мысли. Не случайно, создателем иконы «Богоматери Пелагонитиссы» 1421—1422 гг. (Художественная галерея, Скопле, Македония; ил. 3), списка с чтимого местного образа, был митрополит Макарий, совмещающий свое духовное служение с иконописью. Икона представляет особый вариант «Богоматери Страстной», но в ней, что является местной особенностью, до гиперболизации усилен литургический прообразовательный смысл изображения.

При сравнении с этими памятниками иконы «Св. Наум» (из церкви Св. Николы Больнички в Охриде; ил. 4), возникшей, как представляется, несколько позднее, хорошо видно, что период исканий был недолгим, и в искусстве середины XV в. очевидно стремление вернуться к традиции византийской живописи XIV в., доказательством чего являются росписи церкви Лесковца около Охрида середины XV в. и новый слой росписи церкви Св. Николы Больнички в Охриде того же времени⁸.

Болгария, поработенная турками, в те же годы пользовалась гораздо меньшей свободой, чем Сербия и Македония, и утраты ее древнего культурного наследия были наиболее значительными. Тем не менее и здесь был распространен особый вариант традиции моравской школы живописи, о чем свидетельствует едва ли не единственная сохранившаяся от этого времени икона «Св. Арсений Великий» первой трети XV в. (Национальный му-



4 Св. Наум. Середина XV в. Македония. Церковь Св. Николы Больнички, Охрид



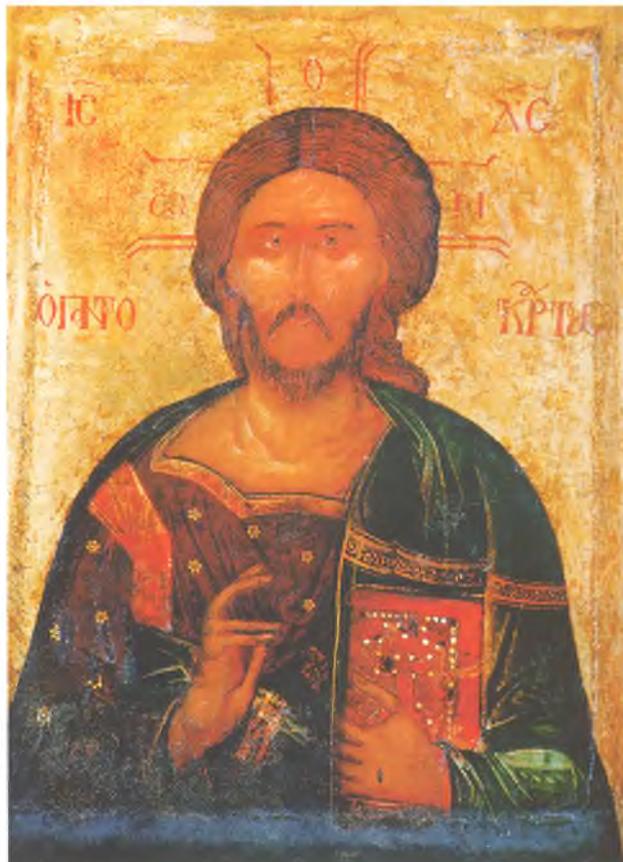
ступление на уже присоединенные и находившиеся в вассальной зависимости от Турции земли. Оно сопровождалось уничтожением мнукционировать, старых местных художественных центров. Именно в это время в роли основного хранителя и продолжателя традиций византийского искусства выступает так называемая критская школа живописи (см. статью Л. М. Евсеевой). Благодаря мастерским, существовавшим в Венеции, а также в Приморье, на территориях, избежавших турецкого нашествия, их живопись становилась известной и несомненно служила неким эталоном, образцом для подражания многим художникам на местах. Не исключено, что увеличение числа эмигрантов на

зей Рильский монастырь; ил. 5). Как и в македонских иконах, в ней усилена главная черта времени — личное обращение к предстоящему.

Моравская традиция доживает в творчестве болгарских мастеров до начала XVI в. Мы видим эти черты в росписи монастыря Кремиковец (около Софии) конца XV в., в иконе «Св. Георгий на троне» начала XVI в. (Художественная галерея, Пловдив; ил. 6), в иконе «Христос Пантократор» конца XV в. из монастыря Кремиковец (ил. 7). Через моравские, а затем и итало-критские образцы сюда пришли отголоски того, что происходило в XV в. в позднеготическом искусстве. Приметы нового языка можно видеть в новом характере ритмического рисунка, в типе и способе нанесения золотого орнамента на тканях одежд. Как это часто бывало в искусстве византийского мира, подобное обращение служило обновлению и расширению изобразительного фонда. Но в сопоставлении с реальным западным материалом эти памятники обнаруживают свою неизменную византийскую основу.

В первой половине XV столетия на всем пространстве Балкан в небольших мастерских, выполнявших заказы местных церковных общин, создавались произведения, сохраняющие приемы и навыки старого искусства. Представления о них дает икона «Рождество Христово» (фрагмент эпистилия — Праздничного ряда) первой половины XV в., созданная в Верие, крупном македонском центре (ил. 8).

После падения Константинополя в 1453 г. ситуация на Балканах усложнилась. Началось новое тотальное на-



5 Св. Арсений Великий. Первая треть XV в. Болгария. Национальный музей Рильский монастырь

6 Св. Георгий на троне. Начало XVI в. Болгария. Художественная галерея, Пловдив

7 Христос Пантократор. Конец XV в. Из монастыря Кремиковец, Болгария. Национальная художественная галерея, София



8

Адриатическом побережье, появление там славянских культурных центров, славянских типографий и просто увеличение контактов с Западом, прежде всего с Венецией (власть которой, в частности в конце XV в., признали властители Черногории), было одной из причин проникновения в иконопись ренессансных стилистических и иконографических мотивов⁸.

Однако сознательное и неукоснительное сохранение традиционных форм, культивируемое представителями критской иконописи (не исключаящее тем не менее развития), явилось лишь одной из примет живописи поствизантийского мира. Спектр искусства местных балканских мастеров (в том числе и собственно греческих) при всей близости их к традиции критской живописи оказывается значительно шире и разнообразнее. Оно обладает неповторимыми особенностями. Главная из них состоит в том, что это было искусство,



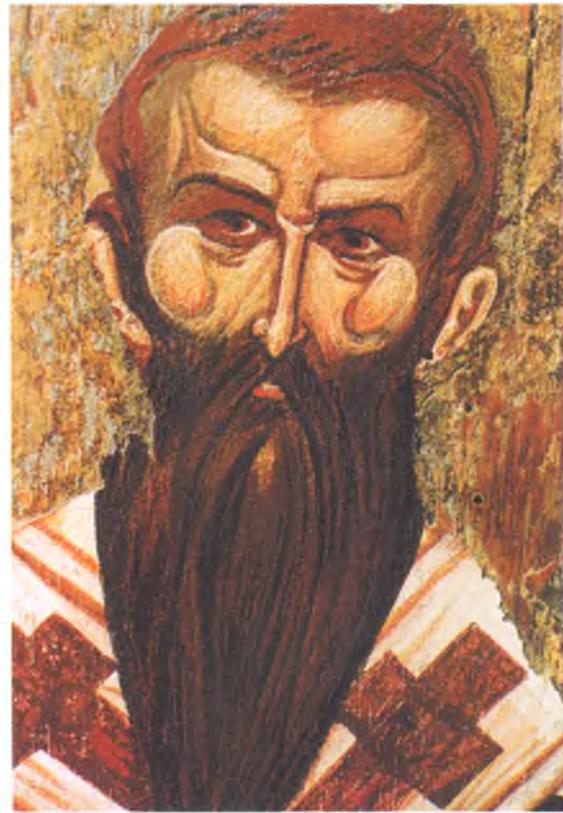
9

не утратившее связей с повседневной духовной жизнью церковных общин, находившееся в постоянном диалоге с той общественной средой, которая в нем нуждалась. И потому даже наиболее распространенные критские или западноевропейские образцы получали в трактовке местных мастеров новые, часто очень личные интерпретации. Центром, где происходило наиболее плодотворное сотрудничество представителей этих основных линий в развитии балканского иконописания, был Афон.

В локальных центрах, менее пострадавших от турецкого нашествия, прежде всего в Македонии, продолжалось поступательное развитие традиционного искусства.

Благодаря точно датированным 1480-ми гг. росписям храмов, сохранившимся в нескольких городах Македонии — в Охриде, Верие, Кастории, а также работам в 1485 г. в монастыре Трескавац (тоже в Македонии), мы видим, что создание нового иконного образа шло здесь путем обращения к собственным художественным традициям. Фигурам придается тонкость и бесплотность, глаза делаются преувеличенно большими, черты ликов, особенно старых, расчерчивают орнаментально трактованными морщинами.

Все это вызывает в памяти образцы иконописи середины XIV в. и даже «комниновской» эпохи, которые внешне обретают в глазах мастеров конца XV в. художественную актуальность. Однако в них нет ничего от безжизненной копийности. В виде примера можно указать замечательные по экспрессии и сложности письма иконы последней четверти XV в. из Верии «Св. Иоанн Предтеча «Ангел пустыни» (ил. 9) и «Свв. Василий Великий и Николай» (ил. 10). К близкому кругу относится икона «Св. Николай Чудотворец» (начало XVI в., Тре-



10

8 Рождество Христово. Часть эпистилия. XV в. Из церкви Св. Анны в Верие. Македония. Коллекция икон, Верия

9 Св. Иоанн Предтеча «Ангел пустыни». Последняя четверть XV в. Из неизвестной церкви в Верие. Македония. Коллекция икон, Верия

10 Свв. Василий Великий и Николай. Последняя четверть XV в. Из неизвестной церкви в Верие. Македония. Коллекция икон, Верия. Фрагмент: лик св. Василия



11

тьяковская галерея; см. статью Л.М.Евсеевой). Мастер двусторонней иконы «Св. Николай» — «Распятие» (ранний XVI в., Верия; ил. 11), сознательно усиливая статичность фигуры святителя, увеличивая лик, всю верхнюю часть изображения, даже кресты на омофоре, и нарушая таким образом пропорции, украшая тисненным орнаментом нимб, что делает его похожим на драгоценный накладной убор, превращает икону в местночтимый поклонный образ. Верность предлагаемой художником

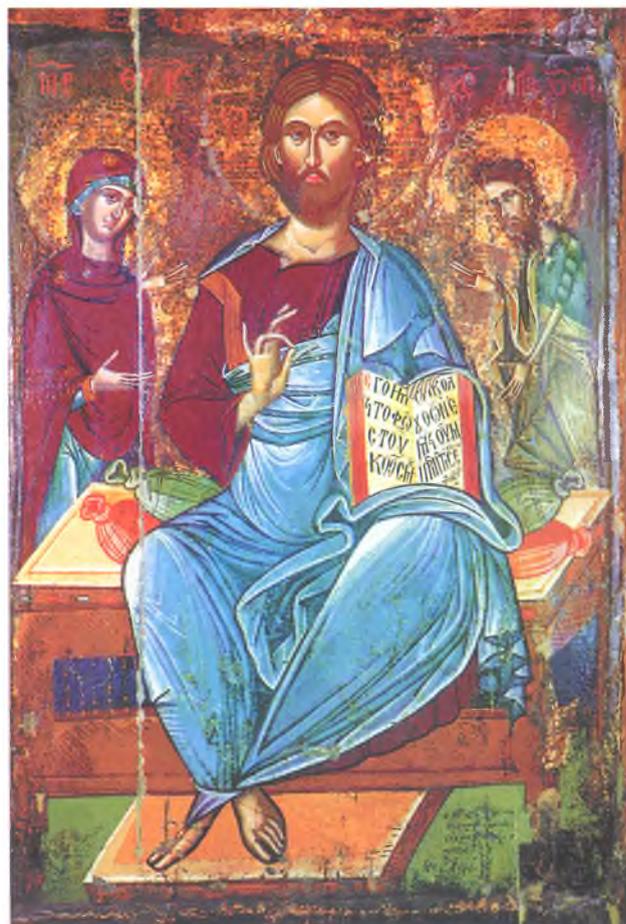
интерпретации подтверждает и характер почтительно-молитвенного обращения к святителю самой Богоматери, протягивающей св. Николаю омофор. Живое движение и выражение Ее лика наполняют традиционное изображение Николы новым смыслом, усиливают его значительность. Такое усложнение внутренней задачи иконы соответствует идеалам времени ее создания.

В Болгарии десятилетия после завоевания Константинополя в 1453 г. были коротким периодом относительной терпимости со стороны завоевателей, и за этот непродолжительный период истории страны на средства ктиторов, в основном из числа духовных лиц, был восстановлен и вновь построен ряд монастырей и церквей. В живописи отчасти параллельно развиваются две традиции: одна, которую условно можно было бы назвать «экспрессивной», находит близкие аналогии в искусстве македонских художников (росписи Драгалевского монастыря в окрестностях Софии, 1476); другая, более классическая, представлена росписями Кремиковского монастыря в Софии, 1493 г., и церкви Петра и Павла в Велико Тырнове (конец XV в.).

В иконописи представление о первой из названных традиций дает «Деисус» 1495—1497 гг., происходящий из Бачковского монастыря (ил. 12). Он является, согласно сохранившейся надписи, молением супружеской четы. При том, что болгарская икона в качестве иконографического образца имела памятник современной греческой живописи, направление художественных поисков в ней полностью совпадает с македонскими памятниками. Как и в двусторонней иконе «Св. Николай» — «Распятие» из Верии, здесь центральный образ Христа, обладающий почти мистической силой воздействия, намеренно противопоставлен фигурам предстоящих. Подчеркнуто увеличенный, он доминирует в компози-

ции, тогда как изображения Богоматери и Предтечи, стоящих не по сторонам, а позади трона, уменьшены в размерах, их очертания отходят от классических норм в пропорциях. Они выступают как покровители просителей и ходатаи за них, являя образ их смиренного молитвенного предстояния. Своеобразие вкуса болгарских мастеров выдает колорит иконы: обилие голубого, открытые диссонансы (аккорд синего и зеленого); сочетание крупных локально и интенсивно окрашенных плоскостей с блеклыми, высветленными тонами, обилием чистых белил в карнации.

Несколько иначе складывались судьбы иконописания на территории Сербии. Хотя упразднение после 1459 г. собственной патриархии нанесло чувствительный для Сербской Церкви урон, тем не менее ряд духовных центров, образовавшихся в городах и при больших монастырях, подобных Дечанам, Печи, Студенице, Грачанице, и мастерские при них продолжали существовать. В условиях подавления местной Церкви актуальными оста-



12

11 Св. Николай. Начало XVI в. (лицевая сторона двусторонней иконы). Из неизвестной церкви в Верие. Македония. Византийский музей, Афины.

12 Деисус. 1495—1497. Из Бачковского монастыря. Болгария. Национальная художественная галерея, София.

вались традиционные связи с Охридской архиепископией. Представление об искусстве этого времени дают «Царские врата» из Охрида конца XV в. (Народный музей, Белград; ил. 13). Видимо, немалое влияние на сложение особенностей искусства местных иконописцев оказывали не только традиции старых сербских мастеров, но и высоко развитое на территории приморских городов ювелирное дело. Непременный элемент искусства высокого социального ранга — прорезная ажурная резьба с обильной позолотой. Сложный плетеночный рисунок, известный по орнаментации рукописей, надолго сохраняется в среде ремесленников-резчиков во всех балканских регионах.

Памятники XVI в. демонстрируют смену художественных ориентаций и предпочтений во многих регионах поствизантийского мира. С начала XVI в. возрастает роль индивидуальных заказов произведений искусства. Но теперь донаторами помимо властных светских лиц, митрополитов и других высоких иерархов все чаще становятся священники, а еще позднее и рядовые члены общества. Образы личного моления, будь это личные иконы-складни или личные вклады-моления, получают распространение повсеместно. Такая закономерность прослеживается по ктиторским надписям и большому числу изображений святых, соименных донаторам, как в иконах, так и в росписях храмов. Активность заказчиков способствует тому, что заметно возрастает интенсивность работы иконописных мастерских, особенно при больших монастырях.

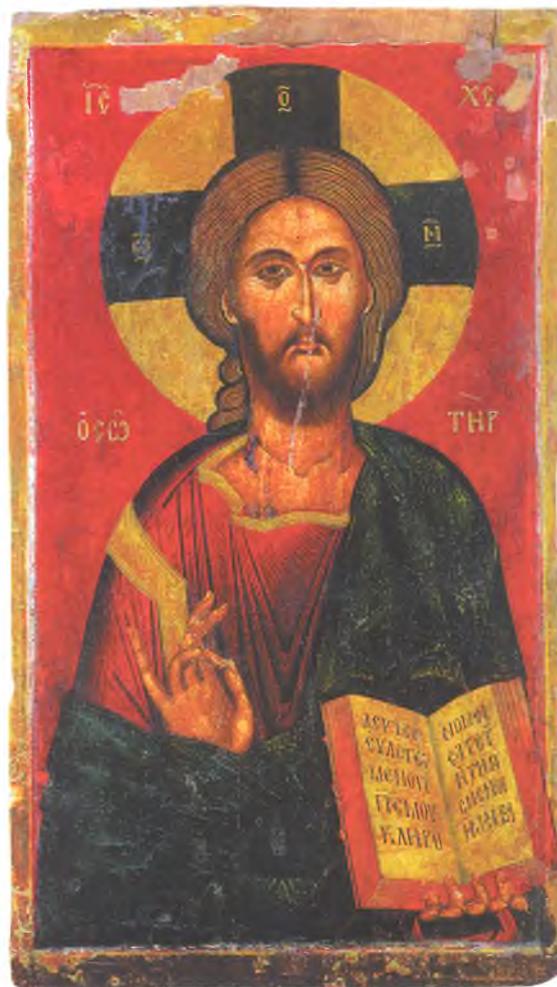
Одним из важнейших событий начала XVI в. явилось восстановление в 1527 г. автокефалии Охридской архиепископии. В это время под управлением Охрида оказались даже митрополии и епископии Сербской Церкви,

занимающие обширную территорию. Охридский архиепископ Прохор последовательно проводил политику их духовного объединения. Это способствовало расширению созидательной деятельности и притоку новых художественных сил. Именно в Охриде создаются в это время наиболее значительные памятники. Высокое качество живописи, культивируемое охридской школой, ориентирующейся на образцы XIV в., подтверждают и заказанные охридским архиепископом в 1526 г. росписи в Протате на Афоне¹⁰.



13

13 Царские врата. Конец XV в. Из Охрида. Сербия. Народный музей, Белград



14

Чаще всего, как можно думать, в качестве образцов мастера использовали произведения, относящиеся к искусству эпохи расцвета Палеологовского Ренессанса. На такой образец ориентировался и создатель иконы «Христос Спаситель» («Червен Христос») из церкви Св. Иоанна в Канео в Охриде, 1534—1545 (Галерея икон, Охрид; ил. 14). Об этом свидетельствует иконография Христа: раскрытое Евангелие в левой руке и жест именословного благословения, а также тип лика и фигуры. Однако художник переосмысливает прототип, усиливает экспрессию — намеренно удлиняет пропорции, строит композицию так, что Спаситель предстает высоко вознесенным в пространстве иконы, окрашивает фон красным цветом. Используя всего три цвета — красный, синий и золото, варьируя их в разных сочетаниях, он извлекает из этой строгой палитры замечательный световой эффект. Совершенно уникальной

14 Иоанн Зограф из села Грамушта. Христос Спаситель (Червен Христос). Первая треть XVI в. Из церкви Св. Иоанна в Канео в Охриде. Македония. Галерея икон, Охрид



15

чертой иконы являются золотые страницы раскрытого Евангелия — своего рода контрапункт композиции.

Столь же выразительна и не стандартна система письма. С помощью легких разнонаправленных штриховок мастер создает ощущение подвижной живописной поверхности. Значительность образа, его связь с темой Страшного Суда, подчеркивает и греческая надпись «Sothg» —

«Спаситель», а также и текст на раскрытом Евангелии (Мф. 25 — 34).

Автором иконы Спаса был Иоанн Зограф, «сын попа Федора из села Грамуста» в окрестностях Кастории, в котором, так же как и в соседнем селе Линотопи, в XVI—XVII вв. искусство иконописи передавалось от поколения к поколению, так что со временем образовалась отмечаемая современниками живописная школа, откуда мастера приглашались в разные балканские центры. Подписные иконы и росписи Иоанна Зографа сохранились на охридской почве¹¹.

В мастерской, где работал Иоанн Зограф, были исполнены Праздничные иконы из Слепченского монастыря, отличающиеся теми же колористическими пристрастиями. Представление о них дает икона «Входа в Иерусалим» из монастыря Слепче 1537—1543 гг., (Археологический музей, Скопье; ил. 15). Помимо особенностей цветовой палитры можно отметить характерные приметы времени — вошедшие в моду красные турецкие фески на головах всех мужчин, от старцев до отроков. Не менее интересна и своеобразная композиционная подробность — процессия, возглавляемая Христом, как бы минует город, отчего сцена выглядит не столько как встреча, а скорее как ожидание пришествия Мессии. Обращает на себя внимание редкий мотив — стена, ограждающая город, с высоты которой смотрит на проходящую процессию маленький мальчик.

Черты своеобразного классицизма можно наблюдать в первой половине XVI в. в па-

мятниках, созданных в других частях Балкан. Так, к образам живописи раннего XIV в. восходит ряд икон Богоматери наиболее строгого иконографического типа Одигитрии, происходящих из разных центров Болгарии. По тому, как они различаются между собой, видно, что создавались они как произведения исключительного значения и художественной ценности. Это личные моления высокопоставленного ктитора и, конечно, самого художника. Как правило, они имеют сообщающие об этом подписи. Одна из таких икон — «Богоматерь Фанеромени» 1541 г. из приморского Созополя (Церковный историко-археологический музей, София; ил. 16).



16

15 Иоанн Зограф и его мастерская. Вход в Иерусалим. 1537—1543. Из монастыря Слепче. Македония. Археологический музей, Скопье

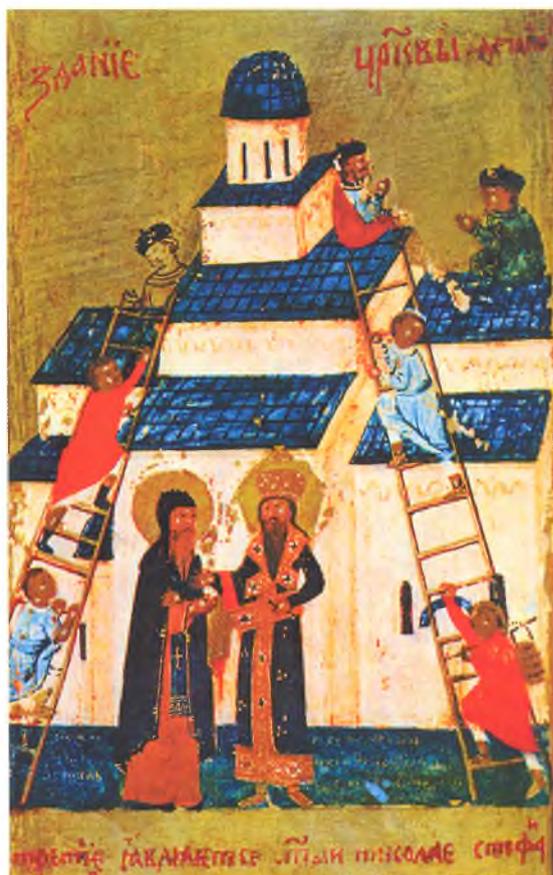
16 Богоматерь Фанеромени. 1541. Из Созополя. Болгария. Церковный историко-археологический музей, София



17

В истории сербского искусства еще одной важной вехой стал 1557 г., в котором была восстановлена сербская Печская патриархия, включившая в себя некоторые области Македонии и Болгарии. Как полагают, это было осуществлено не без помощи визиря Мехмеда Соколовича, которому первый патриарх Макарий приходился родственником. Это событие способствовало концентрации духовных сил нации и значительному подъему литературы и изобразительного искусства. В объединяемых патриархом кругах родились новые культурные инициативы, помимо осознания необходимости сохранения традиций возникла потребность в интенсивном иконографическом творчестве. Как следствие сюда не только привлекались образцы (а скорее всего, и мастера), но и стали создаваться иконы, прославляющие местных сербских святых. Одним из тех художников, кто осуществлял программу обновления и возрождения сербского иконописания, был монах Лонгин, известный и как писатель, миниатюрист, автор храмовых росписей. Он и, по-видимому, его бли-

17 Мастер Лонгин. Св. Стефан III (Урош) Дечанский в житии. 1577. Сербия. Монастырь Дечаны



18

жайшие сподвижники исполнили в 1560–1590-е гг. множество икон для храмов Печской патриархии, монастыря Дечаны и др. Одно из самых знаменитых произведений мастера Лонгина, созданное им для Дечан, икона строителя монастыря — «Св. Стефан III (Урош) Дечанский в житии» 1577 г. (ил. 17). Появление изображений святых, принадлежащих к правившему Сербией королевскому роду, начиная со свв. Симеона Немани и Саввы, служило возвышению династии и составляло особую сербскую агиографическую традицию. Житие князя Стефана было написано в начале XV в. игуменом Григорием (Цамбляком), впоследствии митрополитом Киевским (Литовским). В иконе Лонгина текст жития обретает зримые формы, при этом художнику крайне важно было сделать объектом созерцания и узнавания реальные здания, предметы (клеймо «Св. Стефан беседует с настоятелем монастыря Дечаны в процессе строительства») (ил. 18), сцены сражения, путешествий. Их убедительность, «историчность» составляет существенную часть образа, но

18 Мастер Лонгин. Св. Стефан III (Урош) Дечанский в житии. 1577. Сербия. Монастырь Дечаны. Фрагмент: Св. Стефан беседует с настоятелем монастыря Дечаны в процессе строительства



19

при этом художник целиком следует законам икононого построения пространства и повествования, а для изображения св. Стефана в среднике заимствует широко распространенную на Балканах композицию «Христос Великий Архиерей».

И в других крупных иконах Лонгин также обновляет иконографию, не повторяя образцы критских художников, но создавая свои, параллельные им версии. Так, в иконе «Св. Николай на троне» 1577 г. (церковь Св. Николая, с. Велика Хоча; ил. 19) св. Николай изображен, подобно Спасителю, на престоле с раскрытым Евангелием, а у его подножия представлены маленькие фигурки донатора и св. Николая, исцеляющего Стефана Уроша. Знаменательно, что св. Николай предстает в роли посредника, исполнителя воли Божией. Здесь он великий отец Церкви, Ее охранитель, защитник. Характерно, что

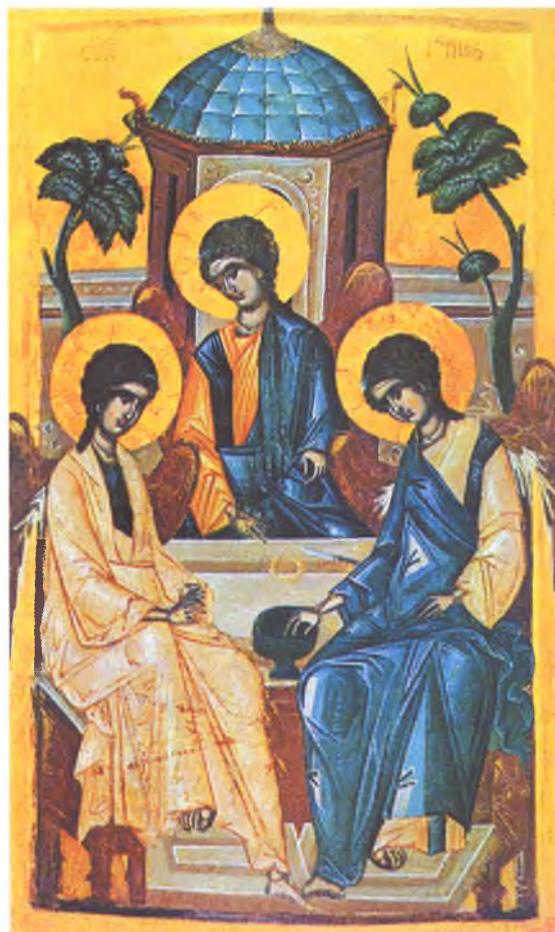
19 Мастер Лонгин. Св. Николай на троне. 1577. Сербия. Церковь Св. Николая, с. Велика Хоча

в отличие от большинства балканских икон предшествующего периода надпись на раскрытом Евангелии не греческая, а сербская. Излюбленные цветовые построения — обилие голубых, белых в сочетании со светло-красным, ослабляющим блеск золота, — являются приметой манеры этого мастера и в то же время заставляют вспоминать древние сербские памятники.

Благодаря смелости цветового и композиционного мышления Лонгин достигает неожиданных по красоте решений и в традиционных сценах, как в иконе «Рождество Христово» (двусторонняя икона «Благовещение» —



20



21

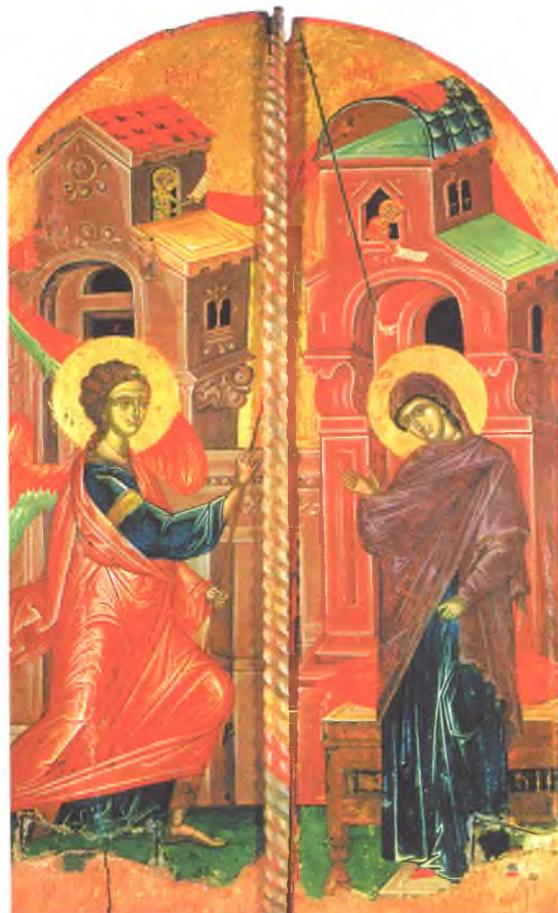
20 Мастер Лонгин. Рождество Христово. 1572—1573. (оборотная сторона двусторонней иконы). Сербия. Монастырь Дечаны

21 Троица Ветхозаветная. Середина XVI в. Сербия. Монастырь Дечаны

«Рождество Христово», 1572—1573, монастырь Дечаны; ил. 20).

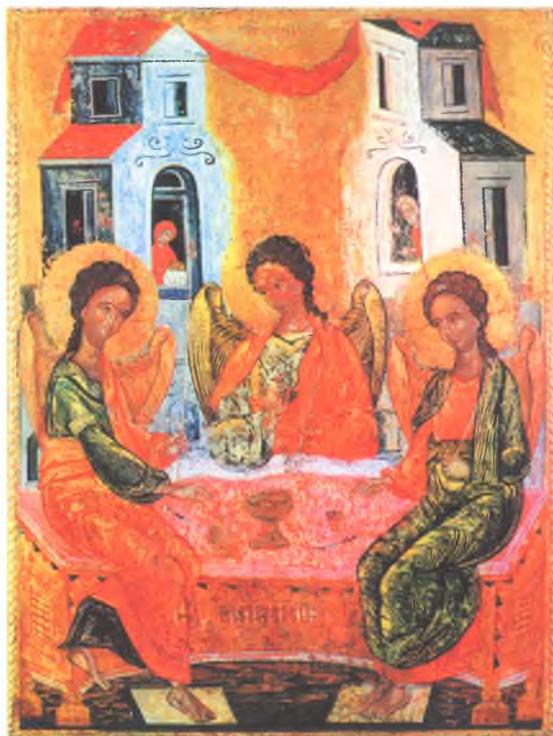
Лонгина, как и другого дечанского художника, его современника, создавшего икону «Троица Ветхозаветная» (середина XVI в., монастырь Дечаны; ил. 21), также отличающуюся гармоничностью композиции и свежим колоритом, можно причислить к представителям нового, «монументального стиля». Очень эффектно сочетания золотистой охры и голубых цветов изображения каменных палат — образа создаваемой на земле Церкви Христовой.

Схожие тенденции можно наблюдать в XVI в. и в искусстве других балканских регионов. Таково одно из лучших произведений болгарских мастеров — «Царские врата» из села Бара конца XVI в. с изображением Благовещения (Преображенский монастырь; ил. 22). Свободные, пластически наполненные движения фигур, великолепная архитектура высоких «каменных» сооружений с глубокими порталами, проемами, в которых видны небольшие фигурки пророков Давида и Соломона, подчер-



22

22 Благовещение (Царские врата).
Конец XVI в. Болгария.
Преображенский монастырь,
с. Бара



23

квивающие монументальность «пейзажа», раскрывают возвышенный поэтический смысл евангельского события. Умело сочетая изображенную архитектуру с реальной скульптурной деталью — витой полуколонкой-нащельником, художник придает их традиционному символическому значению «врат Рая» особую зрительную достоверность. В колорите «Благовещения» можно узнать сочетания цветов, встречавшиеся уже в «Деисусе» 1495—1497 гг. из Бачковского монастыря (ил. 12).

После 1570 г., когда относительно независимая Болгарская архиепископия передается под управление Константинопольского патриархата, культурная ситуация в Болгарии усложняется. Помимо гнета политического усиливается духовная цензура. Представителями греческой иерархии славянский язык, традиции национальной культуры не поддерживаются, в противовес им насаждаются греческие образцы. Но, несмотря на это, наряду с официальным греческим искусством получает распространение и неукоснительно усиливается то направление, которое было наиболее тесно связано с духовной жизнью славянского населения, принадлежащего к самым разным социальным группам.

Данное направление, продолжившее развитие в XVII столетии, представляет икона «Гостеприимство Авраама» (1597—1598) зографа Недялки из Ловеча (Церковный историко-археологический музей, София; ил. 23). Изве-

23 Мастер Недялко из Ловеча. Гостеприимство Авраама (Троица Ветхозаветная). 1597—1598. Из Етрополского монастыря Св. Троицы (Варовитец). Болгария. Церковный историко-археологический музей, София

стно, что мастер Недялко был и стенописцем: уже после создания «Троицы» он расписывал храм Карлуковского монастыря. Созданная им икона — одно из самых замечательных произведений болгарского искусства. Ее отличает своеобразное сочетание черт простодушной открытости чувств, традиционной для народного искусства, и одновременно серьезности, почти аристократической изысканности, гармонии и покоя, разлитого во всем пространстве, окружающем трех задумчивых ангелов. С пронизанной нежными рефлексамии голубых, розовых, сиреневых тонов световой атмосферой сочетаются золотые лучи ассиста, украшающие крылья и одежды ангелов. Возвышенный характер сцены подчеркивают тактично отодвинутые в



25

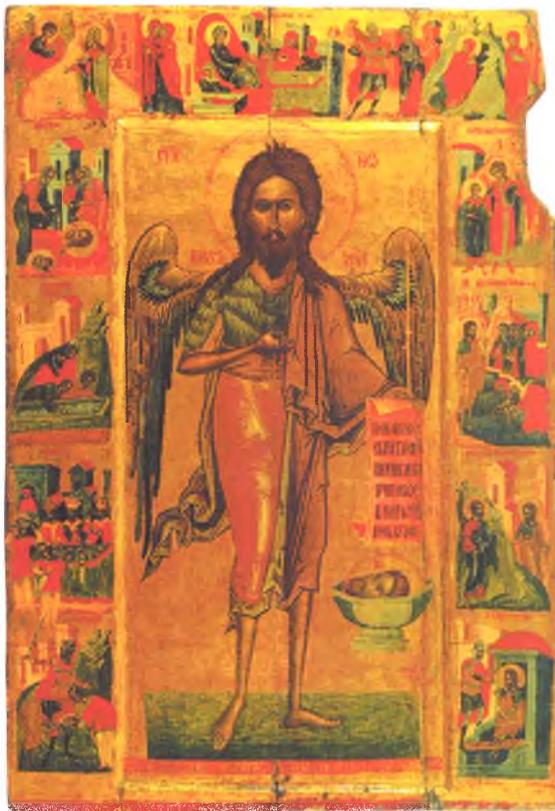


26

глубину композиции маленькие фигуры Авраама и Сарры, выглядывающих из окон каменных палат.

С этой же линией связаны памятники типа иконы «Иоанн Предтеча

«Ангел пустыни» с житием» 1595 г. (Исторический музей, Москва; ил. 24). В этой иконе особенно хорошо видно, как перерабатывались местными мастерами греческие образцы. Изображение в среднике композиционно и колористически отделено и противопоставлено ярким и шумным композициям ктём со сценами жития Крестителя. В нем все наполнено чувством напряженного ожидания, тревоги, что подчеркивает сумеречная колористическая гамма, которую отличает своеобразное «вечернее» освещение. Странные и хрупкие пропорции — крупная голова, укороченная верхняя часть фигуры, тонкие длинные ноги и маленькие крылья, с трудом втиснутые в узкое пространство средника, создают ощущение неустойчивости, готовности мира к грядущим катастрофическим переменам. Текст свитка в его руках начинается словами «Покайтесь братие...», подтверждающими, что икона писалась для «братии» монастыря, как предполагают Крёмиковского, расположенного в предместье Софии.



24



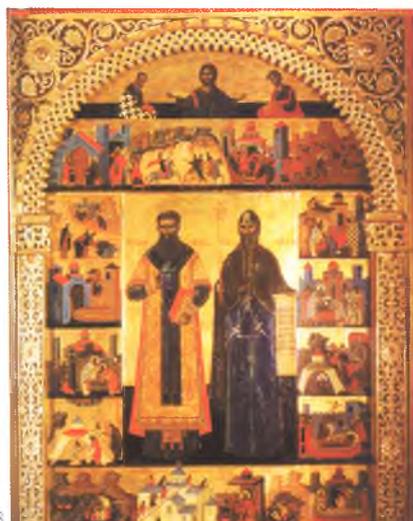
27

24 Иоанн Предтеча «Ангел пустыни» с житием. 1595. Из с. Желево в Западной Болгарии. Болгария. Исторический музей, Москва

25 Собор архангелов. Около 1643 г. Из Бачковского монастыря. Болгария. Национальная художественная галерея, София

26 Св. Иван Рильский. XVII в. Из Рильского монастыря. Болгария. Национальная художественная галерея, София

27 Мастер Георгий Митрофанович. Иоанн Предтеча «Ангел пустыни». 1619. Сербия. Монастырь Дечаны



25



30

Еще более ярким примером откровенной переработки греческого образца местным монастырским мастером служит икона «Собор архангелов», написанная около 1643 г. в Бачковском монастыре. (Национальная художественная галерея, София; ил. 25). Тот же колористический принцип, который отличал «Деисус» 1495—1497 гг. (ил. 12) — контрастное сопоставление цветовых пятен, обладающих большой яркостью, что придает колориту эффект сияния драгоценных эмалей, — здесь доведен до логического завершения. Золотой тисненый фон столь плотно заполняется изображениями, что не остается свободных пространственных цезур. Общее радостное звучание колорита навевает образы весеннего цветения.



29

практически не прерывалась традиция в работе крупных мастерских в Охриде, Верии, других провинциальных центров и монастырей.

В Сербии давление со стороны турецких властей усиливается после восстания 1594 г., возглавляемого патриархом Йованом, в ответ на которое были сожжены мощи св. Саввы. Однако внутри каждого из регионов Сербии, как и на Балканах в целом, художественная жизнь не прекращается, но концентрируется во все более узких пределах. Такими местами, где традиции иконописания не прерывались, остаются монастыри. В Дечанах в начале XVII в. работал выдающийся мастер Георгий Митрофанович (икона «Иоанн Предтеча «Ангел пустыни» 1619 г., монастырь Дечаны; ил. 27). В Мораче — мастер Козма, автор иконы «Свв. Савва и Симеон в житии» (1645, монастырь Морача в Черногории; ил. 28). Продолжая традиции живописи XVI в., художники достигают нового звучания образов, решая новые колористические и композиционные задачи. Создается особый архитектурный тип автономно существующей — поклонной — иконы, обрамленной резной рамой с полукруглым завершением, с крупными и архитектурно построенными клеймами, напоминающей позднеготический алтарный образ с клеймами, в которых располага-

Другая грань болгарского иконописания, позволяющая составить более полное представление о деятельности монастырских мастерских, — это исполнение небольших икон местных святых, которые раздавались паломникам. Таков образ «Св. Ивана Рильского» (XVII в. Национальная художественная галерея, София; ил. 26).

Явления, аналогичные описанным на примере болгарских икон, наблюдаются и в произведениях иконописи XVI—XVII вв., созданных на территории Македонии, где



31

28 Мастер Козма. Свв. Савва и Симеон в житии. 1645. Сербия. Монастырь Морача

29 Мастер Козма. Свв. Савва и Симеон в житии. 1645. Сербия. Монастырь Морача. Фрагмент: Во время охоты св. Савва встречает трех монахов, следуя за которыми он приезжает в монастырь Хиландар

30 Мастер Радул. Свв. Козма и Дамиан в житии. 1673—1674. Сербия. Монастырь Печ, ризница

31 Св. Димитрий. 1617. Из Велико Тырново. Болгария. Национальная художественная галерея, София

ются обстоятельно и пространственно представленные сцены жития, как на верхнем поле иконы «Св. Савва и Симеон в житии» 1645 г. (ил. 29). Во второй половине XVII в. повествование на полях становится все более важной частью иконного целого, как на иконе мастера Радула «Свв. Козма и Дамиан в житии» 1673–1674 гг. (монастырь Печ; ил. 30). Тончайшие золотые шрафировки на одеждах, вычерченность фоновых изображений и графическая прорисовка черт лиц, а часто и подчеркнута белый тип карнации делают его иконы похожими на своего рода ювелирные изделия — на перегородчатые эмали.

Новое художественное осознание иконы как части ансамбля, составляющего драгоценный храмовый реликварий — будь это иконостас или отдельная икона в

нем, — становится характерной приметой времени для всего балканского искусства XVII в. Принадлежность к священному пространству определяется изысканной красотой и выразительностью рисунка, безошибочно точными сопоставлениями цветовых пятен, которыми художники строят теперь форму, почти не прибегая к помощи объема.

Замечательные болгарские иконы «Св. Димитрий» 1617 г. (Национальная художественная галерея, София; ил. 31) или «Архангел Михаил, наказующий грешника», 1663 г. зографа Иоана из Чивинодола (Исторический музей, Тырново)¹² показывают, что даже после столь длительного периода иноземного гнета духовная, а следовательно, и художественная жизнь на Балканах сохраняла внутренний потенциал развития.

Примечания:

1 Однако даже в Охриде во времена турецкого владычества богослужение сохранялось лишь в пяти храмах. См.: *Суботич Г.* Два споменика охридског зидног сликарства XV века. Ктитори и время настанка. — In: *Зборник Светозара Радојчића.* Београд, 1969, с. 315–322.

2 *Ђурић В.Ј.* Солунско порекло ресавског живописа. In: *Зборник радова византолошког института 6,* Београд, 1960, с. 111–126.

3 *Velmans T.* Infiltrations occidentales dans la peinture murale Byzantine au XIVe et au debut du XVe siecle. — In: *Моравска школа и њено доба.* Београд, 1972, с. 37–48.

4 *Чиркович С.* Сербия. Средние века. М., 1996, с. 198–199.

5 *Радојчић С.* Византијско сликарство от 1400 до 1453. — In: *Моравска школа и њено доба,* с.1–12.

6 Там же, с.10.

7 *Радојчић С.* Фрески Каленича. — В кн.: *Андрей Рублев и его эпоха.* Сб. статей под ред. М.В.Алпатов. М., 1971, с. 250–261.

8 В этом большую роль, по-видимому, сыграло поставление в 1467 г. на Охридскую архиепископию бывшего константинопольского патриарха Марка Ксиклокарависа, удаленного с престола в результате противоречий в столичных церковных кругах. Этот иерарх, за очень короткий срок прошедший от иеромонаха до вселенского патриарха, с одной стороны, вступил в яростную борьбу против униатского движения на сближение

с Западом, которое в середине XV в. нашло большое число приверженцев и которому материально помогал Рим, а с другой — выплачивал крупные суммы церковных доходов султану. Показательно, что на поставление Марка охридским архиепископом действительно повлиял турецкий султан Мехмед II, который был заинтересован в том, чтобы снять старое стремление охридской церкви к самостоятельности и изменить ее ясно выраженный славянский характер. Именно поэтому на слое живописи середины XV в. церкви Св. Николы Больнички записаны присутствующие на слое живописи XIV в. исторические портреты Симеона и Саввы. К этому периоду относятся росписи Лесковца, ряда касторийских храмов. См.: *Суботич Г.* Два споменика охридског зидног сликарства XV века. Ктитори и время настанка. — In: *Зборник Светозара Радојчића.* Београд, 1969, с. 315–322.

9 *Петковић С.* Илустрације Meditationes Vitae Christi од Псеудо-Бонавентуре у једној српској штампаној књизи XVI века. — In: *Зборник Светозара Радојчића,* с. 253–265.

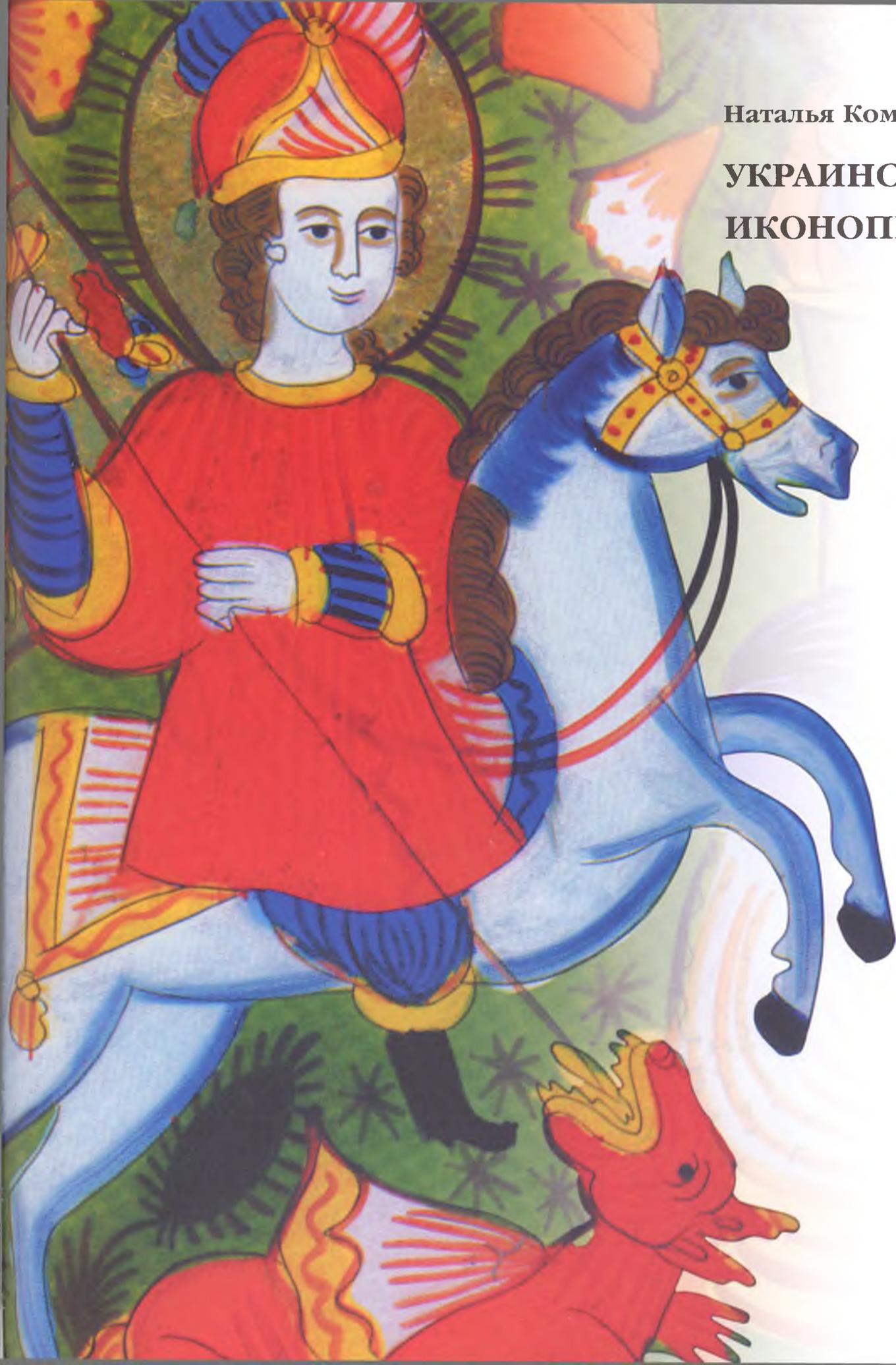
10 *Грозданов Цв.* Портрети на светителите од Македоније од IX–XVIII век. Скопје, 1984.

11 *Машнич М.* Иоан Зограф и неговата творческа дейност. Съвременно състояние на проучеванията. — In: «Проблеми на изкуството», 1997, № 2, с. 10–17.

12 *Гергова И.* Зограф Иоан от Чивинодола. — Там же, с. 31–40.

Наталья Комашко

УКРАИНСКАЯ
ИКОНОПИСЬ





После нашествия Батыя на Русь в 1237–1240 гг. многие княжества, находившиеся на территории современной Украины, пришли в запустение. В Киевских, Черниговских и Новгород-Северских землях надолго затухает всякая художественная жизнь. Исключением было Галицко-Волынское княжество, некогда самая западная окраина Киевской Руси, расположенная на пересечении дорог между странами Западной и Восточной Европы. В 1240 г. ему удалось отбить нашествие монголов, но в 1259 г. оно все же не устояло. Тем не менее эти земли, благодаря выгодному географическому положению, быстро восстановили свою экономику и культуру. Но отошедшие в южные степи татары вплоть до XVIII в. продолжали представлять реальную угрозу западнорусским землям. Галицко-Волынское княжество достаточно долго сохраняло свою политическую самостоятельность. Однако перед лицом опасности не только со стороны Орды с юга, но и усиливавшегося Тевтонского ордена с запада в 1340 г. Волынь по договору присоединилась к Великому княжеству Литовскому, куда также вошли Подолье, Чернигово-Северские и Киево-Переславльские земли. Галичина и Западная Подолия оказались в составе Польши, а Закарпатье отошло к Венгрии.

Литовские князья, долгое время сохранявшие приверженность язычеству, не притесняли православное население, составлявшее абсолютное большинство жителей Великого княжества Литовского. Свою независимость Православие сохраняло и на территориях, отошедших к Польше. Католичество постепенно стало проникать на украинские земли после крещения литовских князей в 1385 г. по римскому обряду и заключенной тогда же Кревской унии между Великим княжеством Литовским и Польским королевством, по которой оба государства вошли в федеративные отношения друг с другом.

Протекавшие в художественной культуре западнорус-



ских земель в XIV–XV вв. процессы были во многом схожи с теми, что происходили в это же время в северо-западных русских землях — Твери, Новгороде, Пскове. Постепенно в искусстве этого региона вырабатывается своеобразный художественный язык, по-своему интерпретирующий полученные от Византии художественные импульсы. В развитии иконописи на этих землях очень важную роль сыграла также связь с искусством Балканских стран.

Одна из наиболее древних украинских икон — «Богоматерь Волынская» (XIV в.; Национальный художественный музей Украины, Киев; ил. 1) — несет в себе стилистику разных эпох. Наряду с приемами палеолитической живописи в ней продолжают

сохраняться черты, свойственные более раннему времени, в частности, тип ликов. Архаизация, в целом свойственная многим провинциальным школам иконописи, была присуща и украинской иконе, долгое время опиравшейся на наследие Киевской Руси. Образ отличается монументальностью и строгостью наряду с декоративностью, проявляющейся в звучном сочетании цветов и активном использовании орнамента.

Крупными центрами иконописания в западнорусских землях были Волынь, Перемышль и Львов, который со временем стал играть ведущую роль. Наряду с профессионально выполненными иконами уже в раннее время появляются произведения, созданные народными мастерами, которые перерабатывали и упрощали те же художественные приемы, наделяя свои образы повышенной экспрессией. В XV в. в украинской иконе намечается усиление плоскостности и линейной трактовки формы, когда рисунок приобретает особую, почти каллиграфическую самоценность. Острой выразительностью такого рода наряду с высоким профессиональным уровнем исполнения отличается икона «Распятие» (Исторический музей, Санок; ил. 2), происходящая из церкви села Овчары (современная Польша). Образу прису-

1 *Богоматерь Волынская. XIV в. Из Луцка (Волынская обл.). Национальный художественный музей Украины, Киев*



ща большая экспрессия, во многом достигаемая за счет слегка деформированных пропорций, лаконичного колорита и необычно темного фона.

На протяжении всего XV столетия западнорусская икона продолжает придерживаться лаконичного художественного языка, по-своему переосмысливая приходящие извне тенденции. Она все еще сохраняет большое сходство с иконописью Балканских стран, однако постепенно к концу столетия начинает обретать и свой стиль. Памятников этой эпохи сохранилось достаточно много. Среди них — житийная икона Параскевы Пятницы (Национальный музей, Варшава; ил. 3). В ней, как вообще в западнорусских житийных иконах, клейма не окружают средник, а располагаются по бокам и внизу. Икона написана в типичной строгой манере, где пластичность в передаче лика сочетается с выразительностью его графической основы. В ней заметно также общее высветление колорита, усиление роли светло-синего цвета, что станет характерно для украинской иконы XVI в. Композиция клейм отличается большим архаизмом, в то время как на поземе средника мастер новаторски изобразил два пышных куста цветущих лилий. В XVI столетии в украинской иконе продолжает усиливаться местная самобытность и намеренная архаиза-

ция, возникшая как реакция на католическую экспансию. С другой стороны, активная включенность культуры западнорусских земель в культуру западного толка предопределила проникновение в икону поздних готизирующих тенденций, что проявилось в небольшой группе памятников данного периода. В XVI в. иконописцы начинают оставлять автограф на своих произведениях, в связи с чем можно говорить о переосмыслении в это время роли художника относительно традиционных средневековых представлений.

Отличительной чертой многих памятников западнорусской иконописи XVI в. становится колорит — очень светлый, строящийся на сочетании белого, темно-коричневого, кораллово-красного, охры и голубого цвета. Фоны предпочитают делать серебряными, тонируя их под золото. Стиль таких икон называется «голубым». Продолжает усиливаться графическая основа, активизируются белильные высветления в моделировке формы. Иконы «голубого стиля» нередко отличаются чрезвычайно выразительными деталями при внешней простоте своих художественных средств. Таковы, в частно-



2 *Распятие. XV в.
Из с. Овчары (Галичина).
Исторический музей,
Санок (Польша)*

3 *Великомученица Параскева в житии.
Конец XV в. Галичина.
Национальный музей, Варшава*



4



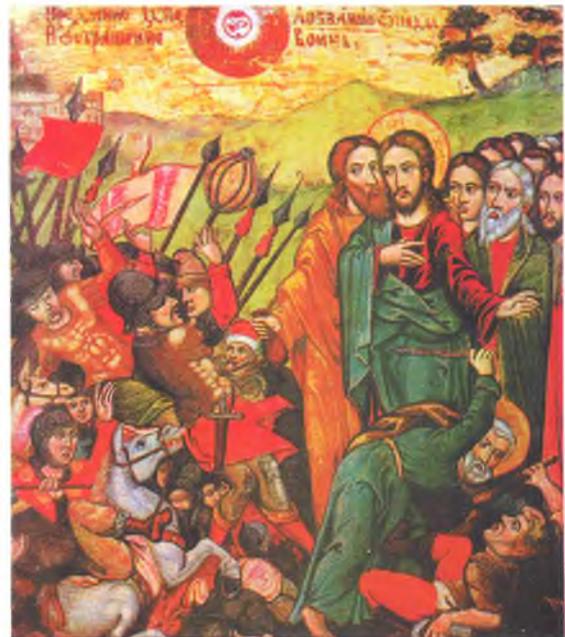
5

сти, праздничные иконы из иконостаса церкви села Калуш (Ивано-Франковская обл.). В сцене «Рождества Христова» (Национальный художественный музей Украины, Киев; ил. 4) очень выразителен изображенный в профиль пастух, воздевший правую руку и лицо к небу. В иконах этого времени появляется ранее несвойственная иконописи повествовательность.

В 1569 г. в результате Люблинской унии значительно усиливается государственный союз Великого княжества Литовского и Польши. Польский король с этого времени одновременно является и великим князем Литвы. Заключение этой унии привело к заметной активизации католичества на западнорусских землях. Туда приезжают и основывают монастыри и школы представители многочисленных католических монашеских орденов. В 1596 г. в результате Брестской церковной унии Православие должно было подчиниться римскому папскому престолу. Однако в действительности этого не произошло. Уния вызвала протест со стороны православного населения, видевшего в ней ущемление своей независимости. Особенно серьезным и действенным противостоянием унии было в городах, большинство которых имело самоуправление по магдебургскому праву. При поддержке представителей православной аристократии, таких как князя Острожские, создаются православные братства, среди которых особое место занимает Львовское братство, имевшее широкие культурные связи с Афоном, Балканскими

странами, Молдавией и Москвой. При Львовском братстве работали ведущие иконописцы, в творчестве которых произошел решительный поворот от старого стиля, ориентированного на древнюю традицию, к новому, который дополнил канон новыми живописными приемами, не выходя за пределы специфического образного языка моленного образа.

Одним из создателей этого стиля был иконописец Федор Сенькович. Им был исполнен такой замечательный памятник львовской иконописи раннего XVII в., как иконостас Успенской церкви во Львове — главного храма Львовского братства. В его иконах («Св. Василий Великий», 1620-е гг. Львов; ил. 5) возникает орнаментированный резной, золоченый фон, пришедший на Западную Русь из Германии и Польши, где к тому времени он был уже достаточно архаичным явлением. Колорит вновь становится насыщенным и разнообразным, а письмо — тщательным и сложным. Самое главное новшество Сенькович привнес в письмо ликов. Они стали изображаться живописно, с использованием элементов светотеневой моделировки. Такое стилистическое изменение было невозможно без изменения техники письма, поскольку необходимого эффекта можно было добиться, только дополняя традиционную технику масляной живописи. Сохраняя условность византийской художественной системы в трактовке пространства и фона иконы, оставаясь приверженным традиционному иконографическому канону, Федор Сенькович переосмыслил их с позиции изменившегося ми-



6

4 Рождество Христово. Конец XVI в. Из Ивано-Франковской обл. Национальный художественный музей Украины, Киев

5 Федор Сенькович. Св. Василий Великий. 1620-е гг. Из Успенской церкви, Львов. Национальный музей, Львов

6 Николай Петрахович-Мороховский. Поцелуй Иуды. Около 1637 г. Успенская церковь, Львов



7

ровосприятия и органично, насколько это было допустимо, дополнил приемами западноевропейской живописи. Такой стилистический компромисс был абсолютно естествен для православных иконописцев во Львове, где те же мастера работали над созданием портретов.

В новом стиле было выполнено еще несколько значительных комплексов иконостасов — в Спасо-Преображенской церкви в Люблине, Пятницкой церкви во Львове. Младшим современником Сеньковича, Николаем Петраховичем-Мороховским, для Успенской церкви во Львове чуть позднее были созданы иконы Страстного цикла («Поцелуй Иуды»; ил. 6). В творчестве этого мастера, работавшего в том же стиле, проявляется определенный психологизм в трактовке отдельных сюжетов и персонажей.

Львовская иконопись первой половины — середины XVII в. оказала огромное воздействие на всю украинскую икону. Наряду с живописными приемами в икону активно включаются элементы пейзажа, композиционные схемы, позаимствованные из западноевропейских гравюр, детали, отражающие бытовые реалии. В оформлении икон начинают использовать резные рамы, созвучные резьбе иконостасов того времени. Все эти черты отразились в житийной иконе «Иоанна Предтечи» (Исторический музей, Санок; ил. 7), происходящей из посвященной этому святому церкви села Ожехова (современная Польша).

Наследниками традиций Сеньковича и Петраховича во второй половине XVII — начале XVIII в. были Иван Руткович из Жовквы и монах-иконописец Иов Кондзелевич, чье творчество представляет собой последний взлет иконописи западнорусских земель.

7 *Иоанн Предтеча в житии. XVII в.
Из с. Ожехова (Галичина).
Исторический музей, Санок (Польша)*

Освободительная война 1648—1654 гг. за государственную и конфессиональную независимость Украины завершилась переходом Левобережной Украины и Киева под власть московского царя; западные же земли остались под юрисдикцией Польши, вновь усилившей наступление на Православие. В 1706 г. епископ Львовский, Галицкий и Каменецкий Иосиф отрекся от Православия и подчинил свою епархию унии. С этого времени Львов теряет былое значение, и центр украинской художественной жизни смещается на восточные земли.

Восточная Украина в отличие от Западной не смогла быстро оправиться от разрушительного для ее экономики и культуры монгольского нашествия. После переноса митрополичьей кафедры в 1300 г. во Владимир, а затем в Москву Киев утратил значение былого религиозного и политического центра. Замедляются все процессы культурной жизни восточноукраинских земель. Надолго прекращается каменное строительство, затухает художественная деятельность. Заметное оживление Киев начинает переживать только на рубеже XVI—XVII вв. Большую роль в этом сыграли князья Острожские, а затем восшедший на Киевскую митрополичью кафедру Петр Могила. Не имея государственной поддержки, украинское Православие в своем идейном про-



8

8 *Христос в точиле. Конец XVII в.
Из с. Мотыжин Киевской обл.
Национальный художественный музей
Украины, Киев*

тивостоянии католической экспансии и униатам должно было рассчитывать исключительно на собственные силы, в связи с чем особое внимание начинают обращать на образование священства. Митрополит Петр Могила основывает в Киеве высшее духовное учебное заведение — Академию, из которой в дальнейшем вышло немало видных деятелей Православной Церкви. Им же были начаты работы по восстановлению древних святынь Киева. Для этих целей приглашались и художники с Афона, которые в 1644 г. расписали восстановленную древнюю церковь Спаса на Берестове.

Мощным стимулом для развития культуры и искусства стало присоединение Левобережной Украины и Киева в 1654 г. к Московскому государству. Возобновляется каменное храмовое строительство, возрождается иконопись. Большая поддержка в этом была оказана московскими государями, воспринимавшими Киев как общенациональную святыню. Первые памятники иконописи, происходящие с Восточной Украины, датируются концом XVII в. В них уже явственно звучат те осо-

бенности, которые будут свойственны иконописи этого региона в XVIII столетии. Многие из них иконографически восходят к нидерландским гравюрам, имевшим широкое хождение в среде украинских художников, и посвящены иллюстрации аллегорических сюжетов. Так, икона «Христос в точиле» (Национальный художественный музей Украины, Киев; ил. 8), отгравюрованная от гравюры Иеронима Вирикса, содержит символическое истолкование таинства Евхаристии. Ее мастер активно пользуется приемами живописного письма. Колорит иконы отличается яркостью и цветовым богатством, что в целом стало свойственно украинской иконе, образы — простодушием и задушевностью трактовки. Такой яркий, праздничный, но в то же время дидактический стиль, во многом открытый европейским влияниям, развивался в рамках единого художественного стиля Украины XVIII в., получившего название «украинского барокко».

Этот стиль культивировался в рисовальной школе при Киево-Печерской лавре, где обучение велось на основе использования графических образцов собственного и западного происхождения, а во второй половине XVIII столетия и преподавали европейские художники. Эта школа была крупнейшим художественным учебным заведением на Украине; ее выпускники работали как на родине, так и в Белоруссии, и в России.

Стиль национального «украинского барокко» в иконописи чрезвычайно ярко проявился во многих памятниках, созданных во второй и третьей четверти XVIII в. В это время Восточная Украина бесспорно занимает лидирующее положение в иконописании, в то время как Западная полностью подпадает под влияние чисто европейских живопис-



10



9



11

9 Предста Царица. 1760-е гг.
Из с. Березна Черниговской обл.
Национальный художественный музей
Украины, Киев

10 В.Л.Боровиковский. Богоматерь
«Неувядаемый Цвет». 1787.
Национальный художественный музей
Украины, Киев

11 Чудо Георгия о змие.
Середина — вторая половина XIX в.
Национальный художественный
музей Украины, Киев

ных приемов, а верность традиции сохраняется только в иконах народного примитива. Одним из наиболее зрелых и совершенных произведений «украинского барокко» является иконостас Вознесенской церкви села Березна (Черниговская обл.). Его иконам, в особенности центральному образу «Предста Царица» (1760-е гг., Национальный художественный музей Украины, Киев; ил. 9), свойственны яркая цветность, орнаментальность, особый пафос и оптимизм звучания. Сочетание живописной манеры с традиционной иконографией и рядом условностей художественного языка настолько точно здесь уравновешено, что икона не утрачивает своей роли моленного образа.

К концу XVII в. восточноукраинская икона отходит от принципов «украинского барокко» и становится полностью живописной, с реалистической трактовкой объема и пространства. Этот процесс шел вполне естественно и, возможно, был связан с деятельностью иностранцев в рисовальной школе при Киево-Печерской лавре. В таком стиле еще до своего отъезда в Петербург работал известный портретист В.Л. Боровиковский, происходивший из семьи потомственных иконописцев Миргорода. Хотя художник продолжал писать иконы на протяжении всей своей жизни, наиболее интересные произведения были созданы им в ранний период. К их числу относится образ «Богоматерь «Неувядаемый Цвет» 1787 г., выполненная в чисто масляной технике, в духе европейской религиозной живописи и иконографически также во многом ориентированная на западные образцы (Национальный художественный музей Украины, Киев; ил. 10).

Последний своеобразный взлет украинская икона пережила в XIX в., и он был связан с распространением в западных областях Украины, продолжавших оставаться в составе Речи Посполитой, специфической техники живописи на стекле. Техника эта, имеющая западное про-

исхождение, была в то время широко распространена в Словакии, Польше и Румынии. Одним из центров ее производства стала Буковина, традиционная украинская территория, входившая тогда в состав Румынии и избежавшая унии. Помимо Буковины такие иконы писали в Станиславльском и Львовском регионах. При этом чисто православная и униатская икона практически ничем не различались.

Икона на стекле предназначалась не для храмов, а только для дома и была рассчитана на народные художественные вкусы. В ней достаточно вольно обращались с традиционными иконографическими сюжетами, которых, как правило, в иконе на стекле встречается не так много. Это те сюжеты, что наиболее близки и понятны народному сознанию, — Богоматерь, Никола, Юрий-змееборец («Чудо Георгия о змие», Национальный художественный музей Украины, Киев; ил. 11), Распятие, Огненное восхождение пророка Илии. На одной иконе могло быть совмещено несколько разно-масштабных произвольно подобранных образов. Подобные произведения выполняли роль домашнего иконостаса. Иконографическим источником иконы на стекле был лубок. Иконы писали на обороте стекла масляными красками, заполняя некоторые детали блестящей фольгой.

Иконе на стекле в полной мере присуща выразительность народного примитива: мастера избегают светотени, стремятся к абсолютной плоскостности, контрастно сочетая чистые локальные цвета. Буковинской иконе, которая считается наиболее выразительной среди произведений такого рода, присущи также большая экспрессивность рисунка и цветонасыщенность. Икона на стекле имела широчайшее хождение на Западной Украине и в сопредельных странах, но к концу столетия этот живой промысел затухает под напором дешевой цветной олеографии.

Наталья Комашко

**БЕЛОРУССКАЯ
ИКОНА**





Исторические судьбы Украины и Белоруссии были во многом схожи, что отразилось и на художественной культуре этих земель. В домонгольское время территорию современной Белоруссии занимали Туровское (затем Турово-Пинское), Пролоцкое, Витебское и частично Смоленское княжества. К концу XIII в. эти княжества, ослабленные монгольским нашествием и раздробленные на более мелкие, постепенно, по большей части мирным путем, стали отходить к избежавшему нашествия Великому княжеству Литовскому, образованному в 1240 г. князем Миндовгом. Литовские князья долго оставались язычниками и были терпимы к своим православным подданным, которые составляли большинство жителей государства. Доминирующее значение православного населения в Великом княжестве Литовском выразилось, в частности, в том, что славянский богослужебный язык стал в нем языком официального делопроизводства. Принятие католицизма в собственно литовских землях в 1387 и 1413—1417 гг. не нарушило той уникальной ситуации веротерпимости, которая сложилась в этом государстве. В XV в. в белорусских землях Великого княжества Литовского (которое иногда именовали также Жемайтским или Русским) православное церковное искусство занимало ведущее положение и имело свой собственный путь развития, не пересекавшийся с зарождавшимся под влиянием западных соседей Литвы искусством католическим, следовавшим европейским образцам. Ситуация в корне изменилась в XVI в., когда в эпоху контрреформации католичество решительно шагнуло на восток в лице миссионеров от монашеских орденов, и была заключена церковная уния, подчинившая Православие на этих землях папскому престолу.

Памятников иконописи древнего периода на территории Белоруссии сохранилось очень мало. Древнейшая икона — «Богоматерь Умиление (Елеуса)» XV в., происходящая из-под Бреста (Музей древнебелорусской куль-



туры, Минск; ил. 1), — является, очевидно, поствизантийским памятником итало-греческого круга. Однако сам факт ее бытования в белорусских землях указывает на ориентацию белорусской художественной культуры того времени на византийское наследие. Сохранение прочных связей с Балканами и греческим миром присуще и очень немногочисленным собственным белорусским иконам XVI в. В то же время в них намечается и своеобразная местная интерпретация унаследованной традиции. Кроме того, в белорусской иконописи XVI в. немало схожих черт с иконописью ближайших соседей, в первую очередь

западноукраинских земель. И Украина, и Белоруссия были тогда частью одного государства, и их искусство развивалось схожими путями.

В иконе «Богоматери Одигитрии» конца XVI в. (Национальный музей Республики Беларусь, Минск; ил. 2), происходящей из Брестской области, очевидно строгое следование древнему стилю перед лицом постепенно набиравшего силу католицизма. Фон иконы темно-синий, резко контрастирующий с алым цветом одежды Христа и золотом нимбов, которые украшены тонкой орнаментальной лепкой. Лики намеренно темные. Все это придает образу большую убедительность и известную суровость. Манера письма несколько графичная, а тип ликов напоминает об украинских памятниках того времени. К сожалению, мы не знаем древней иконописи Смоленских земель, которая, несомненно, была как бы промежуточной зоной между русской и белорусской иконописью, поэтому сложно говорить о том, испытывали ли западнорусские земли воздействие собственно русской художественной традиции, и сколь сильно оно было.

После заключения в 1569 г. Люблинской унии и создания в результате ее Речи Посполитой со столицей в Гродно белорусские земли не отошли к Польше и продолжали обладать относительной самостоятельностью. Крупные белорусские города имели самоуправле-

1 *Богоматерь Умиление (Елеуса). XV в. Из с. Малорита Брестской обл. Музей древнебелорусской культуры, Минск*



2

ние по магдебургскому праву. В них после 1596 г. стали возникать православные братства, противостоявшие Брестской церковной унии. Братства объединяли вокруг себя иконописцев и были их крупнейшими заказчиками.

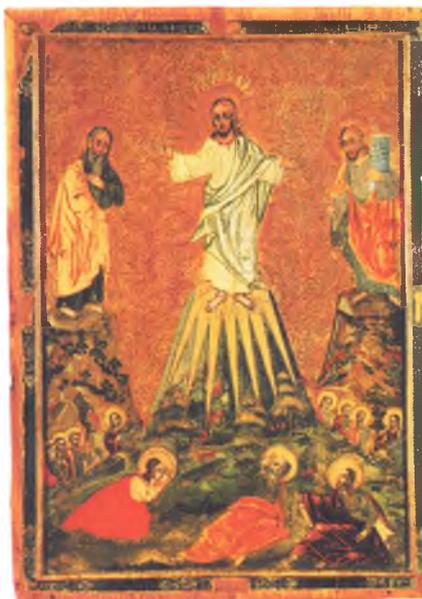
Ближе к концу XVI столетия в белорусской иконе намечаются те же кардинальные изменения стиля, что и в украинской. Наиболее ранним памятником, отразившим эти стилистические преобразования, является икона «Великомученицы Параскевы» (Национальный музей Республики Беларусь, Минск; ил. 3). В ней уже нашел применение резной золоченый фон, орнамент которого восходит к западноевропейским образцам. Необычен и раз-

вающийся свиток в руке Параскевы. Эта деталь указывает на то, что образцом для иконописца послужила гравюра из Минеи избранной, которая была издана в Венеции сербами в 1538 г. Самое же главное новшество этой иконы — живописная трактовка лица святой. При сохранении традиционной иконографии в образе проступают индивидуальные черты, сам же лик написан непривычно светлым. Переход к живописному направлению в иконописи в Белоруссии так же, как и на Украине, сопровождался и изменениями в технологии письма. Мастера продолжали пользоваться древней темперной техникой в письме доличного. В изображении же ликов верхние слои прописывали маслом, что позволяло добиться в передаче объема и фактуры эффектов, которые были недостижимы ранее. Даже тогда, когда мастера использовали только темперу, в моделировке личного они применяли приемы письма, свойственные масляной технике.

Упорное противостояние православных братств, поддерживаемых теми немногими представителями местной знати, которые остались верны вере предков, привело к тому, что в 1633 г. Православие официально бы-



3



4



5

2 Богоматерь Одигитрия. Конец XVI в. Из с. Дубенец Брестской обл. Национальный музей Республики Беларусь, Минск

3 Великомученица Параскева. Конец XVI в. Из Слуцкого р-на Минской обл. Национальный музей Республики Беларусь, Минск

4 Преображение. 1648. Из с. Малорита Брестской обл. Национальный музей Республики Беларусь, Минск

5 Петр Евсеевич с Гольница. Рождество Богородицы. 1649. Из Могилева. Национальный музей Республики Беларусь, Минск

ло признано равноправным с Католичеством и унией. На это же время приходится подлинный расцвет нового стиля в белорусской иконописи: в середине XVII в. были созданы самые значительные ее памятники. В первую очередь это группа икон 1648 г. (см «Преображение». Национальный музей Республики Беларусь, Минск; ил. 4), происходящих из села Малорита (Брестская обл.), а также «Рождество Богородицы» 1649 г., имеющее автограф мастера — Петра Евсеевича с Голынца (там же; ил. 5). Несмотря на новые живописные приемы, в них точно соблюдена та мера условности художественного языка, которая не позволяет иконе превратиться в чисто живописное произведение, сохраняя за ней прежнее значение моленного образа: так, мастера продолжают применять разномасштабность и обратную перспективу. Несмотря на расширение круга образов и появление новых иконографий западного образца, традиционная иконография по-прежнему преобладает. Резные левкасные золоченые фоны, несмотря на свое явно европейское происхождение, вполне соответствовали своей задаче условного иконного фона, а также придавали памятникам особую декоративность.



6

6 Богоматерь Баркалабовская. Из Баркалабовского монастыря. 1659. Троицкая церковь в Быхове (Могилевская обл.)

В отличие от аналогичных фонов на украинских иконах фоны белорусских икон имеют более крупный рисунок орнамента, который свободно следует композиции.

Вместе с тем в белорусской иконе XVII в. было и очень много совершенно новых черт. Поля икон все чаще начинают трактовать как раму, украшая их лепной имитацией дорогих камней и живописным орнаментом. В икону вводятся почерпнутые из реально быта детали. Петр Евсеевич, например, изображает служанку, пеленающую новорожденную Богородицу, в белорусских платках-намитках.

Элементы пейзажа в иконах приобретают художественную самоценность. Возникает интерес к сложным архитектурно-пространственным построениям. Живописные приемы в письме ликов делают их конкретными и узнаваемыми, едва ли не портретными. Цветовая гамма становится яркой, в изображении одежд стремятся выявить фактуру их тканей.

В эту эпоху была создана и икона «Богоматери Баркалабовской» (1659, Троицкая церковь в Быхове; ил. 6) — один из чтимых чудотворных богородичных образов Православной Церкви. Среди многих более свободных по своему письму белорусских икон этого времени, склонных к упрощенной графичности, этот памятник отличается особой тщательностью написания. Мастер достигает пластической убедительности письма ликов, используя чисто живописные средства. Несмотря на очевидное формальное различие этого образа с иконами Богоматери более раннего времени, художник сумел наделить его той серьезностью звучания, которая прямо восходит к древней традиции.

Вторая половина XVII в. была трудным временем в истории Белоруссии. Война за ее присоединение к Московскому царству не увенчалась успехом, и белорусские земли, сильно ослабленные в результате военных действий, надолго остались в составе Речи Посполитой. Та немногочисленная местная знать, которая до



7

7 Зачатие Богородицы. 1723—1728. Из с. Басценевичи Могилевской обл. Национальный музей Республики Беларусь, Минск



8

8 Рождество Христово. 1746. Из с. Латыгово Витебской обл. Национальный музей Республики Беларусь, Минск

этого еще хранила верность Православию, перешла из политических соображений в католичество. К концу XVII столетия закрываются православные братства, в официальном делопроизводстве запрещается использование белорусского языка, и оно полностью переходит на польский. Начинается притеснение православного населения и насаждение унии, достигшее своего апогея к середине следующего столетия.

В связи с тем, что Православие в Белоруссии в XVIII в. — это прежде всего религия народных масс, в иконе того времени заметно усиливается народное влияние, и оно становится одной из форм проявления национальной независимости, противостояния наступающему католицизму. В первой трети столетия еще во многом сохраняется связь с искусством XVII в. и выдерживается достаточно высокий профессиональный уровень. Таков комплекс четырех икон, происходящий из села Басценавичи (Могилевская обл.). Среди них — «Зачатие Богородицы» (Национальный музей Республики Беларусь, Минск; ил. 7) редкого извода, имеющего западное происхождение. Маленькая фигурка Богоматери изображена в цветке лилии, который расцветает на пересечении двух зеленых побегов, исходящих от Иоакима и Анны. Образцом для этой иконы так же, как и для других из той же группы, послужила нидерландская гравюра.

Использование европейских гравюр иконописцами во многом определяло стиль их икон, все более свободный и ориентированный на западную живопись. В XVIII столетии белорусская икона не осталась безучастной к воздействию всех существовавших тогда европейских стилей, отразив в себе отголоски барокко, рококо и классицизма. На территории Белоруссии в это время работало немало европейских художников над украше-

нием католических храмов. Ориентация на европейскую живопись была весьма ощутима и в тех произведениях, которые создавались для униатских храмов. Их нередко писали на холсте, как алтарные образы католических костелов.

От XVIII в. дошли до нас и первые белорусские иконостасы. Это не значит, что высокий иконостас не был известен в этих землях ранее. Отдельные имеющиеся памятники позволяют уверенно говорить, что иконостасы были в белорусских храмах по крайней мере с XVI в. Однако из-за того, что униаты выкидывали иконостасы из православных храмов, их немногочисленные полные комплексы сохранились только начиная с XVIII столетия (иконостас Георгиевской церкви в Давид-Городке).

В это время укрепляются связи белорусского иконописания с украинским в силу того, что многие белорусские художники учились в рисовальной школе при Киево-Печерской лавре. Там же нередко поновлялись специально присылаемые из Белоруссии иконы.

И все же белорусской иконе XVIII в. свойствен постепенный упадок профессионального мастерства и распад целостной системы иконописания, хотя ориентация на сохранение старых иконописных схем и ассоциировалась с сохранением православной веры. При этом канон все более насыщался мирскими чертами. Происходит замена резных золоченых фонов на более простые, лепные. Фольклоризация иконы ярко проявилась во многочисленных памятниках народного круга, таких как «Рождество Христово» (Национальный музей Республики Беларусь, Минск; ил. 8) из села Латыгово (Витебская обл.). По сути, это — произведение народного примитива, обладающее свойственной ему наивной выразительностью.

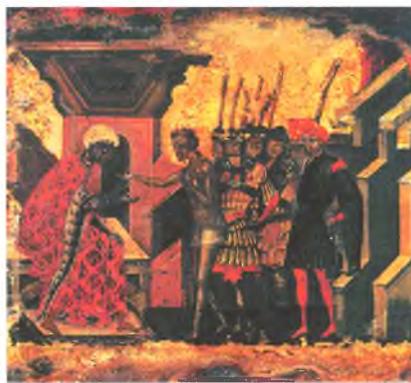
Наталья Комашко

**ИКОНОПИСЬ
РУМЫНИИ
(МОЛДОВЫ
И ВАЛАХИИ)**





Территорию современной Румынии, возникшей как самостоятельное государство лишь в середине XIX в., образуют три большие исторические области — Трансильвания, Валахия и Молдавия. В этих землях, которые с 106 по 271 г. входили в состав Римской империи, христианство впервые появилось еще в IV в., о чем свидетельствуют развалины раннехристианских базилик в Истрии. Формирование румынской нации шло путем а-



симилиации местным населением, унаследовавшим от римлян в качестве разговорного языка латынь, варварских племен готтов и вандалов, а также славян. В IX — начале XII в. Молдавия входила в состав Киевского государства, а с его распадом стала частью Галицкого княжества. Валахия была тесно связана с Болгарским царством, через которое и восприняла христианство. Официальным и богослужебным языком Молдавии и Валахии на протяжении всего Средневековья оставался славянский.

В XII — начале XIV в. эти земли представляли собой конгломерат небольших княжеств, которые стали объектом притязаний ближайших соседей. С XI столетия Трансильвания на долгие годы, до середины XVI в., оказалась вассалом венгерских королей. На ее территорию переселилось большое число венгров и немцев, и получило распространение католичество, законодательно имевшее преимущества перед Православием. В силу этого культура Трансильвании развивалась в общем русле западноевропейской традиции. Православие также сохранялось в этих землях, но главным образом в народной среде.

К середине XIV в. появились первые самостоятельные государства: Валахия (1330) и Молдавия (1359), которая в отличие от Трансильвании смогла выйти из-под венгерской зависимости. С того времени в этих землях начала развиваться самостоятельная художественная культура, ориентированная преимущественно на традиции Византии и Балканских стран, связанная с запад-

норусскими землями, но восприимчивая и к другим воздействиям, в частности итальянскому, о чем свидетельствует ряд памятников монументальной живописи XIV—XV вв. на этой территории. Иконы той эпохи до нас не дошли.

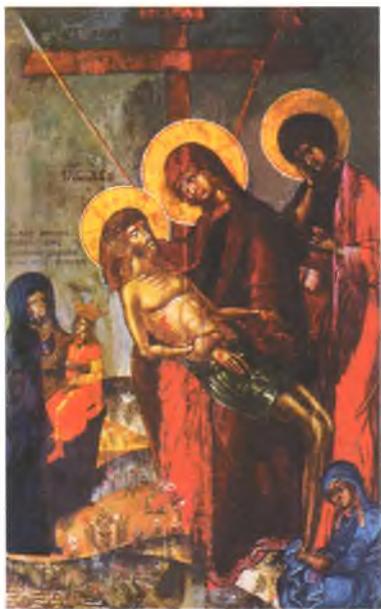
Один из первых сохранившихся памятников молдавской иконописи представляет собой часть раки св. Иоанна Нового, очень почитавшегося в Молдавии и Валахии. Его житие, часто иллюстриро-

вавшееся местными художниками, было созвучно упорному противостоянию этих государств захватнической политике Османской империи в XV—XVIII вв. Мощи святого с 1402 г. находились в Сучаве — древней столице Молдовы. На небольшой доске, датированной XV в., представлен суд над несправедливо обвиненным св. Иоанном (Национальный художественный музей Румынии, Бухарест; ил. 1). Стилистически икона примыкает к поздним палеологовским памятникам и в то же время несет в себе следы исторических реалий в изображении пышного восточного костюма епископа и модного европейского наряда генуэзца.

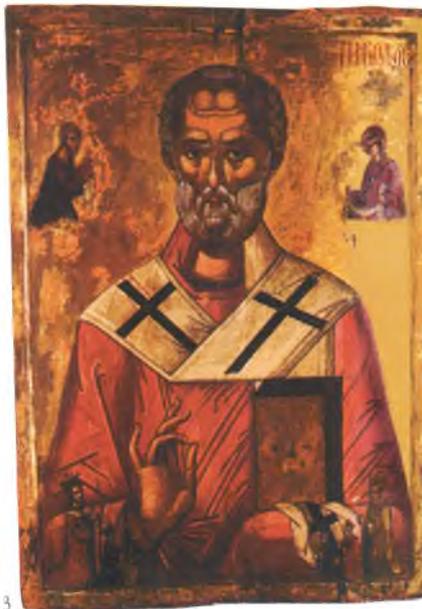
На протяжении XV—XVI вв. Молдавия и Валахия вынуждены были постоянно отстаивать свою независимость от Османской империи. В конце концов они стали вассалами Турции, но, в отличие от Балканских стран, не вошли в ее состав и не были разгромлены, сохранив свою веру и культуру.

В начале XVI в. Валахия становится прибежищем для художников из захваченных турками православных стран. При дворе господаря Нягое Басараба, построившего и украсившего большое количество храмов за годы своего правления (в частности, в Куртя-де-Арджеш — епископской резиденции и бывшей столице Валахии), работали греки, сербы, болгары. Многие румынские памятники монументальной живописи и иконописи отразили прямое воздействие культуры этих народов. Нягое Басараб осуществлял политику поддержки Православной Церкви и вне своей страны. Именно в это время на-

1 Суд над св. Иоанном Новым из Сучавы. XV в. Из Сучавы (Молдова). Национальный художественный музей Румынии, Бухарест



2



3

лаживаются тесные связи Валахии с Афоном, которые во многом предопределили дальнейшие пути развития ее культуры.

К первой трети XVI в. относится несколько икон, созданных в придворной мастерской валахских господарей. На некоторых из них изображены члены семьи Нягое Басараба — его вдова и дети. Ктиторские портреты получили затем широкое распространение в Молдавии и Валахии, преимущественно в монументальной живописи. На иконе святых Симеона и Саввы, написанной в традициях сербской живописи, внизу изображена коленопреклоненная государыня Деспина Милица с двумя дочерьми. Однако наибольший интерес представляет уникальный по своей иконографии образ «Снятие с Креста» (Национальный художественный музей Румынии, Бухарест; ил. 2). В центре иконы дана скорбящая Богоматерь, поддерживающая мертвое тело Христа, а рядом, слева, — Деспина Милица в траурных одеждах, держащая на руках своего рано умершего сына Феодосия. Обе они связаны единым переживанием — страданием матери, потерявшей сына. Такое прямое сопоставление реального человека и Богородицы свидетельствует о проникновении в Валахию гуманистического ренессансного сознания. Возможно, развитие культуры Валахии могло пойти и в этом направлении, однако вскоре Валахия подчинилась Турции, и ее культура, также как и культура Молдавии, сконцентрировалась на сохранении традиций, унаследованных от Византии.

На протяжении всего XVI в. монументальная живопись и икона Валахии и Молдавии стойко держались выра-

ботанных веками приемов. Проникавшие же западноевропейские влияния не оказывали на них существенного воздействия, затрагивая только детали. Происходящая из монастыря Куртя-де-Арджеш икона «Святитель Николай» (Музей монастыря Антим, Бухарест; ил. 3) вобрала в себя те черты, которые будут отличать иконопись Валахии и Молдавии в течение десятилетий. Это пример поствизантийской иконы, ориентированной на сохранение традиционного художественного языка, во многом перекликающегося с иконописью Афона.

Аналогичными путями развивалось и иконописание Молдавии, где помимо балканских и афонских влияний достаточно сильным было воздействие восточных сосе-

дей. Царские врата конца XVI в. из села Кырлидж с изображением Благовещения (Национальный художест-



4

2 Снятие с Креста. После 1521 г. Из скита Остров (Валахия). Национальный художественный музей Румынии, Бухарест

3 Святитель Николай. Начало XVI в. Из монастыря Куртя-де-Арджеш (Валахия). Музей монастыря Антим, Бухарест

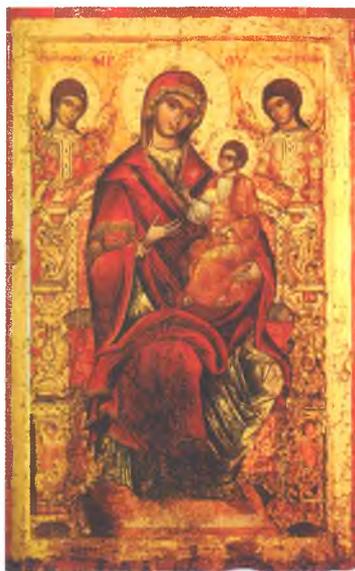
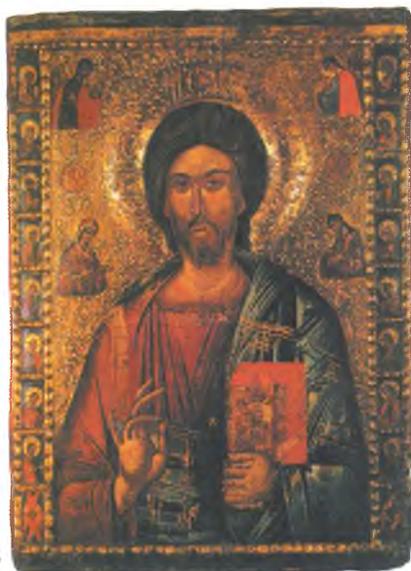
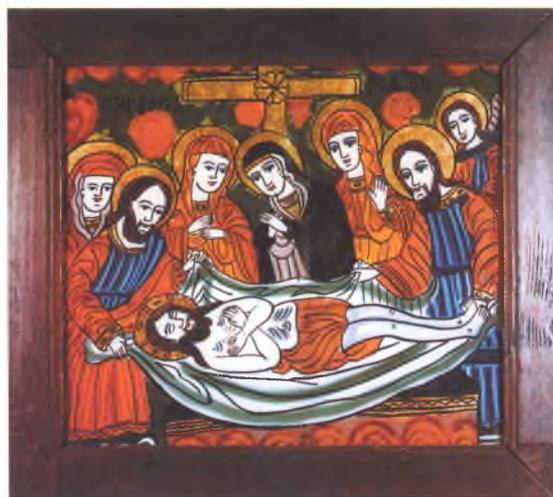
4 Царские врата. Конец XVI в. Из с. Кырлидж (Молдова). Национальный художественный музей Румынии, Бухарест

венный музей Румынии, Бухарест; ил. 4) демонстрируют большой консерватизм молдавского иконописания, сохраняющего в композиции, колорите, декоративном оформлении с обилием золотого ассиста, манере письма ликов веками отработанные принципы.

После того, как Молдавия оказалась вассалом Османской империи, на ее художественную традицию все больше стала влиять Украина, ранее испытывавшая воздействие Молдавии (главным образом, в архитектуре). Контакты между ними никогда не прерывались: из рода молдавских господарей Мовила вышел в XVII в. митрополит Киевский Петр Могила, при поддержке Киева в 1640 г. в Яссах, ставших столицей Молдавии, была открыта Греко-латинская академия. Однако такой ломки стиля, как в украинской иконе XVII в., в Молдавии не произошло, поскольку историческая ситуация в ней была иной. Она, как и Валахия, не поддерживала открытого контакта с католической художественной традицией, но постоянно испытывала притеснения со стороны мусульманской Турции. В таких условиях верность все тем же принципам была программной для иконописи этих земель. Созданные в первой половине XVII в. в эпоху правления молдавского господаря Василия Лупу иконы, такие как образ Христа Вседержителя с избранными святыми и апостолами на полях (Национальный художественный музей Румынии, Бухарест; ил. 5), не порывают со старой традицией, но заметно усиливают свою декоративность: в иконах начинают применять лепной левкасный золоченый орнаментальный фон, придающий им особую нарядность.

В 1600 г. все три румынских государства были на короткое время объединены господарем Михаем Храбрым, и

на протяжении всего XVII столетия не прерывается общность культуры этих земель. В иконописи Валахии в это время протекают те же процессы, что и в Молдавии. Усиливается декоративное начало и повествовательность. Монументальная живопись была затронута также и некоторыми иконографическими новшествами западного происхождения. Однако в целом иконописание оставалось в рамках традиции, все



более сближаясь с общим для стран православного Средиземноморья стилем, имеющим свои истоки на Афоне. Там обучались многие балканские и румынские художники, которые затем активно применяли этот стиль на родине.

Новый расцвет иконописи Валахии пришелся на конец XVII в. и связан с именем господаря Константина Брынковяну. В его придворной мастерской наряду с местными мастерами работали также греки. Отличающийся пышной декоративностью, повествовательностью и смесью традиционных и европейских орнаментальных мотивов стиль этой мастерской быстро приобрел популярность в соседней Молдавии и проник также в Трансиль-

5 Христос Вседержитель. Первая половина XVII в. Молдова. Национальный художественный музей Румынии, Бухарест

6 Богоматерь с Младенцем на престоле. Первая половина XVIII в. Церковь Ильи Пророка в Кымпулунге (Молдова)

7 Тудор зограф. Введение Богородицы во храм. Первая половина XVIII в. Трансильвания. Национальный художественный музей Румынии, Бухарест

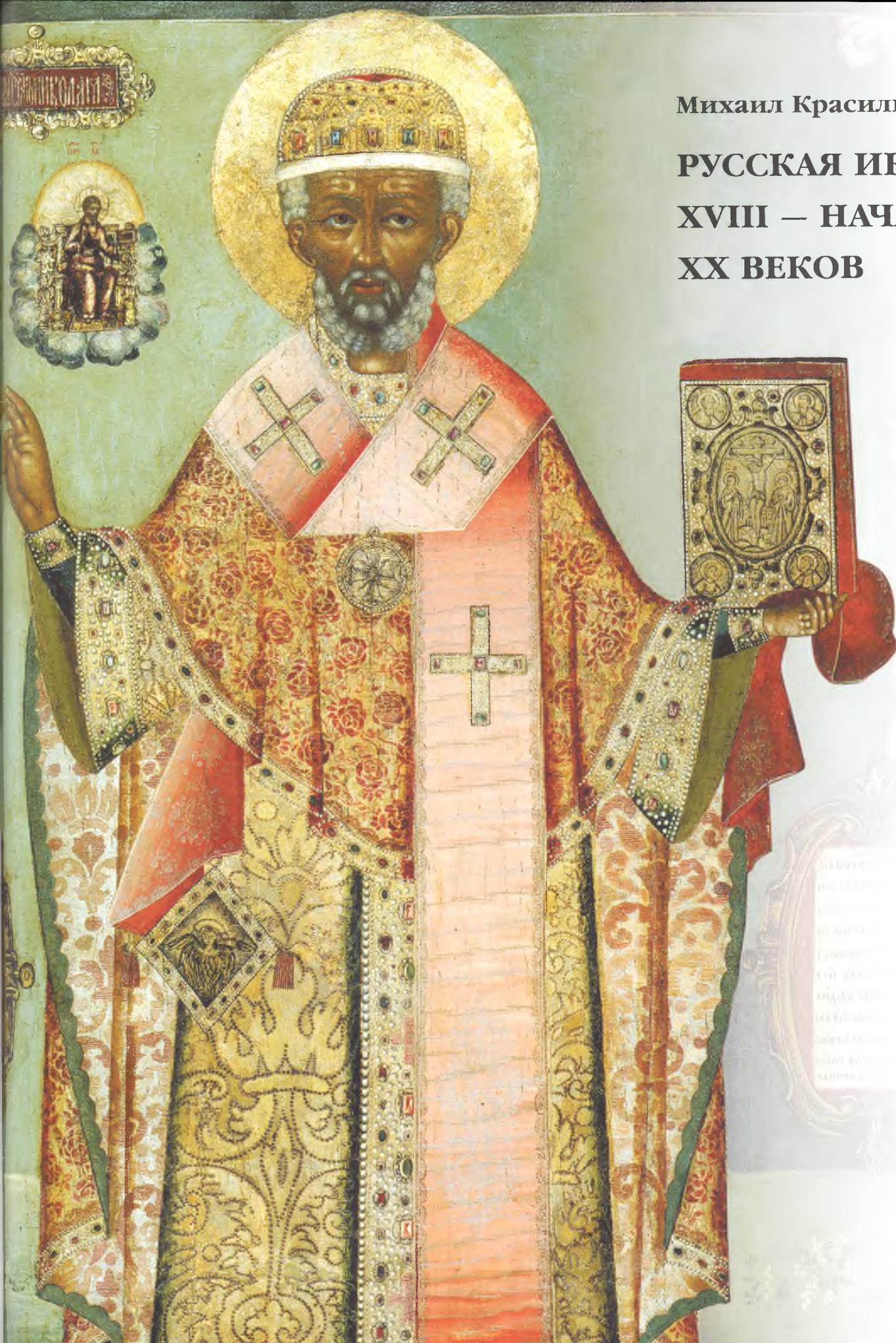
8 Положение во Гроб. Середина — вторая половина XIX в. Частное собрание, Румыния

ванию. Возникнув в конце XVII столетия, он продолжал быть актуальным и на протяжении XVIII в. Икона «Богоматерь с Младенцем на престоле» из церкви Ильи Пророка в Кымпулунге (ил. 6) отразила все особенности «стиля Брынковяну» и свидетельствует о включенности румынской иконописи в единый процесс эволюции культуры православного Средиземноморья.

Наряду с общим ходом развития позднего поствизантийского иконописания в XVIII в. в Молдавии и Валахии активно развивается народное изобразительное искусство. Народные иконы, очень простые, графичные по своему художественному языку, отличающиеся ярким, построенным на небольшом количестве цветов колоритом, имеющие декоративные рамы с лепным декором и живописным орнаментом, напоминают аналогичные памятники сопредельных восточных земель. Многие из них имеют авторскую подпись. Так, икона

«Введение Богородицы во храм» (Национальный художественный музей Румынии, Бухарест; ил. 7), происходящая из Трансильвании, была создана неким зографом Тудором. В Трансильвании Православие сохранялось главным образом в среде крестьян, на чьи вкусы и было рассчитано такое незатейливое искусство.

В XIX в. иконописание полностью уходит в народную стихию. Уже с начала столетия в Румынии под влиянием западных соседей распространяется иконопись на стекле, наследующая художественные принципы народной иконы предшествующего времени. Одним из центров производства такого рода произведений, предназначенных исключительно для домашнего быта, была входившая в то время в состав Румынии и избежавшая унии Буковина, обеспечивавшая своей продукцией как румынский, так и украинский рынок («Положение во Гроб». Частное собрание, Румыния; ил. 8).



Михаил Краси́лин

**РУССКАЯ ИКОНА
XVIII — НАЧАЛА
XX ВЕКОВ**





По общепринятому мнению, 1700 г. стал важнейшим водоразделом русской истории. Набравшие силу реформы Петра I преобразовывали не только жизнь России, но и мировоззрение русского народа. В прошлом остались все проявления художественного творчества страны, которые в течение многих веков оформлялись преимущественно в конфессиональных рамках. Ныне появились возможности реализации культурных тенденций в условиях, максимально приближенных к европейским. Однако эти изменения



зарождались в глубинах XVII в. Элементы европейской культуры постепенно внедрялись в консервативные формы русской жизни. Последний век русского Средневековья сдавал свои оплоты самими неожиданными способами. Следы пребывания польских войск в начале XVII столетия, впечатления, принесенные в Россию из Польши бывшими пленниками, усилившийся обмен посольствами, обмен дарами, среди которых преимущественно были произведения ювелирного искусства, безусловно влияли и на все художественные процессы в стране. Едва ли не половина шедевров декоративно-прикладного искусства в Оружейной палате является именно такими дарами, созданными немецкими, голландскими, французскими и итальянскими мастерами. В торговых рядах Москвы появились европейские книги, гравированные листы. Появились и первые их коллекционеры — патриарх Никон, боярин Артамон Матвеев¹. Народ наряду с житиями святых читал переводные повести или описания походов веселого человека Фрола Скобеева. Иконописцы Иосиф Владимиров и Симон Ушаков своими теоретическими трактатами и личным творчеством размывали традиции средневекового иконописания². Государева Оружейная палата собирала лучших иконников по всей стране и даже за ее пределами. Среди них были украинцы, белорусы, армяне, голландцы, немцы, евреи и другие³. Все они вносили свой вклад в формиро-

вание новой художественной концепции иконы. При этом расширялись рамки деятельности иконописцев: от декора боевых кораблей и росписей пасхальных яиц до написания первого ряда портретов-парсун⁴. Эти либеральные культурологические явления подготовили почву для нововведений Петра. И с наступлением нового века они уже не обладали такой кажущейся революционной новизной.

В 1700 г. «уснул благонадежно на вечную жизнь» последний патриарх Адриан.

В качестве местоблюстителя престола был назначен образованный

митрополит Стефан (Яворский), воспитанник Киево-Могилянской академии. В Москву с Украины потянулись люди, обладавшие не только организационными способностями, но и глубокими знаниями. Некоторые из них имели опыт учебы в европейских университетах. Они знали международный язык ученых — латынь. Все это не могло не сказываться и на изменениях в культуре. Приоритеты были отданы новому светскому искусству, прославлявшему новую государственность⁵. Практически создавались благоприятные условия для развития нового внешнего оформления церковного бытия, максимально приближенного к традициям европейского «академического» искусства. Традиционным иконам в нем не было места. Павел Муратов еще в 1914 г. отметил, что «с чрезвычайной быстротой изменился план русской жизни. 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, не знавших ни соседства, ни попечений помещика. Старинная икона совершенно исчезла из помещичьей жизни, наладившейся в XVIII в. и процветавшей

¹ *Архистратиг Михаил-воевода. Начало XVIII в. Карелия. Карельский художественный музей, Петрозаводск*



2

в первой половине XIX в. Икона XVI и даже XVII вв., сохранившаяся в нынешней дворянской семье, — величайшая редкость»⁶. Это сложное время было отмечено усилившимся процессом разветвления религиозного искусства 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» начала XVIII в. (Карельский художественный музей, Петрозаводск; ил. 1). 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 копьем сатану в темном проеме адской пропасти, прямо развершейся на нейтральном буро-зеленоватом фоне иконы. Архангел звонко трубит в серебряную трубу, сжатую гу-



3

бами. 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 можно отметить в иконописи соединение народного начала с уже вошедшими в плоть и кровь русской культуры барочными влияниями. Особое внимание русских мастеров привлекал декор западных книжных гравюр, который был ими так основательно переработан, что стал неотъемлемой частью своей национальной культуры и особенно ярко проявился в красочном оформлении старообрядческих рукописей. Повышенный интерес к такой прихотливой форме, форсированному цвету сказался, например, в декоративном оформлении северных «Царских врат» начала XVIII в. из Сортавалы (Православный церковный музей, Куопио, Финляндия; ил. 2). Огрубленные образы мужиковатых евангелистов даны в праздничном многоцветном обрамлении, напоминающем раннебарочную резьбу по дереву.

В более традиционной иконе «Спас в силах» начала XVIII в. (Музей-заповедник «Кижы»; ил. 3) 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, в какой-то степени отягощенный изощренным мастерством и многословной детализацией. В иконе «Воскресение Христово с праздниками» (1702, Историко-краеведческий музей, Вологда) вологодского иконописца Ивана Маркова (1677 — после 1744 г.) ощутима крепкая основа местных традиций, связанных с крупными артелями, обслуживавшими города Северо-Восточной Руси. Иконография этого 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 — 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 ак-

2 Царские врата. Начало XVIII в. Из Сортавалы. Православный церковный музей, Куопио, Финляндия

3 Спас в силах. Начало XVIII в. Музей-заповедник «Кижы»

цент 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 столетии элементы североренессансной и барочной культуры⁷. Они нашли в русской иконописи благодатную почву для развития особенностей национального декора. Эта тенденция ярко реализовалась в иконе «Свт. Николай Чудотворец» (1702 (?), собрание В.А.Бондаренко, Москва; ил. 4). 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



4 Свт. Николай Чудотворец, 1702(?). Собрание В.А.Бондаренко, Москва

(то есть Оружейной палаты) на творчество мастеров периферии.

Оружейная палата в первом десятилетии XVIII столетия 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» (Музей истории религий, С.-Петербург; ил. 5), в которой он достигает поразительной выразительности при исключительной сдержанности и ограниченности изобразительных средств.

Одним из лучших памятников первых лет XVIII столетия можно назвать отдельные иконы иконостаса московской церкви мч. Иоанна Воина на Якиманке⁸. Он представляется одним из ярких воплощений умирающей кремлевской дворцовой культуры. Наиболее интересны для нас несколько икон местного ряда. Одна из них подписана старейшим иконописцем Тихоном Филатьевым (скончался после 1709 г.), чьи работы и сейчас можно встретить во многих московских церквях. Это редчайшее по иконографии произведение «Видение апостолу Андрею Первозванному Богоматери на горах Печерских» 1702 г. (ил. 6). Композиция представляет коленопреклоненного апостола, который установил крест на днепровских горах, тем самым предсказав начало распространения христианства на Руси. В верхней части иконы изображена 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 в ее стенах на основании старейшего летописного текста «Повести временных лет»⁹, то основой верхнего яруса безусловно был западный источник (вероятнее всего, гравюра), в котором была представлена «Жена, облеченная в солнце» (Откровение Иоанна, 12:1), символизирующая торжествующую Церковь. С Ее образом, как правило, олицетворялась Дева Мария. И в данном конкретном случае Богоматерь предстает здесь как символ утверждавшегося Православия на Руси. Этот образ из Апокалипсиса, вдохновленный западными гравюрами, получил распространение в ярославских стенописях XVII столетия и вновь обрел в иконописи



5 Кирилл Уланов. Богоматерь Владимирская. 1701. Музей истории религий, С.-Петербург

новую жизнь в XVIII в. Не исключено, что произведение Филатьева могло послужить своеобразным толчком для появления произведений, подобных иконе «Жена, облеченная в солнце», хранящейся в Третьяковской галерее (ил. 7).

Ярким примером поздней стилистики Оружейной палаты может быть икона из церкви Рождества Иоанна Предтечи на Пресне «Св. Иоанн Воин» (1710-е гг.; ил. 8), подписанная изографом Тимофеем Кирилловым. Образ угонченного придворного рыцаря напоминает героев европейской куртуазной поэзии. Здесь мы находим своеобразно преломленные элементы так называемого барокко.

Состоявшийся в 1711 г. перевод Оружейной палаты в Петербург 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.



6 Тихон Филатьев. Видение апостолу Андрею Первозванному Богоматери на горах Печерских 1702. Оружейная палата. Церковь мч. Иоанна Воина на Якиманке, Москва



7 Жена, облеченная в солнце. XVIII в. Москва. Третьяковская галерея, Москва

В иконе «Троица Ветхозаветная» (1721, собрание В.А.Бондаренко, Москва; ил. 9) замечательный мастер остался верен художественной концепции Ушакова. В ней иконописец создает ясную 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 лицам ангелов. Икона пронизана тонким эллигическим лиризмом. Обрамляющая их декорация лишь напоминает о месте события: конусообразные горки, нависающая по центру крона Мамврийского дуба и геометрические формы разноцветных архитектурных сооружений,



8 Тимофей Кириллов. Св. Иоанн Воин. 1710-е гг. Оружейная палата. Церковь Рождества Иоанна Предтечи на Пресне, Москва

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 новая контролирующая организация — Канцелярия от строений (первоначально — Канцелярия городских дел), 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 даты⁹.

В первые годы XVIII столетия наметились тенденции к поискам действительно нового изобразительного языка в иконописи. Их отличает несомненная связь с развивавшимся искусством конклюдии, подносных лис-

тов¹¹. Количество сохранившихся подобных произведений, в которых звучат петровские новации, крайне невелико. Их иконографические особенности не вошли повсеместно 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 церковь, Таллинн) и «Орел зря в Вышних Бога» Семена Иванова из Устюжны. (1729, Национальный музей, Стокгольм; ил. 10)¹².

Официальный стиль в религиозном искусстве активно приобретал новые черты. Он уже был реализован в иконостасе петербургского Петропавловского собора (1722—1726) — с резной конструкцией И.Зарудного и европеизированной живописью А.М.Поспелова. Произведения Андрея Матвеева (1730-е гг.) для различных петербургских церквей и Ивана Бельского в Зимнем дворце (1764) (все — Эрмитаж) уже полностью являются образцами академической живописи с преобладанием особенностей тех европейских школ, в которых мастера проходили свое обучение.

Сосуществование в конфессиональном пространстве нескольких стилевых направлений было достаточно сложным, что все чаще и чаще приводило к своеобразной художественной диффузии. Результатом были иконы, которые удовлетворяли требования новой культуры и в какой-то степени были совместимы с требованиями традиционалистов, исключая, конечно, старообрядцев. Здесь уместно будет напомнить о работах замечательного иконописца эпохи барокко Федора Леонова, чье имя известно пока по двум подписным иконам. Некогда они входили 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. Они выполнили эту работу в 1758 г. В настоящее время из двадцати трех икон, некогда украшавших монастырь, сохранились лишь три (Успенский собор Троицкого монастыря, Рига). Они в какой-то степени дают представление о былом величии ансамбля, который не-



10



9

9 Кирилл Уланов (Корнилий). Троица Ветхозаветная. 1721. Собрание В.А.Бондаренко, Москва

10 Мастер Семен Иванов из Устюжны. Орел зря в Вышних Бога. 1729. Национальный музей, Стокгольм



11

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



12

11 Мастер Федор Леонов из Дорогобужа. Воздвижение Креста. 1757. Успенский собор Троицкого монастыря, Рига

когда был назван лучшим образцом живописи Елизаветинской эпохи¹³. В иконе «Воздвижение Креста» (1757; ил. 11), подписанной Леоновым, композиция, декорированная золотыми заостренными картушами, вносящими динамическое начало в образ, делится на два яруса. В верхнем — в глубине на трехъярусном амвоне патриарх и дьяконы в роскошных одеяниях из золотой парчи утврждают Крест. В нижней части центр занимает пол храма, выложенный двухцветными плитками в шахматном порядке, который, благодаря

12 Успение. Вторая половина XVIII в. Музей истории религий, С.-Петербург

подиумах под великолепными балдахинами по краям иконы. Традиционная иконография словно растворяется в барочной трактовке. Иконописцем блистательно передана атмосфера скорее придворной церемонии, нежели литургического действия. В ритмическом построении композиции ощутимо воздействие гимнической поэзии XVIII в.

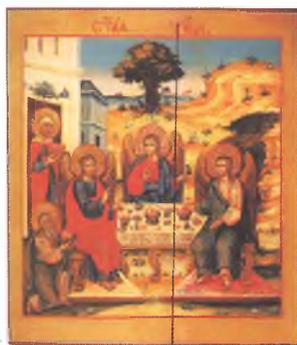
Модные художественные тенденции все активнее влияли на внутреннее убранство церквей. Изменения затрагивали и древние памятники, которые приводились в надлежащее состояние «благолепия». В 1768 г. Екатерина II распорядилась заменить древний иконостас Успенского собора Владимира, связываемый с именем Андрея Рублева, на новый, более соответствовавший вкусам эпохи¹⁴.

«Дворцовые интонации» все чаще встречаются в иконах. Одной из таких может быть названа икона «Успение» второй половины XVIII в. (Музей истории религий, С.-Петербург; ил. 12). В ее композиции основной акцент поставлен не столько на самом успении Богоматери, сколько на решении пространственных задач, которые выполняли скорее декоративную и одновременно мистическую роль в изобразительном решении произведения. Ложе Девы Марии, окруженное апостолами, как бы увенчивает Христос, принимающий Ее 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. Усиливается роль цвета, выразительности изображаемого образа. В иконе второй половины XVIII столетия «Прп. Авраамий Галичский» (частное собрание, Москва; ил. 13) эти составные

13 Прп. Авраамий Галичский. Вторая половина XVIII в. Частное собрание, Москва



13



14

воплощены в подчеркнутой ясности «портретных» черт святого и интенсивном голубом фоне. Образ святого получает свое развитие в этот период, и отличительным иконографическим признаком преподобного Авраамия становится веером распушенная борода, вносящая оттенок особой динамики в его изображение.

К концу XVIII столетия появляются иконы, в которых при сохранении конкретных иконографических признаков и колорита более активно проявляются элементы своеобразного натурализма, в котором можно заметить следы воздействия академической школы. Это можно наблюдать в «Троице Ветхозаветной» (конец XVIII в., Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва; ил. 14), созданной тверскими мастерами. Не нарушая привычного извода, барочные интонации в русском периферийном варианте придали образу оттенок приподнятой праздничности. Этому немало способствует и колористическая гамма произведения, построенная на сочетании интенсивных синих, красных, желтых, зеленых



16

цветов. Несколько иначе черты натурализма были реализованы в работе тверского мастера Федота Артемьева «Прп. Нил Столобенский со сценами жития» (1790-е гг., частное собрание, Москва; ил. 15). 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.

Особенности столичной изобразительной культуры все активнее оказывали влияние на мастеров удаленных иконописных центров. Так, например, Палех, известный своей продукцией с конца XVII в., уже в середине 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, собрание А.Б.Сидорова, Москва; ил. 16). Использование западных гравированных источников можно отметить в иконе «Не рыдай Мене Мати» Ильи Балякина (1769, Музей палехского искусства, Палех). Эти редкие памятники говорят о художественной неоднозначности масте-

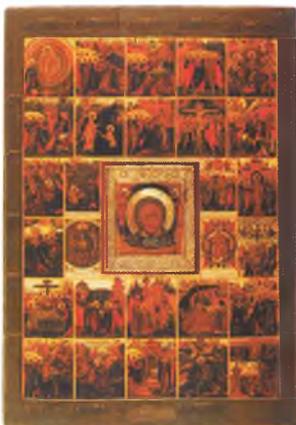


15

14 *Троица Ветхозаветная.* Конец XVIII в. Из Селизенихи. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва

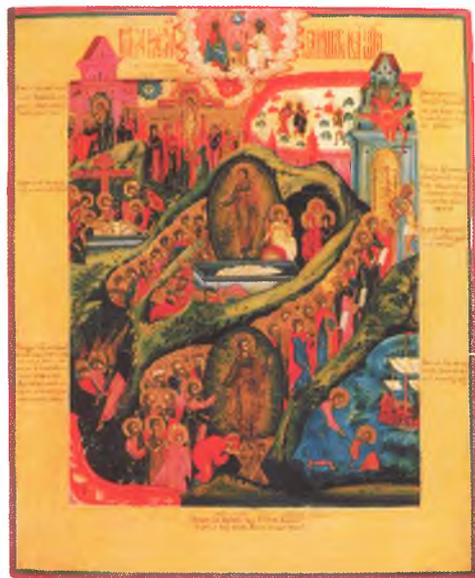
15 *Мастер Федот Артемьев. Прп. Нил Столобенский со сценами жития.* 1790-е гг. Частное собрание, Москва

16 *Мастер Иван Медведев. Апостол Андрей Первозванный с избранными святыми перед образом Богоматери Федоровской.* 1763. Палех. Собрание А.Б.Сидорова, Москва



17

нию иконографических схем, исполненных мастерским миниатюрным письмом. В тщательно разработанной иконе «Акафист Спасителю» И.И.Балякина и Н.М.Буторина (конец XVIII в., Музей палехского искусства, Палех; ил. 17) 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 той или иной композиции отведена изображению природы, несомненно соот-



18

17 Мастера И.И.Балякин, Н.М.Буторин. Акафист Спасителю. Конец XVIII в. Палех. Музей палехского искусства, Палех

несенной с изображениями «дикой пустыни» в иконах одного из ведущих последних мастеров Оружейной палаты, Тихона Филатьева.

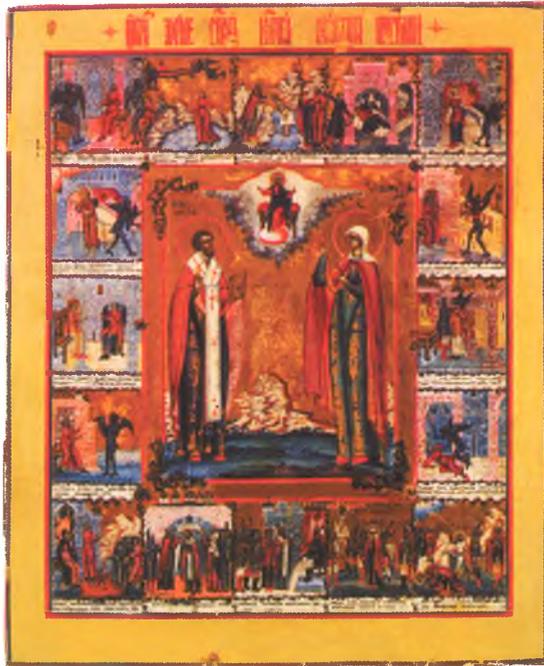
Конец XVIII — начало XIX в. в палехском искусстве может быть охарактеризован усвоением изобразительного языка И.И.Балякина и Н.М.Буторина в сочетании с освещением палитры праздничной придонностью цвета. Тщательная разработка сюжета в деталях, внимание к архитектурным декорациям, повышение роли «пейзажа» были уравновешены широкими светло-охристыми полями. Эти черты наиболее ярко были воплощены в замечательной иконе «Воскресение Христово» (конец XVIII в., собрание Х.Вилламо, Кауниайнен, Финляндия; ил. 18). В ней поражает воображение смелое сочетание красных, розовых, зеленых, желтых, голубых, фиолетовых, бирюзовых цветов в различных тональностях. Интенсивные краски отнюдь не разрушали гармонической целостности ювелирно отточенных образов среди



19

18 Воскресение Христово. Конец XVIII в. Палех. Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия

19 Девять мучеников кизических. Конец XVIII в. Палех. Частное собрание, Москва



20

сказочно великолепных и фантастических архитектурных декораций. Сложная композиция Воскресения и Сошествия во ад дополнена множеством предваряющих и последующих эпизодов. При этом миниатюрность письма сохраняет определенную обстоятельность, не позволяющую ей превратиться в мельгешение деталей. Выразительным образцом палехского иконописания можно назвать икону «Девять мучеников кизических» (конец XVIII в., частное собрание, Москва; ил. 19), в которой акцент поставлен на соединении в единое целое святых, изображенных в исключительно сложных ракурсах с символами своих мучений и стойкости. Палешане не боялись обращаться к разработке редких сюжетов, как это можно видеть на иконе «Св. Киприан Антиохийский и мц. Устиния со сценами жития» (конец XVIII в., Музей икон, Реклингхаузен, Германия; ил. 20)¹⁷. В композиции клейм иконы ведущую роль играет изображение затейливой, пышно декорированной архитектуры, поражающей богатством цветовой гаммы. Необычной особенностью образа стало изображение множества бесов, искушающих святых. 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

20 Св. Киприан Антиохийский и мц. Устиния со сценами жития. Конец XVIII в. Палех. Музей икон, Реклингхаузен, Германия

всех искуснее и богаче»¹⁸. Блестящим примером невянского изобразительного языка может служить икона «Св. Мария Египетская со сценами жития», написанная одним из ведущих мастеров династии Богатыревых, Иваном Васильевичем (1804, Музей истории религий, С.-Петербург; ил. 21).

Несмотря на то, что официальную иконопись в XIX в. затрагивали те же процессы, которые были свойственны академическому искусству, она по-прежнему оставалась на маргиналиях русской культуры и в какой-либо роли или месте в отечественной художественной жизни ей было отказано. Вот характерное анонимное высказывание на страницах альманаха «Северные цветы» за 1826 г.: «Художества водворены в России Петром Великим. С сих пор они заслуживают внимания». И еще одно, принадлежащее известному художнику, князю Г.Г.Гагарину: «Стоит только завести разговор о византийской живописи и тотчас у большинства слушателей неизменно явится улыбка пренебрежения и ирония. Если же кто-нибудь решится сказать, что эта живопись заслуживает внимательного изучения, то шуткам и насмешкам не будет конца»¹⁹.

В иконописи XIX в. значительную роль играл принцип стереотипного тиражирования, что, конечно, не способствовало ее признанию как художественного феномена. Но стереотип лежит в самой природе иконописания, и в памятниках древнего периода он также присутствует, хотя мы не замечаем этого из-за его несомнен-



21

21 Мастер И.В.Богатырев из Невьянска. Св. Мария Египетская со сценами жития. 1804. Музей истории религий, С.-Петербург



22

ной большей внутренней и изобразительной содержательности.

Но даже в иконах XVIII—XIX вв. отчетливо видны индивидуальные особенности мастеров. Появление образов вновь причисленных к лику святых, преимущественно иерархов, было обеспечено прижизненными портретами, то есть источником, на который не могли рассчитывать средневековые мастера. Портретные элементы входили в контекст иконы, придавая ей непривычную образность. После обретения мощей святого Димитрия Ростовского в 1752 г. и последовавшей его канонизации святого изображали в рост в соответствии с первоисточником — некогда написанным парадным портретом, где он представлен величественно стоящим в мантии, белом клобуке, в интерьере своего кабинета со столом, заваленном книгами, и висящей в углу иконой Богородицы Влахернской. Таким его написал иконописец В.Вощин в 1759 г. (Художественный музей, Кострома). Более распространенными стали его поясные иконы (конец XVIII в., церковь Михаила Архангела, г. Ош, Киргизия; ил. 22). В иконах святого Митрофана Воронежского (канонизирован в 1832 г. после обретения мощей), прославившегося своей активной поддержкой Петра I при строительстве первого русского флота, отчетливо ощутимы портретные черты, передающие характер властного, умного иерарха. В иконе из Спасо-Преображенской женской пустыни в Елгаве (после

22 Св. Димитрий Ростовский.
Конец XVIII в. Церковь Михаила
Архангела, г. Ош, Киргизия



23

1832 г.; ил. 23) его образу придан оттенок яростной выразительности.

В XIX в. профессиональные художники наряду со своими академическими занятиями, также как и ранее, продолжали создавать живописные иконы для многочисленных церквей, отражая вкусовые тенденции времени. Бесспорно, что 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 натюрмортом. К ним можно отнести таких выдающихся мастеров, как В.Л.Боровиковский, О.А.Кипренский, В.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 В.Е.Татлин.

В первой половине XIX в. характер официального академического иконописания или, вернее, живописания надолго определила программа росписей только что отстроенного Исаакиевского собора (1818—1858) в Петербурге. К работе над ансамблем были привлечены крупнейшие русские мастера: Карл Брюллов, Федор Бруни, Петр Басин, Петр Шамшин, Алексей Марков, Ва-

23 Св. Митрофан Воронежский.
После 1832 г. Спасо-Преображенская
женская пустынь, Елгава, Латвия

сий Шербуев, Тимофей Нефф и другие. Программа росписей была тщательно разработана. «Вся живопись, как стенная, так и иконная, избрана и размещена по усмотрению Святейшего Синода, который сам лично свидетельствовал эти эскизы и картоны, делая указания к точнейшему соблюдению художниками исторической истины, преданий и обычаев Православной Церкви... По рассмотрении Святейшим Синодом в смысле религиозном, они осматриваемы были Советом Академии художеств в отношении искусства...»²⁰. 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. Напомним многочисленные вариации картины «Мадонна в кресле» Рафаэля. Они 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 исследования²¹. 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 Шербуева. Одним из типичных образцов икон такого рода может служить икона «Святой благоверный князь Александр Невский» (собрание ГосНИИ реставрации, Москва; ил. 24).



24

24 Святой благоверный князь Александр Невский. 1830—1840-е гг. Собрание ГосНИИ реставрации, Москва



25

шое влияние на иконописание, которое было востребовано городским населением. Более поздними образцами этого стиля были украшены храмы Валаамского монастыря, ныне в своем большинстве сохраняющиеся в Церковном музее в г. Куопио и Ново-Валаамском монастыре (Финляндия).

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, но в меньшей степени, в ней можно было заметить воздействие 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. В иконе «Свт. Николай Чудотворец» (1830—1840-е гг., частное собрание, Москва; ил. 25) черты так называемого второго барокко проявляются в сложных хроматических цветовых сочетаниях, подвижной форме, резких тенях на лицах, динамичных белильных мазках, усиливающих движение ниспадающих тканей.

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

Такие мощные центры иконописания, как Палех, Мстера, Холуй, своей продукцией практически охватывали

25 Свт. Николай Чудотворец 1830—1840-е гг. Частное собрание, Москва



26

всю страну. Бесспорно ведущее место по-прежнему занимал Палех²³. Его мастеров можно было встретить в самых разных уголках страны. «Мастера: в каменной работе — устюжане, в иконописной — палехчане, в иконостасной позолоте — москвцы», — писал о строителях собора в Солигаличе местный администратор Ф.Нащокин²⁴. Производи-

тельность палешан была необычайно велика. Некоторые мастерские специализировались на определенных иконографических типах, как, например, мастер-виртуоз В.И.Хохлов, работавший в первой трети XIX в. Иконы с изображением «Шестоднева», выполненные им и его мастерской — иногда подписанные, иногда датированные 10-ми гг. XIX столетия, — можно нередко встретить в музеях, церквях, частных русских и зарубежных собраниях²⁵. К первым годам XIX столетия относятся также тщательно написанные иконы с изображениями различных типов Богоматери. В них иконописцы особое внимание уделяли отделке ликов Девы Марии и

Младенца с тщательной графикой глаз, губ, носа. Прозрачные белесоватые высветления придавали лицам оттенок объемности, как это можно видеть на иконе «Богоматери Казанской» (собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия; ил. 26). В мастерской иконе «Свт. Николай Чудотворец (поясной) со сценами жития» первой четверти XIX в. (собрание В.А.Бондаренко, Москва; ил. 27) иконописец демонстрирует виртуозную отточенность и ясность рисунка, уделяя исключительное внимание разработке клейм, насыщенных множеством подробностей и деталей. Последние напоминают приемы Баякина, Буторина, Хохлова, что позволяет говорить об окончательно сформировавшейся палехской стилистике.

Иконописцы Холуя выполняли крестьянские практические заказы, изображали святых помощников в сельском обиходе, а нередко и поновляли любимые образы. 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» второй половины XIX в. (собрание ГосНИИ реставрации, Москва; ил. 28). В Ее обра-



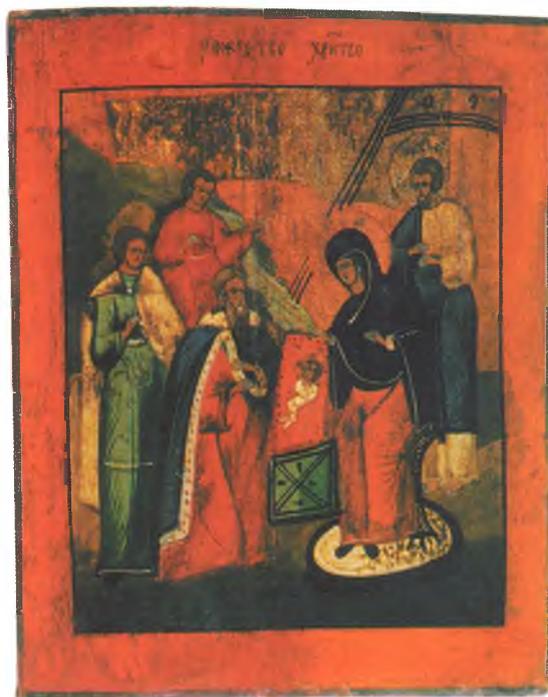
27

26 Богоматерь Казанская. Начало XIX в. Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия

27 Свт. Николай Чудотворец (поясной) со сценами жития. Первая четверть XIX в. Палех. Собрание В.А.Бондаренко, Москва

зе 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.

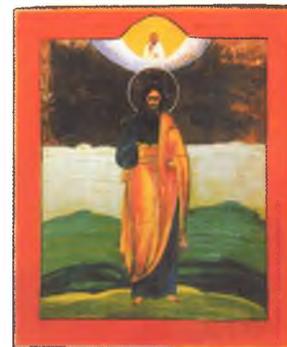
Народное творчество в иконописи проявлялось в создании крайне простых, незатейливых икон, которые сейчас поражают своим графическим мастерством. Минимальные изобразительные средства сведены порой к знаку-символу, иероглифу, цветовому пятну, безусловно понятные крестьянину, основному держателю подобных 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. Эти иконы только недавно стали привлекать внимание специалистов²⁶. В «Рождестве Христове» второй половины XIX в.



29

(собрание Х.Вилламо, Кауниайнен, Финляндия; ил. 29), которое соотносимо по иконографии с западноевропейскими источниками («Поклонение волхвов»), изображены Богоматерь, Иосиф и три волхва в крайне упрощенной форме. Их моделировка сведена к простым цветовым раскладкам. Намеком на хлев — место пребывания Святого семейства — служат две полосы из трех черных линий, обозначающих, возможно, раскрытый шатер. Спеленутый Младенец обозначен трогательным иероглифом на оранжевом фоне ясель с зеленой стенкой. В таких иконах нередко иконописец сразу обозначает цветовую среду, которая служит фоном изображаемым событиям в виде трех полос. Нижняя коричневая — земля, зеленая или оранжевая — леса, горы, синяя — небо.

Нечто подобное можно увидеть на редкой иконе «Праотец Адам» второй половины XIX в. (собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия; ил. 30), где несколько цветных полос образуют сакральное пространство. Столь же обобщенный и одновременно и декоративный и знаковый язык был свойствен народным иконам раз-



30



28 Богоматерь Владимирская. Вторая половина XIX в. Холуй. Собрание ГосНИИ реставрации, Москва

29 Рождество Христово. Вторая половина XIX в. Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия

30 Праотец Адам. Вторая половина XIX в. Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия

личных регионов страны. Свои выразительные местные стилистические особенности можно найти в произведениях Урала, Сибири, Южной России, Кубани²⁷.

В середине — второй половине XIX столетия можно отметить постепенно возрастающий интерес к традиционной иконе как к церковно-археологическому предмету. И.М.Снегирев, Д.А.Ровинский, Ф.И.Буслаев приступают к исследованиям истоков национальной культуры. В широких общественных кругах все более становится нормой внимание к национальным традициям. Г.Д.Филимонов едет в Палех и пишет важнейшую работу о творчестве современных иконописцев; В.Т.Георгиевский анализирует суздальских мастеров²⁸. 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» последней трети XIX в. (собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия; ил. 31). Ее необычная форма — круг, встречаемая в работах палехских мастеров), дополняет профессиональное 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 ис-



31

полнения лишь подчеркивает связь иконы с изобразительной культурой своего времени.

Однако следует признать, что ведущие позиции в иконописании во второй половине XIX столетия были заняты древнейшим селом Мстерой. К концу века в Мстере имелось свыше тридцати 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 старин-

31 Троица Ветхозаветная.
Последняя треть XIX в.
Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен,
Финляндия

ные 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.Панкрышева и других прежде всего мы знаем благодаря сохранившимся надписям.

Ведущим мастером Мстеры следует в первую очередь назвать И.С.Чирикова (ум. в 1903 г.). Среди множества выполненных им икон особое место занимает трехстворчатый складень 1890 г., который безусловно является шедевром позднего иконописания (Историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»,



33

Москва; ил. 32). В центре дан многоярусный иконостас, заполненный многочисленными иконами с изображениями святых и праздников. Каждый из фрагментов иконы — вполне законченное произведение, способное выдержать невероятное увеличение современной техникой. На створках — изображение Страшного суда и другие композиции. Из пространной надписи на обороте известно, что мастер работал над иконой год. В «Архангеле Михаиле» 1898 г. (собрание ГосНИИ реставрации, Москва; ил. 33) И.С.Чириков большое внимание уделял разработке фона иконы с изумительным «нидерландским» пейзажем и тонкой орнаментацией полей. Во многие свои произведения он любил вводить миниатюрную панораму Москвы, Московского Кремля («Митрополит Алексий» 1891 г. Церковь Рождества Иоанна Предтечи на Пресне, Москва).

Важную роль в Мстере играл крупный иконописец и владелец обширной мастерской В.П.Гурьянов (1867—1920). Ярким примером его искусства является икона «Прп. Михаил Клопский и мц. Александра» 1912 г. (собрание ГосНИИ реставрации, Москва; ил. 34). В ней в большей степени ощу-



34



32

32 Мастер И.С.Чириков. Складень трехстворчатый. 1890. Мстера. Историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва. Фрагмент

33 Мастер И.С.Чириков. Архангел Михаил. 1898. Мстера. Собрание ГосНИИ реставрации, Москва

34 Мастер В.П.Гурьянов. Прп. Михаил Клопский и мц. Александра. 1912. Мстера. Собрание ГосНИИ реставрации, Москва



35



36



37

тимы элементы компромиссного стиля, в котором так называемое живоподобие играет важную роль. Мстерские иконники чутко реагировали на запросы общества. Для тонких ценителей они создавали безусловно раритетные произведения, демонстрируя свое виртуозное и совершенное мастерство, как это можно видеть в изощренной по технике исполнения иконе «Лоно Авраамово» второй половины XIX в. (собрание В.А.Бондаренко, Москва; ил. 35). С другой стороны, для любителей «богатых» икон они писали вполне мастеровитые образцы, подобные иконе Богоматерь «Живоносный Источник» конца XIX в. (собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия; ил. 36), в которых сюжет порой тонет в обилии золота, покрытого многоцветным или гравированным орнаментом.

После 1917 г. искусство иконописания в Мстере 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 (собрание В.А.Бондаренко, Москва; ил. 37). В своеобразии композиции прочитывается близость древнему иконографическому типу «Древо Иессево». 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

35 Лоно Авраамово. Вторая половина XIX в. Мстера. Собрание В.А.Бондаренко, Москва

36 Богоматерь «Живоносный Источник». Конец XIX в. Мстера. Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия

37 Мастер П.С.Сеньков. Ангел-хранитель с Иоанном Предтечей, мцц. Анастасией и Надеждой с избранными святыми. 1921. Мстера. Собрание В.А.Бондаренко, Москва



38



40



39



41

38 Св. Георгий Победоносец. Начало XX в. Собрание Х. Вилламо, Кауниинен, Финляндия

39 А.А.Глазунов. Св. Алексий человек Божий и мц. Антонина. 1913. Церковь Воскресения Словоущего на Ваганькове, Москва

40 Троицкое Божество. Первая половина XIX в. Ветка. Церковное собрание, Москва

41 Свт. Николай Чудотворец. Первая половина XIX в. Ветка. Церковное собрание, Москва



42

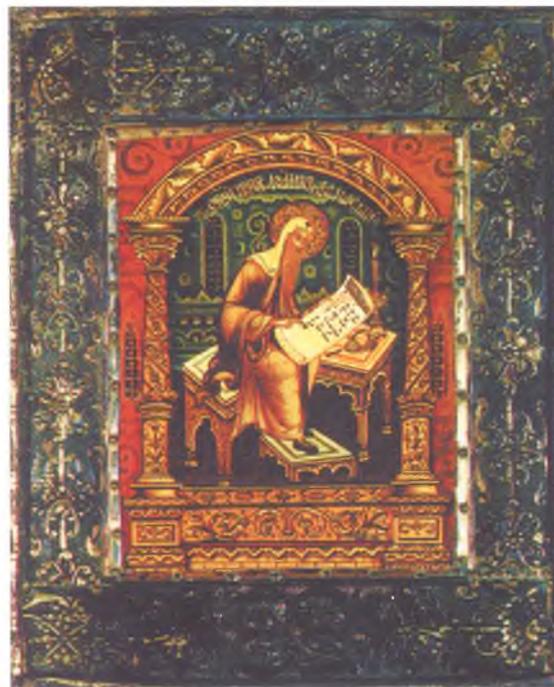
по заказу конкретной многочисленной семьи, молившейся о спасении в это трагическое для страны время. В тот же период В.О.Мумриковым была создана икона «Труды святого семейства» (1923, Музей истории религий, С.-Петербург), в которой была сделана наивная попытка приспособления к новой идеологии путем внедрения в иконографию социальных мотивов²⁹. Иконописец изобразил Богоматерь сидящей у колонны под деревянной стрехой за пряжей, Иосифа — за распиливанием доски, тогда как отрок Христос старательно работает зубилом.

Время конца XIX — начала XX в. было ознаменовано решительным внедрением стиля модерн в иконопись. Инспирированные разработки В.М.Васнецова и М.В.Нестерова в росписях Владимирского собора в Киеве (1892—1896), стилистика модерна и новые иконографии пришлось 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 великомученика Георгия, попирающего змия, в одноименной иконе вдохновлено аналогичной композицией М.В.Нестерова в Аббас-Тумане (собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия; ил. 38). Стилизованное иконное убранство в византийском, новгородском и московском вкусе интерьера московской церкви мцц. Адриана и Наталии в Бабушкине, построенной в 1914—1916 гг., 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 «мастерской» стилистике. Выразительным примером нового изобразительного языка можно назвать икону 1913 г. «Св. Алексей человек Божий и мц. Антонина» (церковь Воскресения Словущего на Ваганькове, Москва; ил. 39), выполненную

блестящим представителем модерна в иконописи А.А.Глазуновым (1884—1952).

Наряду с иконописанием в сфере православной традиции нельзя забывать о постоянно действовавших старообрядческих мастерских на Выге, Поморье, на Преображенском кладбище в Москве, на Ветке, в южном, близ Одессы, селе Вилкове. 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, хотя и несколько суховатая, манера исполнения. Наиболее интересными старообрядческими произведениями можно считать в первую очередь цветonoсные иконы, созданные на Ветке. В иконах первой половины XIX в. «Трипостасное Божество» (ил. 40), «Св. Николай Чудотворец» (ил. 41) (обе — церковные собрания Москвы) царит экспрессивная форма, символическая образность,



43

42 Мастер З.М.Брыкин. Складень трехстворчатый. 1875. Собрание ГосНИИ реставрации, Москва

43 Мастер Я.А.Богатенко. Прп. Иоанн Дамаскин. 1905. Музей музыкальной культуры имени М.И.Глинки, Москва

яркая, ничем не ограничиваемая красочная праздничность.

Свойственная старообрядчеству высокая грамотность, книжная начитанность способствовали укреплению художественных ценностей в знании и понимании ими древних образцов иконописания. Здесь ценились талантливые мастера. К таким надо отнести московского иконописца З.М.Брыкина, создавшего в 1875 г. замечательный миниатюрный трехстворчатый складень (собрание ГосНИИ реставрации, Москва; ил. 42). В нем блестяще реализованы традиции иконописания XVII в. Мастер наполнил свое произведение интонациями патристического характера: архистратиг Михаил — предводитель небесного воинства — предстает защитником Отечества, Спас Нерукотворный символизирует Православие, а Богоматерь Владимирская является небесной покровительницей русского народа. Другим блестящим старообрядческим иконописцем был один из самых образованных людей своего круга, Я.А.Богатенко (1880—1941). Окончив Строгановское училище и Археологический институт, он стал весьма заметной фи-

гурой в Москве. Работы его иконописной мастерской на Таганке, выполнявшей заказы в любом стиле, были отмечены большой серебряной медалью на I Всероссийской выставке икон. Маленьким шедевром Богатенко можно назвать миниатюрную иконку «Прп. Иоанн Дамаскин», написанную в 1905 г. (Музей музыкальной культуры имени М.И.Глинки, Москва; ил. 43). Его обращение к образу защитника иконопочитания несомненно было связано с официальным признанием старообрядчества в 1905 г.³⁰

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 (1853—1930), работавшего на берегу Чудского озера в эстонской деревне Рая, и его ученика П.М.Софронова (1898—1973), которые в прямом смысле слова приобрели мировую известность и сохранили славу русского религиозного искусства.

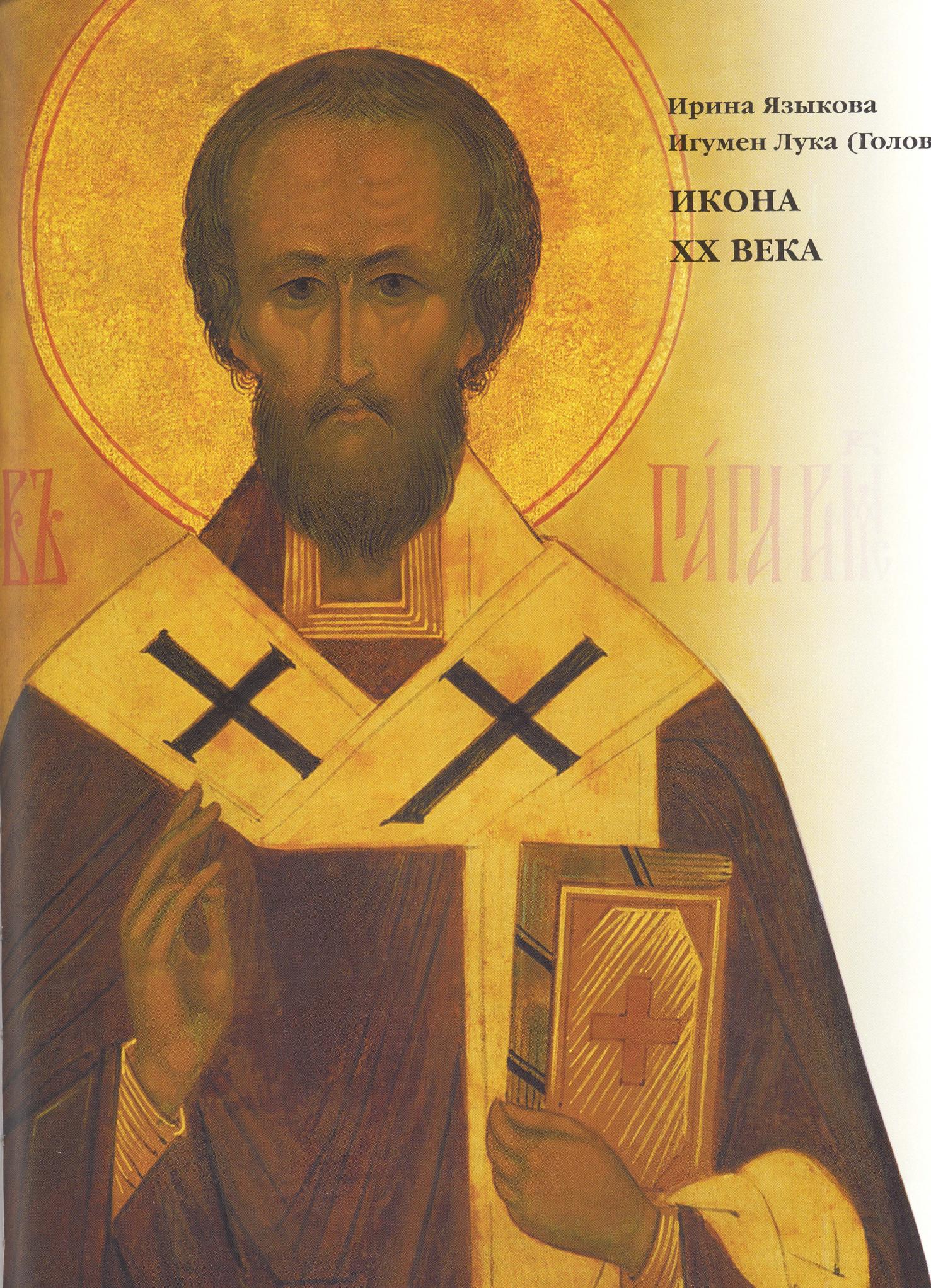
Примечания:

1. *Опочинин Е.Н.* Русские коллекционеры и уцелевшие остатки старины. — «Наше наследие», 1990, IV, с. 105. У патриарха Никона называют примерно двести семьдесят листов. В собрании А. Матвеева кроме гравюр названы картины на библейские и аллегорические темы, портреты.
2. *Иосиф Владимиров.* Трактат об искусстве. — В кн.: Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964, с. 9-61; *Симон Ушаков.* Слово к люботщательному иконного писания. — В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли (пер. на совр. рус. яз.). Т. I. М., 1962, с. 455-462.
3. *Трутовский В.* Боярин и оружничий Богдан Матвеевич Хитрово и московская Оружейная палата. — «Старые годы». 1909, июль-сентябрь.
4. *Овчинникова Е.С.* Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955.
5. *Красилин М.М.* «Иконизация» государственности. — В кн.: Поздняя икона: от XVII до начала XX века. Сб. ст. ГосНИИР. М., 2000, с. 45-58.
6. *Муратов Павел.* Древнерусская живопись в собрании И.С.Остроухова. М., 1914, с. 4.
7. *Бусева-Давыдова И.Л.* О концепциях стиля русского искусства в отечественном искусствознании. — В кн.: Проблемы русской средневековой культуры. Государственные музеи Московского Кремля. Вып. VII. М., 1990, с. 107-117.
8. *Красилин М.М.* Черты барокко в русской иконописи XVIII века. — В кн.: Барокко в России. М., 1994, с. 246-247. Этот иконостас в 30-е гг. был перенесен в церковь Иоанна Воина на Якиманке из снесенной церкви Трех святителей у Красных ворот в Москве.
9. «Повесть временных лет». — В кн.: Памятники литературы древней Руси. XI — начало XII века. М., 1978, с. 26-27.
10. *Пекарский П.П.* Материалы для истории иконописания. — В кн.: Известия Императорского археологического общества. Т. 5, вып. 5, СПб., 1865, с. 23.
11. *Алексеева М.А.* Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII — начала XIX в. — В кн.: Русское искусство барокко. Материалы и исследования. М., 1977.
12. *Красилин М.М.* «Иконизация» государственности. — В кн.: Поздняя икона: от XVII до начала XX века. Сб. ст., с. 45-58.
13. *Успенские М.В. и А.И.* Очерки церковных древностей Риги. — В кн.: Труды десятого археологического съезда в Риге. Т. III. М., 1900, с. 210-218.
14. *Ушаков Н.Н.* Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Историко-археологическое описание всех городов Владимирской губернии. Владимир, 1913, с. 44, 45.
15. *Красилин М.М., Данченко Е.А., Наумова М.М.* О палехской иконе XVIII века (в печати); Князева Л.П. Иконопись Палеха. — В кн.: Иконопись Палеха. Из собрания Государственного музея палехского искусства. М., 1994.
16. *Бакушинский А.В.* Искусство Палеха. М. — Л., 1934. с. 22-55.
17. *Красилин М.М.* «Киприан и Устиния» — икона из Реклингаузена — В кн.: IV Чтения памяти И.П.Болотцевой. Ярославский художественный музей. Ярославль, 2000, с. 122-143 (нем. изд.: *Krasilin M.* Kyprianos und Justinia. Ine Ikone im Ikonen-Museum Recklinghausen. 2000).
18. *Губкин О.П.* Богатыревы. Династия невянских художников-иконописцев — В кн.: Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1988. См. также: Сб. Невьянская икона. Кол. авт. Екатеринбург, 1997.
19. *Гагарин Г.Г.* Краткая хронологическая таблица в пособие истории византийского искусства. — Цит. по: *Попова Л.И.* Роль

- реставрации в изучении живописи конца XVIII — первой половины XIX в. — «Художественное наследие». ВНИИР. Вып. 13. М., 1990, с. 38.
20. «Историческо-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии». СПб., 1866, вып. 1, ч. 2, 1869, с. 412.
21. Красилин М.М. Обследование памятников изобразительного искусства на территории Латвийской ССР (древнерусская живопись и ее традиции в XVIII—XX вв.). — «Художественное наследие». ВНИИР. Вып. 10. М., 1985, с. 216. Эта тема детально была развита в содержательном докладе на симпозиуме по поздней иконописи в Новом Валааме (Финляндия) летом 1993 г.: *Heikki Hanka*. On academic painting. См. также каталог выставки, подготовленный Х. Ханка, К. Котковаара и К. Томениус в 1994 г. в Куопио, — *Ortodoksinen kirkko ja taiteen ihanteet*. Этот вопрос был ранее затронут в неопубликованной работе Ю.М. Олсуфьева «Обзор русской иконописи в ее формах от XII до XIX вв.» (ОР ГТГ, ф. 157, ед. хр.12, л.38). Благодарю Г.И.Вздорнова за указание на нее. На нее также ссылается О.Ю.Тарасов в книге «Икона и благочестие». М., 1995, с. 304.
22. Бакушинский А.В. Искусство Палеха, с. 85-94.
23. Бакушинский А.В. Там же; а также см. кн.: Иконопись Палеха. Из собрания Государственного музея палехского искусства. М., 1994.
24. Дунаев Б. Воскресенский летописец и его продолжение за 18—19 вв. солигалическим служилым человеком Ф.И.Нащокиным. М., 1914, с. 15.
25. Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. кат. 114, ил. 132-133; Красилин М.М. К реконструкции творческой деятельности палехского иконоисца Василия Хохлова. — В кн.: II Чтения памяти И.П.Болотцевой. Сб. ст. Ярославль, 1998, с. 93-107; Кротивницкая Н.Л. О трех иконах Василия Хохлова из Палеха. — В кн.: Русская поздняя икона: от XVII до начала XX века. Сб. ст. ГосНИИР. М., 2001, с. 201-210.
26. Королюк В.Д. Русская крестьянская иконопись (традиции и развитие). — In: *Etudes Balkaniques*. Sofia, 1971, P. 83-101; Каменская Е.Ф. Иконы-«краснушки». — В кн.: Вопросы русского и советского искусства. ГТГ. Вып. 3. М., 1973, с. 129-145; *Willamo H.* Russian Folk icons. Porvoo, Helsinki, Juva. 1998; *Бусева-Давыдова И.Л.* Основные проблемы изучения поздней русской иконописи. — В кн.: Русская поздняя икона: от XVII до начала XX века. Сб. ст. ГосНИИР, с. 24-27; *Вилламо Х.* Народные иконы. — Там же, 271-280.
27. Красилин М.М. Народные иконы: региональные особенности. — В кн.: Русское народное искусство. Сергиев Посад. Сб. ст. М., 1998.
28. Снегирев И.М. О значении отечественной иконописи. СПб., 1848; *Ровинский Д.А.* Обзорение иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903; *Буслав Ф.И.* Общие понятия о русской иконописи. — В кн.: Сочинения по археологии и истории искусства. Т. 1. СПб., 1908; *Филимонов Г.Д.* Палех. — «День», 1863, № 34-35; *Илларионов В. (Георгиевский В.Т.)* Иконописцы-суздальцы. — «Русское обозрение», 1895.
29. *Mstjoralaiset Ikonit. Teksti M.V. Basova. Heinavesi, 1992, kat. 25.*
30. *Рахманова М.* Церковное пение. — В кн.: Духовная среда России. М., 1996, с. 68, ил. 41.

Ирина Языкова
Игумен Лука (Головков)

**ИКОНА
XX ВЕКА**



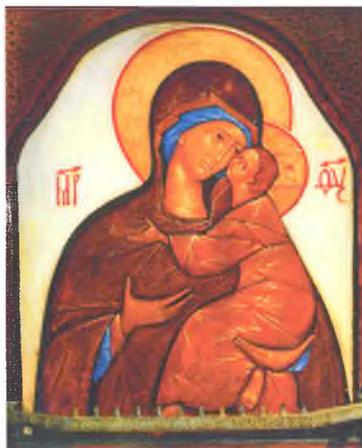


ΠΑΤΗΡ

ΕΡΕΚΗ



Судьба иконописной традиции в XX в. была в России непростой — три четверти столетия прошли под знаком борьбы государства с Церковью и ее культурой. Но именно в этом веке икона была вновь открыта. Этому предшествовал серьезный подготовительный процесс, начавшийся в XIX столетии. Успехи исторической науки, археологии и источниковедения, иконографические исследования, зарождение научной реставрации подготовили почву для открытия иконы. Благодаря усилиям реставраторов еще в XIX в. были открыты и частично расчищены фрески Владимира, Новгорода, Старой Ладogi, фрески и мозаики Киева. Епископ Порфирий (Успенский) привез в Россию раннехристианские иконы из монастыря Св. Екатерины на горе Синай. К рубежу столетий уже был накоплен солидный багаж знаний о древнерусской — и шире — о православной культуре, позволивший приподнять занавес, скрывавший в течение нескольких столетий великое наследие иконописной традиции. В начале XX в. были освобождены из-под позднейших записей «Троица» прп. Андрея Рублева, «Богоматерь Владимирская», найден «Звенигородский чин» и многие другие шедевры древней иконописи. Раскрытие реставраторами иконы в корне изменило представления о православном искусстве. Извлекая из забвения, из-под записей древние образы, реставраторы и исследователи открывали целый мир, заставивший говорить о великих сокровищах Православия. В том числе и о глубоком богословии, в русле которого развивалась икона. Эти открытия неизбежно влекли за собой переосмысление всей восточнохристианской традиции. 1917 год разрушил многое, в том числе и возрождающееся искусство иконы. После революции ручеек иконописания пробился на чужбине, в эмиграции, где оказались многие наши соотечественники. Сегодня очевидно, что этот трагический исход имел провиденциальное значение: русские



1 Инок Григорий (Круг).
Богоматерь Умиление. Середина XX в.
Монжерон, Франция

эмигранты не только сохранили для России, но и открыли Западу Православие с его богатейшей традицией богословия, литургии и искусства.

Наиболее известным и самобытным иконописцем русской эмиграции был инок Григорий (Круг, 1909—1969). Родившийся в Петербурге, живший в Эстонии, в 19 лет сознательно принявший Православие, Георгий Иванович Круг поселился во Франции. Там он прошел обучение в Академии Художеств. Свое истинное призвание он нашел в иконописи и, приняв иноче-

ский постриг, отдался ей целиком. Икона стала его служением, путем ко спасению (ил. 1). О. Григорий работал во Франции, Италии, Англии, Голландии, им написано немало церквей, созданы иконостасы, написаны сотни икон. 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.

Работы о. Григория обладают яркой индивидуальной манерой. 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 ее сопротивление, 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 (ил. 2). К сожалению, о. Григорий не всегда соблюдал технологию иконы. Из-за этого его работы сильно разрушаются, а краски теряют интенсивность.

Образы, созданные о. Григорием, отличает отрешенность и погруженность в себя. На ликах лежит печать какой-то грусти, тихой ностальгической печали, слов-



2

но святые хранят воспоминания о прожитых на земле годах. Стилю Круга присуща мягкость, иногда граничащая с вялостью. Мир икон и фресок Круга ирреален, но 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 стремится воссоздать в иконе ту полноту бытия, которой были лишены эмигранты на чужбине, да и на родине, плененной темными силами, ее уже давно 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



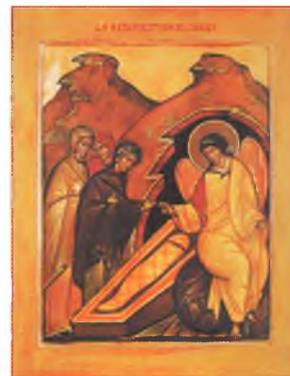
3

2 Инок Григорий (Круг). Прп. Серафим Саровский. Середина XX в. Монжерон, Франция

3 Л.А.Успенский. Прп. Силуан Афонский. 70-е гг. XX в. Частное собрание, Франция

любой, даже самый жестокий век икона свидетельствует о Царстве Божием, о тайне преображения человека и мира.

Значительной фигурой русской эмиграции был Леонид Александрович Успенский. Его труд «Богословие иконы Православной Церкви» является основополагающим для богословского осмысления иконописной традиции. Однако Успенский был не только теоретиком-богословом, но и иконописцем-практиком, создававшим иконостасы, писавшим иконы, вырезавшим кресты и образы. Вместе с о. Григорием (Кругом) он расписал Свято-Сергиевское Трехсвятительское подворье. Был он также талантливым педагогом, его ученики-иконописцы и сегодня работают по всему миру: в Англии (М.Фортуато, П.Фостеропулос), в США (о. Андрей Трегубов), во Франции (о. Николай Озолин). Даже на Афоне своим ученикам Успенский внушал, что недостаточно восхищаться красотой древнего образа, важно раскрыть великое послание, заложенное в нем, чтобы суметь передать его новым поколениям (ил. 3).



4

Кроме того, во Франции трудились и другие иконописцы. Из них можно выделить Д.С.Стелецкого (1875—1947), создавшего иконостас Свято-Сергиевского подворья в Париже, монахиню Иоанну (Рейтлингер, 1899—1988), писавшую иконы, занимавшуюся книжной иллюстрацией и монументальными росписями (церковь св. Иоанна Воина в Медоне под Парижем, церковь свв. Сергия и Албания в Лондоне). Стиль их работ, как и работ инока Григория, Л.А.Успенского, может показаться несколько вольным, в нем соединяются древнерусский канон и свободное, почти импрессионистическое обращение с цветом, чистота наивного искусства и богословский интеллектуализм. Художники не всегда имели возможность соблюдать традиционную технологию иконы, предполагающую работу с натуральными минералами, прочными связующими, хорошо выдержанными досками и т.д. Но во многих работах этих мастеров есть присутствие удивительной силы — великая традиция в трудные для Церкви времена не умирает, продолжая жить, неся духовный заряд (ил. 4).

Открытие древних памятников иконописи в начале XX в., несмотря на социальные катаклизмы, не могло не повлиять на возрождение иконописания и внутри России. Безусловно, жесткая идеологическая политика большевиков, ставившая под угрозу существование са-

4 Л.А.Успенский. Жены Мирносицы. 70-е гг. XX в. Частное собрание, Франция



5

мой Церкви, этому не способствовала. Массовое разрушение храмов и монастырей повлекло за собой гибель многих произведений церковного искусства: иконы выбрасывались из храмов, осквернялись, горели в кострах, продавались за границу, в лучшем случае попадали в гохраны, музеи или частные коллекции. Однако реставраторам и музейным работникам все же удавалось спасти и отреставрировать хотя бы часть из них. Не прекращалось, несмотря на неблагоприятные условия, изучение древнерусского и византийского искусства, появлялись научные публикации.

В эти страшные годы не прерывалась и иконописная традиция. И в 1920-х, и в 1930-х гг. в России писались иконы. Так, например, продолжал работать Владимир Алексеевич Комаровский (1883—1937), создавший еще до революции ряд значительных произведений, и другие иконописцы, хотя сегодня имен многих из них мы не знаем.

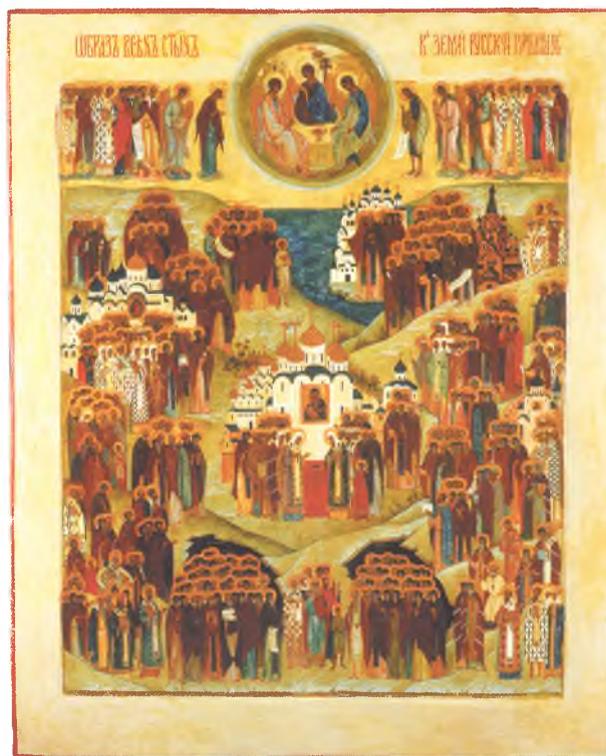
Неоценимо значение для русского иконописания монахини Иулиании (Марии Николаевны Соколовой, 1899—1981). Духовная дочь св. прав. Алексея и сщмч. Сергия Мечевых, Мария Николаевна была прихожанкой храма свт. Николая на Маросейке. В середине 1920-х гг. училась иконописанию у известного реставратора Василия Осиповича Кирикова. Она много копировала древние иконы, фрески в Новгороде, Пскове, Ферапонтове, изучала произведения древнерусского искусства XII—XVI вв., но особо полюбила икону Москвы XV в. и

5 Монахиня Иулиания (Соколова).
Свт. Николай. 20-е гг. XX в.
Церковь свт. Николая в Кленниках,
Москва

этому стилю стремилась следовать в своем творчестве (ил. 5). Тонко чувствуя настрой древней иконы, Мария Николаевна не только копировала древние образцы, но и создавала новые. Одним из лучших и самых значимых ее произведений довоенного периода стала икона «Собор Всех Святых, в земле Российской просиявших», написанная по благословию свт. Афанасия Ковровского (Сахарова) (ил. 6).

После закрытия храма на Маросейке (в 1932 г.) Мария Николаевна по благословию своего духовного отца, свящ. Сергия Мечева, стала для многих членов общины наставницей. Но при этом она продолжала писать иконы: чаще всего это были маленькие образы святых, праздников для домашних «катакомбных» храмов, для близких и друзей. Истинная подвижница благочестия, Мария Николаевна в 1970 г. тайно приняла монашеский постриг с именем Иулиания.

Еще во время войны государство вынуждено было пойти на уступки Церкви, несколько ослабив идеологический пресс; вследствие этого произошла частичная реабилитация духовного наследия Православия. В 1946 г. была вновь открыта Троице-Сергиева Лавра, и Марию Николаевну, которая перед самой войной переехала в соседний с Загорском поселок Семхоз, привлекли к работам по восстановлению монастыря. «Надо предста-



6

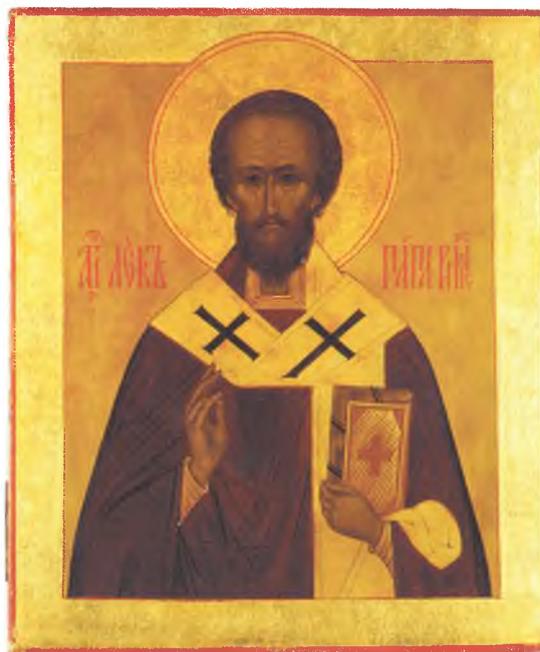
6 Монахиня Иулиания (Соколова).
Собор Всех Святых, в земле
Российской просиявших.
Конец 20-х — начало 30-х гг. XX в.
Ризница Троице-Сергиевой Лавры,
Сергиев Посад

вить себе то время. Казалось, что нет возможности работать для Церкви (...) И вдруг! Конечно (...) все представлялось чудом. Да так оно и было»¹.

В Лавре Мария Николаевна расписала Серапионову палату, написала иконы для раки и сени над мощами прп. Никона (в том числе и житийную икону преподобного), иконостасы приделов Трапезного храма, иконы в иконостас Академического храма, многочисленные иконы в церкви и в ризницу монастыря (ил. 7). Она много писала и в другие храмы (иконостас в Фергану, иконы в церковь Ильи Обиденного в Москве). Выполняла иконы избранных святых и другие образы для патриархов Алексия I и Пимена. Ей заказывали иконы епископы, клирики, миряне, многие ценители ее таланта. Русские святые занимали особое место в творчестве инокини Иулиании. Кроме икон Собора русских святых она создала образы Собора святых града Владимира, Собора ярославских святых, Собора первосвятителей всея Руси, Собора святых святителей, в земле Российской просиявших. Ее иконы узнаваемы. Умиротворенность, молитвенный настрой, духовная собранность характерны как для самой матушки, так и для ее икон. Она подпитывалась живым источником древней



7 Монахиня Иулиания (Соколова).
Явление Божией Матери прп. Сергию.
Начало 50-х гг. XX в. Серапионова
палата, Троице-Сергиева Лавра,
Сергиев Посад

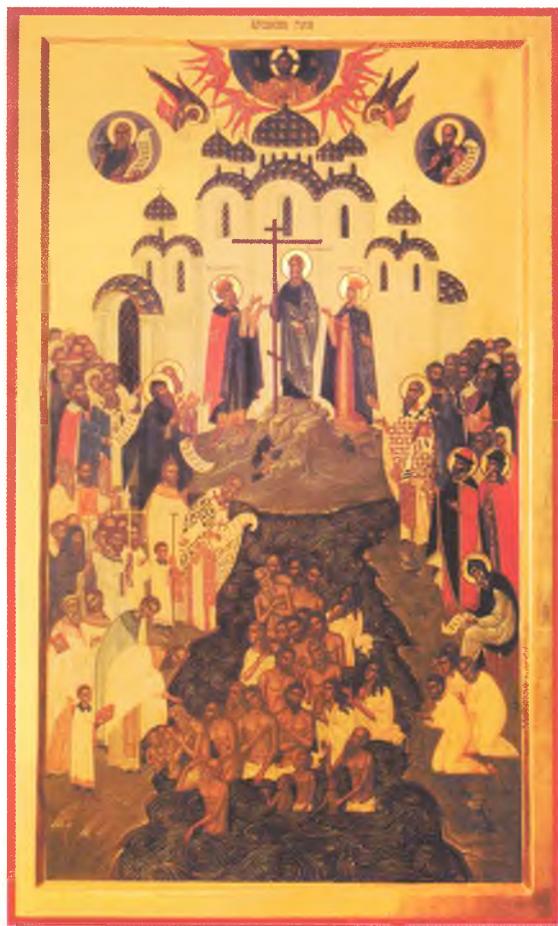


иконы, ее работы дышат духом подлинно церковного искусства. Своим помощникам и ученикам она также прививала любовь к древней иконе.

Монахиня Иулиания много занималась реставрацией икон и росписей. Согласно советским идеологическим установкам, икона является произведением древнерусской живописи, памятником национальной культуры и должна находиться под охраной государства. Основное место иконы — музей или реставрационная мастерская. Даже к частным коллекциям в советском обществе относились с подозрением. В храмах же, как правило, преобладала поздняя живопись, древние иконы встречались редко. Авторитет монахини Иулиании как реставратора разрушал мнение, что в Церкви нет специалистов, умеющих сохранять и реставрировать древнее искусство.

В 1958 г. Мария Николаевна организовала в Лавре иконописный кружок. Составила пособие по технологии иконописи, читала лекции в Семинарии, устраивала выставки работ учащихся кружка, ее иконы публиковались в «Журнале Московской Патриархии». Все это, несомненно, способствовало формированию понимания древней иконы в Церкви (ил. 8). В то время, когда многим нравилась икона в стиле Васнецова, матушка прививала любовь к древней традиции. За советами к ней приезжали художники, реставраторы со всей страны. Семена, брошенные талантливым иконописцем, добрым наставником, подвижницей благочестия, дали богатые всходы.

8 Монахиня Иулиания (Соколова).
Свт. Лев Римский. 60-е гг. XX в.
Частное собрание



9

Ценили монахиню Иулианию все иконописцы, трудившиеся в Лавре. Близок к ней был Сергей (Голубцов), архиепископ Новгородский (1906—1982), писавший иконы и в Лавре, и уже будучи на Новгородской кафедре. В 1962 г. им выполнен иконостас придела свв. Никиты Новгородского и Николая Мирликийского в новгородской церкви Апостола Филиппа в Новгороде в стиле древнерусской живописи. Архимандрит Алипий (Воронов) (1914—1975), как и владыка Сергей, также постриженник Троице-Сергиевой Лавры, был близко знаком с монахиней

9 *Архимандрит Зинон (Теодор). Крещение Руси. 1988. Москва*

Иулианией. Он создал в Псково-Печерском монастыре, где с 1959 г. и до смерти был наместником, особую атмосферу: им была собрана великолепная коллекция икон и живописи, восстановлена и отреставрирована крепостная стена монастыря, обитель приведена в благолепное состояние. Он и сам писал иконы, благодаря ему были возрождены монастырские иконописные традиции.

В послевоенные годы писали иконы и немногие другие иконописцы. В это непростое время был создан замечательный иконостас верхнего храма церкви Успения Богородицы в Вешняках.

В 1980-х гг. в стране произошли изменения, связанные с процессом религиозного возрождения. Великий юбилей Крещения Руси, отмечаемый с общенациональным размахом, ознаменовал перелом в отношениях государства и Церкви. Закончилась эпоха разрушения и идеологической конфронтации, Церковь получила долгожданную свободу. По всей стране стали реставрироваться старые храмы и возводиться новые, возрождаться и отстраиваться монастыри. В связи с этим потребность в церковном искусстве возросла. Подготовка к юбилею и сам праздник Тысячелетия Крещения Руси (1988) стали рубежом, обозначившим наступление нового этапа в жизни Русской Православной Церкви, в развитии иконописи России (ил. 9).

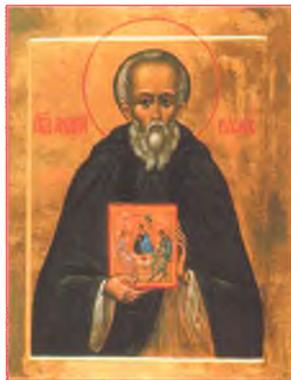
Уже в период подготовки к юбилею Церкви был передан ряд храмов и монастырей, и их стали реставрировать, приводить в порядок. Возрождение крайне разрушенного Данилова монастыря — центра юбилейных торжеств — было важным этапом для церковного искусства России. Ко времени передачи (в 1983 г.) Данилов



10

10 *Архимандрит Зинон (Теодор). Иконостас нижнего храма собора Свв. Отцов Семи Вселенских Соборов Данилова монастыря. 1980-е гг.*

монастырь, в котором была устроена тюрьма для несовершеннолетних, представлял собой руины: храмы изуродованы, кладбище разорено, стены и башни разбиты. Но всего за пять лет Данилов монастырь был полностью восстановлен.



11

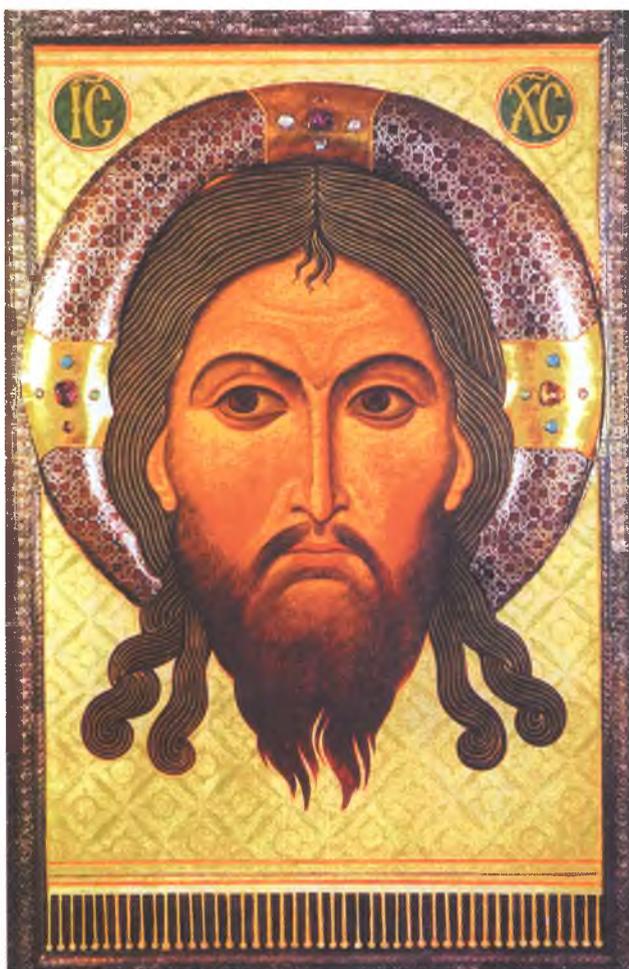
Иконописные работы в нижнем храме собора Свв. Отцов Семи Вселенских Соборов (иконостасы приделов Покровского и пророка Даниила, икона прп. Даниила и другие иконы осуществлялись под руководством наельника Псково-Печерского монастыря архимандрита Зинова (Теодора). Эти работы (ил. 10) стали серьезным шагом, закрепившим в России курс на каноничес-

кую икону. Вместе с о. Зином над восстановлением Данилова монастыря работала бригада художников (иконописцы А. Соколов, А. Алексеев, И. Касаткин, свящ. Е. Филатов, А. Бубнов, резчик А. Фехнер, свящ. В. Савиных и другие), для многих из них это стало важным этапом в иконописном творчестве, а то и началом его, но почти все они сегодня активно занимаются иконописью. В это же время в Данилове монастыре была создана иконописная мастерская под руководством ученицы монахини Иулиании, Ирины Васильевны Ватагиной, которой принадлежит много ставших ныне известными икон, в частности, образы святых, прославленных на Соборе 1988 г. (ил. 11).

Творчество о. Зинова — одна из самых ярких страниц иконописной традиции последней четверти XX в. Архимандрит Зинов (Теодор) окончил Одесское художественное училище, где и произошло его первое знакомство с иконой. Технику иконописи, художественные приемы ему пришлось осваивать самостоятельно. В 1976 г. он принял постриг в Псково-Печерском монастыре, имевшем свои иконописные традиции. Уже через два года ценитель икон патриарх Пимен вызвал о. Зинова в Троице-Сергиеву Лавру. Здесь он выполнил иконостасы приделов в крипте Успенского собора и создал немало различных икон.

После Данилова монастыря наиболее значительные работы выполнены о. Зином для Псково-Печерского монастыря, где он написал иконостасы Корнилиевского придела (1985), храма Покрова (1990) и храма Псково-Печерских святых на Горке (1989—1991). В этих работах хорошо прослеживается эволюция стиля иконописца. Если при написании икон в Троице-Сергиевой Лавре и Данилове монастыре о. Зинов ориентировался на икону XV—XVI вв., то в последних двух иконостасах ему служили образцами иконы XI—XII вв. Та же тенденция просматривается и в иконостасе придела Серафима Саровского Троицкого собора Пскова (1988), хотя и ранее в его творчестве наблюдалось некоторое тяготение к домонгольским и византийским образам (ил. 12). Показательны для этой переориентации стили иконостас храма прп. Серафима и икона «Крещения Руси» (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. Зинов создал иконостас для церкви Стефана Первомученика. Здесь уже видно, что иконописец ориентирован на раннехристианское искусство, в частности, на образы Ра-



12

11 И.В. Ватагина. Прп. Андрей Рублев. 1988. Москва

12 Архимандрит Зинов (Теодор). Спас Нерукотворный. Конец 1980-х гг. Иконостас придела прп. Серафима Саровского Троицкого собора, Псков



13

В 1990-е гг. архимандрита Зиона стали активно приглашать в другие страны — он написал иконы для иконостаса монастыря прп. Антония (Франция), работал в Ново-Валаамском монастыре (Финляндия), выполнил роспись в романском стиле в Крестовоздвиженском бенедиктинском монастыре в Шевтоне (Бельгия), преподавал в иконописной школе в Серинате (Италия) и т.д.

Работы о. Зиона 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 достает разнообразия. В творчестве архимандрита Зиона сильно интеллектуальное, богословское начало. Его образы полны глубокого созерцания и одновременно внутренней энергии, лики святых поражают сочетанием глубокой умиротворенности и напряженной работы души, благородной красоты и мудрости (ил. 13).

В конце 1980-х — 1990-е гг. в жизнь входит новое явление — выставки нового церковного искусства. Впервые выставка современной иконы прошла в апреле — мае 1989 г. в Знаменском соборе в Москве. Это был своего рода первый публичный смотр сил иконописцев. Ранее им приходилось свое творчество скрывать, и можно было подумать, что современ-

ной иконописи не существует, это искусство принадлежит прошлому. Но первая же выставка, на которой было представлено более ста работ, показала, что икона в России жива и у нее есть будущее. Конечно, полного представления о современном состоянии церковного искусства выставка дать не могла — в залы попали только совсем новые работы или же те, что случайно остались в мастерских, а также иконы, с согласия священника покинувшие свое естественное место в храме. Не все иконописцы (в том числе и лучшие) стремились предоставлять свои иконы для показа в выставочных залах. Однако эта выставка стала весьма знаменательным событием. В конце того же года (с декабря 1989 по январь 1990 г.) состоялась выставка «Христианское искусство. Традиции и современность» (Москва, Манеж). А в 1990-е гг. в Москве, Санкт-Петербурге и других городах выставки, выставки-продажи современного церковного искусства проходят регулярно.

Большинство иконописцев, участвовавших в первой выставке современной иконы, активно работают и по сей день, — это А.Соколов, А.Лавданский, А.Вронский, А.Кугоев, В.Сидельников, И.Кручинин, свящ. А.Волгин, К.Покровская, О.Клюдт и другие. Но, пожалуй, наиболее интересны три мастера, творчество которых представляет сейчас значимое направление в российской иконописной традиции (ил. 14).

Александр Александрович Лавданский начал творческую деятельность как художник-авангардист, учился у В.Ситникова. В 1980-х гг. серьезно занялся иконописью



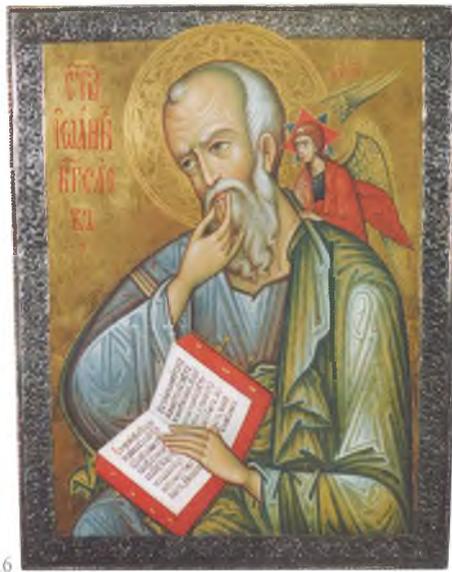
14

13 *Архимандрит Зион (Теодор). Воскресение Христово. Сошествие во ад. Середина 90-х гг. XX в.*

14 *Бригада А.А.Лавданского. Иконостас церкви Иоанна Богослова, Ямбург. Конец 90-х гг. XX в.*



15



16

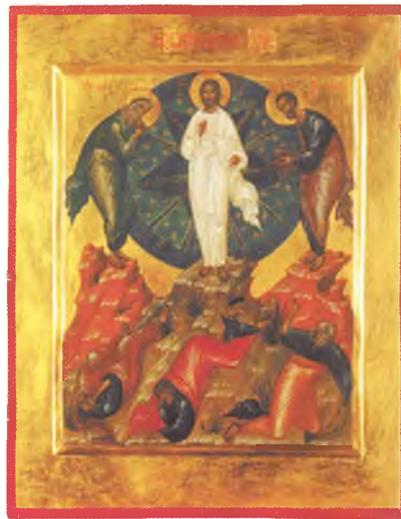
и вскоре возглавил работы по росписи двух храмов в Черновицкой епархии, а затем — в Костромской. Работал в Даниловом монастыре, где расписал верхние боковые приделы храма Свв. Отцов Семи Вселенских Соборов. Лавданский постоянно писал иконы, возглавлял бригады, работавшие над созданием икон для храмов Всех Святых на Кулишках и Иоанна Богослова на Бронной (ил. 15), храма Иоанна Богослова в Ямбурге (Тобольско-Тюменская епархия; ил. 16). Работал в Америке, где расписал два храма в штате Нью-Йорк.

Александр Михайлович Соколов окончил Московскую среднюю художественную школу им. В.Сурикова, затем — отделение реставрации Московского гос. художественно-промышленного университета им. С.Г.Строганова. С начала 1980-х гг. постоянно работает для Церкви. В 1983 г. был привлечен к участию в работе в Даниловом монастыре. Работал для Владимирской епархии. Затем в Иоанно-Богословском монастыре под Рязанью, в Костромской, Йошкар-Олинской епархиях, в Высоцком монастыре Серпухова, писал также иконы для храмов Москвы: церкви Божией Матери «Живоносный Источник» в Царицыне, Всех Святых на Кулишках, часовни

традиции, но в то же время их отличает живописная свобода. В некоторых работах мастеров этого круга можно увидеть затежеленность — невесомые, нематериальные образы обретают, кажется, материальность, в ряде работ присутствует манерность. Но все же им часто удается соединить иконописную строгость с каким-то удивительно теплым человеческим чувством, которого не лишены лики святых на иконах. Все трое обладают узнаваемой интересной манерой, позволяющей сразу же отличить их руку, ориентация на древние образцы не приводит к стилизации и бездумной копийности.



17



18

15 А.А.Лавданский. Троица.
Конец 90-х гг. XX в. Церковь
Иоанна Богослова на Бронной,
Москва

16 А.А.Лавданский. Иоанн Богослов.
Средник иконы с житием.
Конец 90-х гг. XX в.
Церковь Иоанна Богослова,
Ямбург

17 А.М.Соколов. Богоматерь
«Неупиваемая Чаша».
Начало 90-х гг. XX в.
Высоцкий монастырь,
Серпухов

18 А.М.Соколов. Преображение.
90-е гг. XX в.

Иверской иконы Божией Матери у Воскресенских ворот Китай-города и др. Расписывал храмы в Польше, Америке, Японии. Организовал иконописную школу в Бельске Подляском (Польша). А.Соколов пишет иконы (ил. 17, 18), фрески, выполняет мозаики, также занимается ювелирным искусством.

Алексей Сергеевич Вронский окончил художественное училище в Холуе. Работает с конца 1980-х гг. в бригаде с А.Лавданским, А.Соколовым и другими мастерами (ил. 19). Последние годы активно работает на Кипре. А.Соколов, А.Лавданский, А.Вронский сознательно следуют канону,

В последнее десятилетие XX в. в России повсеместно открываются иконописные школы, что свидетельствует о возрождении иконописной традиции, передающейся от мастера к ученику. С 1990 г. работает иконописная школа при Московской Духовной Академии (руководитель игумен Лука), продолжающая традиции монахини Иулиании. С самого начала иконописание здесь стали преподавать ученики М.Н.Соколовой и ученики ее учеников. Особо нужно выделить внучатую племянницу монахини Иулиании Наталью Евгеньевну Алдошину, которой еще в детстве матушка прививала любовь к иконе. После окончания Абрамцевского художественно-промышленного училища она работала в Духовной Академии и Лавре иконописцем и реставратором, а с 1983 г. и преподавателем иконописного кружка (ил. 20, 21).

Материалы и опыт ведения иконописного кружка сыграли в становлении школы неоценимую роль. Большое место отводится изучению древней иконы, что воспитывает любовь и вкус к подлинно церковному творчеству. Обучение иконописи происходит через выполнение списков с древних икон. «Копируя икону, — писала монахиня Иулиания, — человек всесторонне познает ее и невольно приходит в соприкосновение с тем миром, который в ней заключен. Постепенно он начинает ощущать реальность того мира, узнавать истинность древнего образа, потому постигает глубину его содержания, поражается четкостью форм, внут-

ренней обоснованностью его деталей и поистине святой простотой художественного выражения»².

Конечно, иконописец не должен слепо копировать, а, изучая художественный язык иконы, почувствовать и понять связь этого языка с вероучением, научиться мыслить в традиции. В древности мастера не писали копий — с чтимых икон делали списки, нередко повторявшие только иконографические особенности образца. Но сегодня, когда мир изменился и традиции утрачены, для понимания современными художниками эстетики Православия выполнение копий-списков просто необходимо.

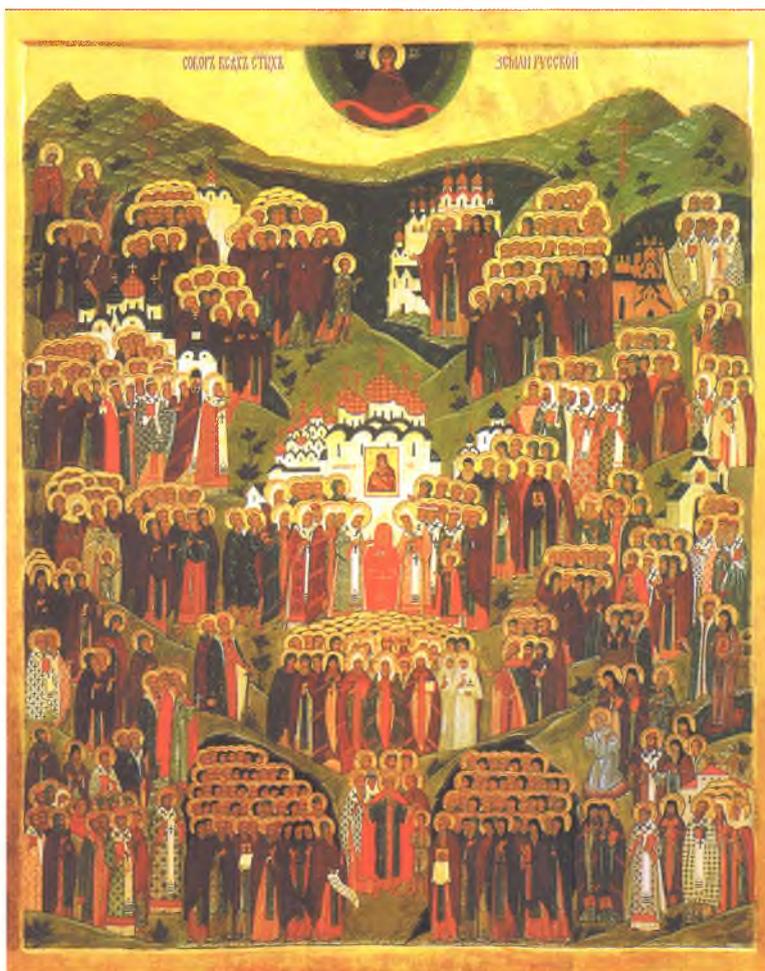


20



19

19 А.С.Вронский. Спаситель на престоле. Конец 90-х гг. XX в. Церковь Иоанна Богослова, Ямбург



21

20 Н.Е.Алдошина. Вмч. Пантелеимон. 1995. Афонское представительство (подворье)

21 Н.Е.Алдошина. Собор Всех Святых, в земле Российской просиявших. 1997. Церковь свт. Николая в Кленниках, Москва



22

Учащимися школы помимо отдельных икон были написаны иконостасы Покровского собора Покровского Хотькова женского монастыря, церкви Ахтырской иконы Богоматери, с. Ахтырка под Хотьковом, большинство икон иконостаса церкви Спаса Преображения храма Христа Спасителя (Москва). Сегодня в школе кроме Н.Е.Алдошиной, В.А.Ермиловой преподают шесть выпускников школы: А.Н.Солдатов, А.В.Алешин, С.Л.Тарасова, А.В.Зданович, Е.А.Белобородова, Л.А.Армеева. Выпускники школы преподают иконописание и в других учебных заведениях, работают

в иконописных мастерских, несут послушания как насельники в монастырских мастерских (ил. 22, 23, 24). При Духовных Академиях и семинариях Санкт-Петербурга, Тобольска, Курска и при некоторых духовных училищах также открыты иконописные школы.

В 1992 г. был основан Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, в составе которого при факультете Церковных художеств действует отделение иконописания (преподаватели: И.В.Ватагина, свящ. Н.Чернышев и другие) (ил. 25).

Среди приходских школ, в которых серьезно занимаются иконописью, необходимо выделить школу при храме свт. Николая в Кленниках (на Маросейке) в Москве и школу в Дубне. Кроме того, нужно упомянуть Тверскую школу церковных ремесел и школу-студию при Московской иконописной мастерской (г. Зеленоград под Москвой).

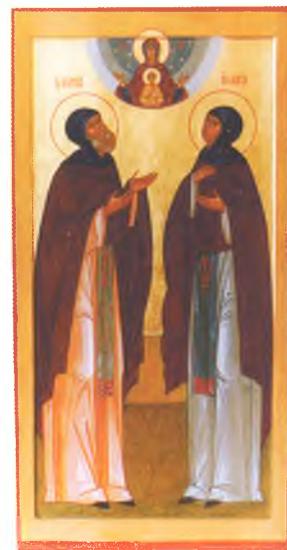


23

22 А.Н.Солдатов. Царские врата. 1997. Церковь Алексия, человека Божия, Иошкар-Ола

23 А.В.Алешин. Богородица с избранными святыми. Складень. 1996. Частное собрание

В программу отдельных государственных художественных вузов также сегодня включено изучение иконописания. Среди них — Московский гос. академический художественный институт им. В.И.Сурикова (кафедра монументального искусства, проф. Е.Н.Максимов), Палехское художественное училище и др. Проходят занятия иконописанием и во Мстере. Наряду с серьезным изучением иконы организуется масса курсов, дающих лишь первое, а часто и поверхностное знакомство с иконой. Возрождаются и монастырские иконописные традиции.



24



25

24 А.В.Зданович. Прп. Кирилл и Мария. 1994. Покровский Хотьков монастырь, Хотьково

25 А.Н.Овчинников. Царские врата со свв. Иоанном Златоустом и Василием Великим. 1993. Иконописная школа в Серiate, Италия



26

В конце 1990-х гг. одним из самых значимых иконописных центров стала Оптина пустынь (игумен Ипатий, иеромонах Илларион, Филипп и другие) (ил. 26).

По всей России создается множество иконописных мастерских. Только в Москве мастерских, артелей насчитывается несколько десятков. Есть мастерские, в которых имя ведущего иконописца определяет все: стиль, характер работы. В других мастерских несколько или все иконописцы создают лицо бригады. Для выполнения заказов возникают и случайные объединения иконописцев. Множество иконописцев работает самостоятельно.

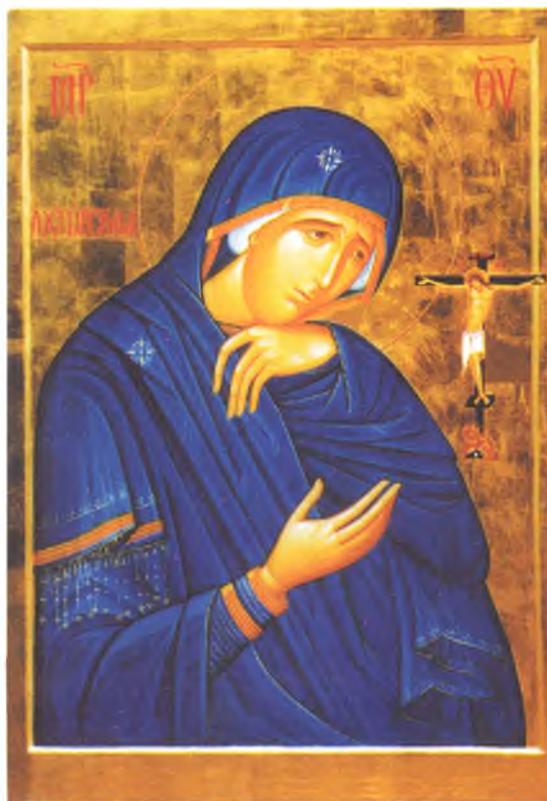
Наряду с возрождением иконы происходит становление мозаики — и монументальной, и станковой. Один из тех, кто работает в технике мозаики, — Александр Давыдович Карнаухов. Его работы украшают многие московские храмы: Спасо-Преображения в Тушине, Свт. Митрофана, еп. Воронежского, свв. бесср. Космы и Дамиана в Шубине, Успения Богородицы на Успенском Вражке, а также церковь Знамения Божией Матери в Красногорске и т.д. Работал он также в Грузии и Италии. В своем творчестве А.Карнаухов часто обращается к раннехристианским традициям, в частности, к искусству Равенны (ил. 27).

Возрождение храмов и монастырей в последнее десятилетие XX в. идет активно, и все они нуждаются в роспи-



27

си, в иконах, в утвари. И если есть заказ, то находятся и исполнители, хотя квалифицированных, конечно, катастрофически не хватает. Вот почему значительная часть новонаписанных икон и вновь расписанных храмов оставляет желать лучшего. Но одно уже несомненно: иконописание в XX в., пережив внешний и внутренний кризис, стало фактом художественной жизни России, и все его проблемы — это трудности роста. В XXI в. иконописная традиция будет уже опираться на фундамент, заложенный в начале прошедшего столетия и восстановленный в последней его четверти (ил. 28).



28

26 Иконописная мастерская Оптиной пустыни. Собор прп. Оптинских старцев. 1996. Оптина пустынь

27 А.Д.Карнаухов в сотрудничестве с Ю.Яриным. Мозаика в тимпане портала кафедрального Сионского собора, Тбилиси. 1989

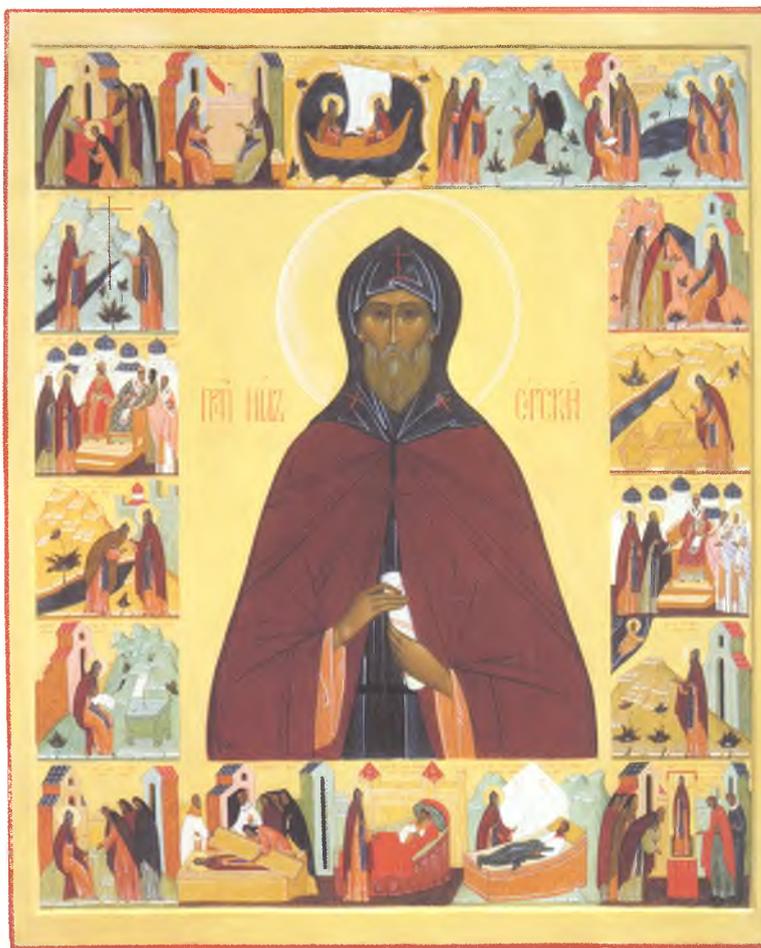
28 Иконописная школа при Московской Духовной Академии. Богоматерь Ахтырская. 1997. Церковь Ахтырской иконы Богородицы, с. Ахтырка (под Хотьковым)

Исследовать состояние иконописания XX в. достаточно сложно, и не потому, что уровень работ сегодня весьма различен, — оно не отличается стабильностью. Традиции не создаются в один день, тем не менее, современная иконописная традиция обретает все более отчетливые черты. Процесс ее становления происходит стремительно и разнообразно, иногда непредсказуемо, но в чем-то уже прогнозируемо. Количество иконописцев из года в год растет, совершенствуется их мастерство, улучшается техническое качество работ, углубляются богословские знания. Важно и то, что даже начинающие иконописцы пытаются не только освоить технологию, но осмыслить церковное творчество. Правда, настоящих мастеров по-прежнему немного, но труды некоторых достигают уже уровня высокого искусства. Нередко, правда, можно встретить и недооценку древней иконы, и увлечение живописным стилем; некоторые художники не обращают внимания на соответствие формы и содержания, иконографии, языка и богословия, жизни иконописца и «настроения» образа. Немало артелей, к сожалению, думают даже не об уровне ремесла, а о коммерческом интересе.

Сегодня, когда расширяется процесс воссоздания храмов и монастырей, ведется активное строительство новых храмов, стали актуальными проекты отдельных икон и целых ансамблей (киотов, иконостасов, росписей). Поиск размеров, иконографии, художественного решения легче осуществить на проекте-эскизе. Это бывает вполне зрелое и интересное произведение, но гораздо чаще можно встретить красивые типовые «картинки» для заказчика, которые делаются без реального учета места и среды.

По-прежнему наиболее слабой стороной сегодняшнего иконописания остается его копийность, вторичность. Копия, копия-список, безусловно, является важной составляющей современного иконописания, но часто мы видим не творческое усвоение древних традиций, а повторы известных икон с катастрофической потерей их качества. Как правило, эти работы лишь стилизуются под образец, но глубины его не достигают.

Сегодня также нередко встречается и иной подход — писать иконы «под старину», будто они уже подернуты



29

патиной. Кроме эстетства здесь есть обман — новая икона пытается казаться старинной, что лишает образ правды и силы. Икона пишется с точки зрения вечности, она — свидетельство Царства Божия, а свидетельство должно быть подлинным (ил. 29).

Многие иконописцы значительно огрубляют особенности древней иконы: сухой, упрощенный геометрический рисунок как каркас держит форму; пестрый цветовой строй кажется сошедшим с рекламы; плотно положенные краски напоминают пластмассу; вообще, в современных произведениях нередко отсутствует та праздничная гармония, что поразительно явлена в средневековой иконе. На цветовой строй современной иконы значимо влияет и типографская продукция, почти неизбежно искажающая цвета тиражируемого образа.

В последние десять — пятнадцать лет определились основные стилистические тенденции в современном ико-



30

нописании. Если в начале этого процесса иконописцы ориентировались главным образом на «золотой век русской иконы» (XV — начало XVI в.), на стиль прп. Андрея Рублева, Дионисия, изредка на икону X — XII вв., то в последние годы наблюдается расширение этих границ. Не так давно искусствоведы обратили внимание на икону Синодального периода, и некоторые иконописцы восприняли это как санкцию на подражание стилю поздней иконы (XVII, XVIII и даже XIX вв.) с ее упадком мастерства, забвением канонов и богословского смысла образа. Надо сказать, что наряду с этим на иконописцев оказывает влияние и светская живопись XIX в. Это в некотором смысле увеличивает разнообразие стилистических течений в современной иконописной практике, но способствует также и дезориентации, особенно начинающих иконописцев. К сожалению, при выборе стиля и образцов художники нередко руководствуются своими вкусами или желаниями заказчика, а пото-

му форма оказывается не выражением содержания, а всего лишь упаковкой.

Сегодня часто говорят о том, что икона, в отличие от светского искусства, должна быть бесстрастной, духовной, а не душевной. Действительно, иконопись не может быть средством самовыражения художника, выплеском его эмоций и ощущений, она должна являть небесную гармонию и образы, освобожденные от страстей, несущие высокие эмоции духа. Икона — искусство соборное, в котором индивидуальность подчиняется общепринятому канону, поэтому всегда сильной стороной православного искусства был аскетизм, сдержанность, преодоление чувственности. Но современные иконописцы, желая подражать в этом древним мастерам, нередко создают иконы не просто бесстрастные, но бездушные, а порой жесткие и жестокие. Такой образ не располагает к молитвенному состоянию, к открытости перед Богом, а ведь икона предназначается прежде всего для молитвы. И потому современные иконы уступают древним не столько в качестве исполнения, сколько в духовной наполненности образа.

Наиболее слаба современная авторская икона, новые иконографии, хотя потребность в них велика. Икона — традиционное искусство, в то же время, как и всякое искусство, икона предполагает творчество. Канон достаточно четко регламентирует художника, тем не менее икона имеет свою логику развития, свою эволюцию, и мы знаем, что каждая эпоха непременно что-то добавляла к соборному опыту иконописной традиции. Самое трудное для иконописца найти гармонию между соблюдением единого канона и творчеством, которое всегда индивидуально, между следованием традиции и новаторством, которое неизбежно в искусстве, если оно живое. Разрешается это противоречие не противопоставлением художественной свободы творческого индивида жестким правилам идеологического регламента, а углублением в традицию, овладением ею в совершенстве, умением свободно говорить на ее языке. Если художник, обладающий талантом, к тому же молящийся и живущий церковной жизнью, глубоко прочувствует древний образец, он, несомненно, может создать нечто новое в традиции, то, что впоследствии само обретет авторитет образца (ил. 30). Хотя, надо признать, эта задача по плечу далеко не каждому.

Создание новых иконографий всегда было делом трудным и ответственным. В современной иконописной практике это — создание иконографии святых нового времени. По традиции при канонизации каждому святому пишется икона, но для многих новопрославленных святых еще не найдено общепринятого образа, а те иконы, которые ныне пишутся, не всегда удовлетворя-

30 *Иконописная мастерская
Шамординского монастыря.
Прп. Авросий Оттинский.
90-е гг. XX в.*



31

ют каноническим и художественным требованиям, многие из новых образов и вовсе рожают недоумения и даже отторжение. Иконописный канон ориентирован на обобщенный, символический образ, в котором индивидуальные черты святого едва намечены с тем, чтобы он был узнаваем и выделялся из общего сонма. Сегодня реалистический портрет, прижизненные фотографии, привычка к документальной фиксации настолько влияют на художника, что икона не всегда может избежать соблазна живоподобия. Осознавая это, некоторые иконописцы уходят в схематизм и холодную отстраненность. И то, и другое художественно и духовно бесплодно.

Самый обширный пласт новой иконографии — образы новомучеников. Начиная с 1988 г. в Русской Православной Церкви был прославлен целый сонм святых. Только на Архиерейском соборе 2000 г. было причислено к лику святых 1154 новомученика. И задача ближайшего будущего — создание для каждого из них достойной иконы (ил. 31, 32, 33).

Говоря о возрождении иконы в современном мире, невозможно ограничиться только Россией. В Греции и на Балканах во второй половине XX в. также происходит

заметное оживление церковного искусства. Греки обращаются к своим древним традициям, прежде всего к византийскому наследию. Один из самых известных греческих иконописцев — монах Каллик с о. Кипр. Если в 1950-х гг. он писал живописные иконы в русском «афонском стиле», то уже в 1960-х гг. он работал, опираясь на традиции палеологовского и поствизантийского искусства. Такая же ориентация характерна и для иконописцев Греции нового времени. Среди них крупнейшими следует назвать Фотия Кандоглу и Фотия Врану. К сожалению, современные греческие мастера не всегда стремятся к соблюдению традиционной технологии, их образы упрощеннее и грубее, чем это было у византийских мастеров. Колорит многих работ слишком пестрый, рисунок вялый, жесткий контур создает впечатление, будто фигуры не связаны с фоном, оторваны от него, что напоминает принцип аппликации. И, ко-



32



33

31 Иконотисная школа при Московской Духовной Академии. Собор святых, прославленных в 2000-е лето. 2000. Храм Христа Спасителя, Москва

32 А.Рудой. Сщмч. Анатолий Одесский. Конец 90-х гг. XX в. Успенский собор, Одесса

33 А.М.Соколов. Страстотерпцы Николай II и царская семья. 2000. Частное собрание

нечно, новым иконописцам не хватает той глубины проникновения в образ, которым славились греческие мастера в древности. Пока освоение традиции, можно сказать, происходит на внешнем уровне, как возврат к каноническому иконописному языку, возврат к той эстетике, которая была выработана в византийском искусстве. В то же время современная греческая икона, как и в целом икона XX в., не может уже не учитывать опыта искусства нового времени.

Сегодня одним из лучших иконописцев Греции называют Спироса Карзамакиса. Его работы отличает точный рисунок, яркий, но в отличие от многих новогреческих икон не пестрый цветовой строй. Созерцая такие работы, с радостью ощущаешь, что греческая икона подлинно возрождается. Успешно работают сегодня в Греции и другие иконописцы — Иоанн Карусос, Христос Леонзац, Петр Вамбулис.

Если в 70—80-х гг. для греческой иконы характерно было движение от поствизантийской (ил. 36) к палеологовской иконописной традиции, то в последнее время греки осваивают традиции «комниновской» иконы. Яркий тому пример — новая икона «Богоматери Иверской», написанная на Афоне одним из лучших иконописцев Греции, иеромонахом Лукой из монастыря Ксеноф, основанного Ксенофонтом. В 1995 г. она была привезена в Россию и торжественно поставлена в восстановленную Иверскую часовню у Воскресенских ворот Китай-города (ил. 34).

Афон всегда был и остается поныне крупнейшим духовным центром православного мира, в XX в. здесь наблюдается заметное оживление духовных традиций, в



36

том числе и иконописания. Сегодня в скитах свт. Николая (Белозёрка), Данилее и ряде других монастырей и скитов монахи занимаются писанием икон. Многие из этих икон становятся общеправославными святынями.

Так, например, большую известность во всем мире приобрела Иверская-Монреальская икона Богоматери (известна как мироточивая), написанная в келии Климеи (ил. 35).

В Сербии, Болгарии, Румынии и других странах православной ойкумены также наблюдается интерес к традиционному церковному искусству. Художники этих стран следуют во многом за греческими иконописцами, но есть и опыты освоения национальных традиций. В Сербии, например, при работе с иконой используют в качестве образцов не только иконы, но и древние фрески.



34

34 Иеромонах Лука (Афон, монастырь Ксеноф). Богоматерь Иверская. 1995. Часовня Иверской иконы Божией Матери у Воскресенских ворот Китай-города, Москва



35

35 Иконописная мастерская келии Климеи (Афон). Богоматерь Иверская-Монреальская. 1982. Монреаль, Канада

36 Вмчч. Георгий и Димитрий. Современная кипрская икона. Конец XX в.

Надо сказать, что средневековое искусство Сербии создавалось под большим влиянием византийской традиции, которая во многом сформировала сербскую национальную школу иконописания (ил. 37). В Болгарии на национальное искусство в свое время оказало влияние русская традиция, и в XX в. возрождение иконописания



57

здесь связано в значительной степени с творчеством русских эмигрантов. Но и у болгарских иконописцев наблюдается интерес к собственным древним традициям. То же самое можно сказать и в отношении Румынии, Украины и Белоруссии.

Интерес к иконе заметен и за пределами православного мира. Если в XVII—XIX вв. правомерно было говорить об экспансии западного искусства на Восток, то в XX в. наблюдается обратное явление — движение иконы с Востока на Запад. Интерес к православной культуре в целом характерен для современного мира, который формировался в католическо-протестантской парадигме, а к концу II тысячелетия христианской истории осознал себя постхристианским. Помимо культурного и исторического интереса к древним памятникам иконописи заметно обращение к иконе как к языку, наиболее полно выражающему духовные реальности и открывающему для современного человека непосредственную связь с истоками христианской традиции. Не случайно в конце XX столетия иконописные центры организуются по всей Европе — в Италии, Франции, Германии, Бельгии, Англии, Фин-



38

ляндии, Польше, а также в США, в странах с традиционно католической или протестантской культурой (ил. 38). Как известно, в I тысячелетии христианское искусство развивалось в рамках единого направления. Но потом пути Запада и Востока разошлись, и две части христианского мира перестали понимать друг друга. Сегодня обращение к иконе для западной традиции становится своего рода возвращением к древним корням христианской культуры. Это происходит наряду с открытием заново святоотеческого наследия, знаменующего собой духовную традицию древней Церкви. Для Востока же икона всегда оставалась чистым выражением веры, которое не нуждается в переводе. К тому же в современном мире, перегруженном информацией, девальвировавшей слово, невербальное свидетельство иконы имеет неоценимое



39

37 Иоанн Предтеча.
Современная сербская икона.
Конец XX в. Монастырь Боджаны,
Югославия

38 К.М.Покровская.
Патриарх Тихон с житием.
Середина 90-х гг. XX в. США

39 Богородица Умиление.
Современная итальянская икона.
Иконописная школа в Сериапе,
Италия

значение и открывает новые возможности для христианской проповеди (ил. 39).

Подводя итог сказанному, отметим, что к концу XX в. можно говорить если не о возрождении иконы, то уж во всяком случае — о возвращении ее. Вместе с тем становится все более очевидно, что художественное качество иконы и соответствие традиции, индивидуальное мастерство художника и подлинность его свидетельства, глубинное осмысление образа и соотнесенность с литургической жизнью Церкви тесно взаимосвязаны, и вне этой связи невозможно дальнейшее развитие иконописи. Безусловно, велика заслуга тех мастеров, которые в трудное для Церкви время, в России и за ее пределами, сохранили живую традицию и сумели передать ее ученикам. Хотя после столетий упадка иконописного искусства, после десятилетий открытого иконоборчества и разрушения духовных основ многие мастера ощущают себя начинающими буквально на пустом ме-

сте, без школы, без учителей и прямой преемственности. Может быть, это самый большой камень преткновения на пути возрождения иконы. И все-таки на протяжении XX столетия можно проследить ту ниточку (хотя далеко не везде и не всегда), которая соединила начало века, эпоху открытия иконы, с его концом, временем, которое можно назвать эпохой возвращения иконы. Задача иконописцев нового поколения, на наш взгляд, состоит в том, чтобы каждый из них нашел гармонию художественного творчества и строгого канона, человеческой свободы и божественного откровения, искусства и богословия, стремясь взойти на ту высоту, которой достигали в прошлом мастера великой традиции иконы.

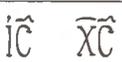
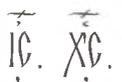
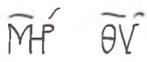
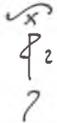
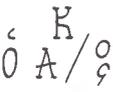
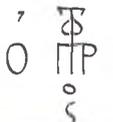
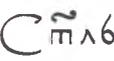
1. *Иулиания, монахиня* (М.Н.Соколова). Труд иконописца. Свято-Троице-Сергиева лавра. Сергиев Посад, 1995, с. 22.

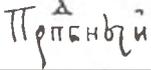
2. Там же, с. 37.

НАДПИСИ НА ИКОНАХ

Надписи на древних иконах были простыми. Некоторые общеизвестные слова на иконах сокращались. Кроме Ιησούς Χριστός, Μητήρ Θεου сокращались и Ἀρχάγγελος, ὁ Δίκαιος, ὁ Προφήτης, ὁ Ἅγιος и ἡ Ἁγία, причем нередко до иероглифического знака.

Имена на иконах писались четко читаемыми, но у святых Иоаннов (Предтечи, Златоуста) часто значимо сокращали и имя (Ἰωάννης), и именованье Предтеча (ὁ Πρόδρομος), Златоуст (ὁ Χρυσόστομος).

	Иисус Христос. XV в. Псков		Пророк. XVI в. Греция
	Иисус Христос. XVI в. Греция		Пророк. XV в. Русь
	Иисус Христос. XVI в. Русь		Святой. XIV в. Болгария
	Матерь Божия. XIV в. Византия		Святой. XIV в. Сербия
	Матерь Божия. XVI в. Русь		Святой. XVII в. Русь
	Матерь Божия. XIV в. Сербия		Святой. XII–XIII в. Русь
	Архангел. XII в. Византия		Святой. XVI в. Греция
	Архангел. XVI в. Греция		Святой. XVI в. Русь
	Архангел. XVI в. Греция		Апостол. XVI в. Русь
	Праведник. XVI в. Греция		Апостол. XVII в. Русь
	Праведник. XVI в. Греция		Святитель. XVII в. Русь
	Пророк. XV в. Русь		Святитель. XVII в. Русь
			Мученик. XVI в. Русь

	Мученик. XVII в. Русь		Предтеча. XVI в. Греция
	Преподобный. XVII в. Русь		Предтеча. XVI в. Русь
	Преподобный. XVII в. Русь		Златоуст. XI в. Византия
	Иоанн. XV в. Русь		
	Иоанн. XVI в. Греция		Златоуст. XVI в. Греция
	Иоанн. XVI в. Русь		

ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

285—246 гг. до Р. Х.	Годы правления Птолемея III Филадельфа. В Александрии осуществлен перевод Библии с еврейского языка на греческий, так наз. Септуагинта — перевод семидесяти толковников.
7 г. до Р.Х.— 7 г. по Р. Х.	Римский легат Сульпиций Квирин проводит перепись населения в Сирии и Иудее. Согласно Евангелиям, в этот период произошло рождение Иисуса Христа.
Ок. 30 г.	В царствование римского императора Тиберия, в правление прокуратора Иудеи Понтия Пилата, Иисус Христос был предан смерти через распятие, погребен, воскрес. В Иерусалиме образовывается община учеников — апостолов и последователей Христа. В день Пятидесятницы (уже после вознесения Христа на небо), при схождение Св. Духа на апостолов происходит рождение Церкви.
49—50 гг.	Первый апостольский собор в Иерусалиме решает статус христиан из язычников, которые получают в Церкви равные права с христианами из иудеев. С этих пор христианство распространяется свободно по всей ойкумене. По традиции с этим собором связано предание о том, что апостолы, бросив жребий, разошлись на проповедь по всему миру.
54—68 гг.	Годы правления императора Нерона в Риме, в это время отмечаются первые массовые гонения на христиан.
Ок. 65 г.	Мученическая смерть апостолов Петра и Павла в Риме.
50—60-е гг.	Написание Евангелия от Матфея.
70 г.	Разрушение Иерусалима войсками императора Тита.
После 70 г.	Написание Евангелия от Луки и от Марка, а также Деяний апостолов, являющихся продолжением Евангелия от Луки. К этому же времени относятся и послания апостола Павла, а также соборные послания апостолов Петра, Иакова, Иуды.
Ок. 95 г.	Написание Евангелия от Иоанна и Апокалипсиса (Откровения Иоанна Богослова).
Ок. 100 г.	В Ефесе умирает апостол Иоанн, любимый ученик Иисуса Христа, единственный из апостолов, умерший своей смертью.
Ок. 180 г.	Сформирован основной корпус Нового Завета.
250 г.	Гонения на христиан при императоре Декии.
250—356 гг.	Годы жизни прп. Антония Великого, основателя и отца пустынножительного монашества. Подвизался в египетской пустыне (Фиваиде), на берегу Нила.

Ок. 282—347 г.	Годы жизни прп. Пахомия, основателя и отца общежительного монашества (киновии). Основал ряд монастырей в египетской пустыне.
III в.	В Сирии записывается предание о переписке царя Авгаря с Иисусом Христом, закончившаяся посланием в Едессу плата с Нерукотворным образом Спасителя. В IV в. эта история уже переводится на греческий язык.
301 г.	Армения в правление царя Тиридата принимает христианство под воздействием деятельности свт. Григория Просветителя, прибывшего в Армению из Парфии еще в 287 г. Армения становится страной, в которой христианство получает статус государственной религии.
284—303 гг.	Гонения на христиан при императоре Диоклетиане.
295—373 гг.	Годы жизни свт. Афанасия Александрийского, отца Церкви, прозванного Великим, за то, что он выступил против арианской ереси и был защитником ортодоксии. Является автором жития св. Антония Великого.
305 г.	Эльвирский собор принимает решения во избежание поругания от язычников не допускать священные изображения на стенах церквей (правило 36).
Нач. IV в.	Св. Нина проповедует в Грузии, грузинский царь Мириан принимает христианство, это положило начало распространению христианства среди грузин и других кавказских народов.
313 г.	Императоры Рима св. Константин и Ликийский издают Миланский эдикт, даровавший свободу вероисповедания всем религиям Римской империи, в том числе и христианам. Христианство выходит из катакомб.
325 г.	Первый Вселенский собор (Первый Никейский). Осуждение Ария. Утверждение Никейского символа веры.
330 г.	Император св. Константин Великий (306—337) на берегу Босфора, на месте порта Византий, основывает город Константинополь (Новый Рим), куда переносит столицу Римской империи.
329—330 гг.	Годы жизни свт. Григория Назианзина (епископа города Назианза), прозванного Богословом, одного из величайших отцов Церкви, разработавшего многие труднейшие догматические вопросы, в частности о Св. Троице. Свт. Григорий Назианзин, свт. Василий Великий и Григорий Нисский — Великие Каппадокийцы. Свт. Григорий Назианзин был также выдающимся поэтом, оказавшим огромное влияние на развитие христианской поэзии.
Ок. 330 — 379 г.	Годы жизни свт. Василия Кесарийского, прозванного Великим, одного из величайших отцов Церкви, богослова, писателя, ритора, литургиста. Им написан текст Литургии (так наз. Литургия Василия Великого) и переработан устав монашества. Он сплотил Великих Каппадокийцев (с Каппадокия — провинция Малой Азии, где он жил). С братом Григорием Нисским и другом Григорием Богословом они изучали античную философию и выработывали тот язык, который лег в основу восточнохристианского богословия.
Ок. 335 — после 394 г.	Годы жизни свт. Григория Нисского, брата свт. Василия Великого, одного из отцов Церкви, писателя и богослова.



336 г.	Сооружение императором св. Константином Великим базилики Воскресения Христова и ротонды над Гробом Господним в Иерусалиме. Это строительство, согласно преданию, было связано с тем, что мать императора — св. Елена — произвела здесь раскопки и нашла три креста, один из которых оказался Крестом Господа Иисуса Христа (обречение Креста — основание для учреждения праздника Воздвижения Креста Господня).
337 г.	Преставление св. императора Константина Великого. Единая Римская империя была поделена надвое между его сыновьями — Константом и Констанцием.
340—420 гг.	Годы жизни св. Иеронима Стридонского, считающегося одним из отцов Церкви; за перевод Библии на латинский язык (Вульгата), был прозван «мужем трех языков».
340—397 гг.	Годы жизни свт. Амвросия Медиоланского, одного из отцов Церкви, автора многочисленных сочинений, ему же принадлежит особый чин Литургии (так наз. Амвросийанский) и введение в литургическую практику латинской Церкви традиции антифонного пения.
Ок. 350—407 г.	Годы жизни свт. Иоанна Златоуста, одного из величайших отцов Церкви, выдающегося проповедника, бывшего одного время патриархом Константинопольским. За свой бескомпромиссный нрав был жестоко гоним. Автор главного чина восточнохристианской Литургии (так наз. Литургия Иоанна Златоуста).
353—430 гг.	Годы жизни св. Аврелия Августина, одного из выдающихся латинских отцов Церкви, автора многочисленных сочинений, в том числе и «Исповеди», оказавшей огромное влияние на всю христианскую мысль — через Абельяра, Данте и Петрарку вплоть до Руссо и Л.Толстого.
360—364 гг.	Лаодикийский собор утверждает канон новозаветных книг Св. Писания (за исключением Апокалипсиса, который включен в новозаветный корпус позже).
381 г.	Второй Вселенский собор (Первый Константинопольский). Осуждение ереси Аполлинария. Собор дополнил Символ веры, который стал называться Никео-Царьградский. К тому же собор установил статус епископа Константинопольского (как епископа Нового Рима) вторым по чести после еп. Римского, обойдя Александрийского, до этого считавшегося первым на Востоке и носившего титул «папа», как и Римский епископ. Образовалась так наз. пентархия, т.е. пять главных епископских кафедр (Церквей) христианского мира: Рим, Константинополь, Александрия, Антиохия, Иерусалим.
392 г.	По указу императора Феодосия христианство становится официальной религией Римской империи. Язычество становится гонимым.
395 г.	Смерть императора Феодосия. Римская империя окончательно разделяется на Западную — со столицей в Риме и Восточную — со столицей в Константинополе.
410 г.	Разгром Рима войсками вестготов под предводительством Алариха. Начало нашествия варваров на Европу. Под впечатлением этого страшного зрелища блаженный Августин пишет свой труд «О граде Божиим», повлиявший на всю историческую христианскую мысль.

431 г.	Третий Вселенский собор (Ефесский). Осуждение Пелагия и Нестория. Собор постановил присвоить Деве Марии наименование Богородица.
449 г.	«Разбойничий» собор в Ефессе. Среди решений этого собора, оставшихся в практике Церкви, было установление права монашествующих присутствовать на соборах.
451 г.	Четвертый Вселенский собор (Халкидонский). Осуждение монофизитства. Собор дал следующее догматическое определение: во Христе одно лицо или ипостась, но два естества (две природы — божественная и человеческая) пребывают «неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно» (так наз. Халкидонский догмат). От Православной Церкви отделяются монофизиты Египта (копты), Эфиопии, Армении, Сирии, Индии.
460 г.	При императоре Льве Великом римский консул и патриций по имени Студий основывает в Константинополе храм св. Иоанна Предтечи, ставший впоследствии монастырем, известным как Студион или Студийский. Он был организован по уставу неусыпающих, по которому богослужение совершалось круглосуточно. Наибольшей известности монастырь достиг, когда настоятелем был прп. Федор Студит (ум. 826 г.), глава иконопочитателей, разработавший особый устав, получивший название Студитского и утвердившийся во всем православном мире. Ок. 1070 г. Студитский устав был введен в Киево-Печерском монастыре и отсюда распространился по всем русским монастырям, продержался вплоть до XIV в., когда его вытеснил Иерусалимский устав.
474 г.	В Константинополе, в Богородичной церкви во Влахернах, были положены риза и пояс Пресвятой Богородицы, принесенные из Палестины (в память этого события установлен праздник «Ризоположения»). В это время в той церкви служил дьяконом св. Роман Сладкопевец, крупнейший православный гимнограф, написавший немало песнопений в честь Богородицы. В X в. в этой же церкви, во время осады Константинополя, св. Андрей Юродивый увидел Богоматерь на воздухе с распростертым покровом, благословляющую молящихся. (Это послужило основанием праздника Покрова Божией Матери, введенного в XII в. в Русский церковный календарь.)
476 г.	Вождь германских племен Одоакр низлагает императора Западной римской империи Ромула Августа, последнего императора Рима. Римская империя на Западе перестает существовать.
480—543 гг.	Годы жизни св. Бенедикта Нурсийского, давшего устав западному монашеству.
484 г.	Уроженец Каппадокии прп. Савва Освященный основывает в Палестине монастырь (Великую Лавру). Созданный здесь богослужебный устав — Типикон — станет основой всей жизни Православной Церкви (Иерусалимский устав), в XIV—XV вв. этот устав приходит на Русь, где вытесняет из обихода Студитский устав, до тех пор здесь принятый.
498 г.	Король франков Хлодвиг принимает крещение — это положило начало христианизации варваров.
Ок. 525 — после 600 г.	Годы жизни св. Иоанна Синайского, игумена монастыря Св. Екатерины на горе Синай, прозванного также Лествичником за сочинение «Райская лествица», в котором он разработал ступени духовного восхожде-

	ния. Этот труд не только стал классическим в православной аскетике, но и оказал влияние на всю христианскую культуру. Иоанна именовали также Схоластик за его большую ученость.
527 г.	Император Юстиниан основывает на горе Синай монастырь Св. великомученицы Екатерины. По преданию, уже в IV в., при императоре Константине, на склонах горы Синай стали селиться отшельники. При Юстиниане монастырь получает особые привилегии — его игумен имеет статус архиепископа, что подтверждено Пятым Вселенским собором (553). Известность приобрел при игумене Иоанне, прозванном Лествичником. В XIX в. барон Тишендорф нашел здесь самый ранний список Библии, относящийся к IV в., а епископ Порфирий (Успенский) — самые ранние иконы (VI в.), написанные в технике энкаустики.
529 г.	Император Юстиниан закрывает философскую школу в Афинах, последний оплот язычников на Востоке. В этот же год на Западе св. Бенедикт Нурсийский уничтожает святилище Аполлона в Монте-Касино, поставив на его месте свой монастырь. Эта дата считается рубежом падения язычества в Европе.
532—537 гг.	По заказу императора Юстиниана (527—565) зодчие Анфимий из Тралл и Исидор из Милета возводят собор Св. Софии в Константинополе — главный храм всего восточнохристианского мира.
553 г.	Пятый Вселенский собор (Второй Константинопольский). Осуждение учения Оригена, Феодорита Киррского, Федора Мопсуэтского и других.
533 г.	В споре между православными и монофизитами впервые были обнародованы сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита, оказавшие большое влияние на восточнохристианскую эстетику.
544 г.	В г. Едессе, в тайнике городских ворот, найден Нерукотворный образ Спасителя (Мандилион).
Между 545—547 гг.	В Синайском монастыре Косма Индикоплов (Индикоплевст) создает сочинение «Христианская топография», в котором отразились знания о мире, космогония и космография. Этот труд оказал сильнейшее влияние на всю средневековую науку.
Между 548—565 гг.	Строительство базилики Преображения в монастыре Св. Екатерины на горе Синай.
Ок. 580—662 г.	Годы жизни св. Максима Исповедника, выдающегося богослова и духовного писателя, защищавшего принципы ортодоксии, за что он был подвергнут урезанию языка и отсечению правой руки (659), много лет провел в ссылке, где и преставился. Его сочинения, в частности «Тайноводство», оказали огромное влияние на развитие православного искусства.
Нач. VII в.	Зарождение ислама, который быстро стал распространяться среди племен Аравии.
Ок. 626 г.	Примерная дата написания Акафиста (в переводе с греч. букв. «песнь, при слушании которой не должно сидеть», по-старослав. «неседален») — гимна в честь Богородицы, состоящего из 12 икосов и 12 кондаков. Авторство Акафиста доподлинно неизвестно, в разное время его приписывали св. Роману Сладкопевцу (VI в.), патриарху Сергию (VII в.),



	патриарху Герману и Кассии (VIII в.), патриарху Фотию (IX в.) и другим. Текст Акафиста нередко становился программой для росписи храма.
630—640-е гг.	Арабы-мусульмане завоевывают восточные территории, с центрами древних патриархий — Антиохии, Александрии, Иерусалима.
637 г.	Падение Иерусалима под ударами арабов.
Ок. 660—740 г.	Годы жизни прп. Андрея, епископа Критского, автора Покаянного канона, читаемого на первой и пятой седмицах Великого Поста. Это сочинение повлияло на развитие всей православной гимнографии.
Ок. 675 — до 754 г.	Годы жизни прп. Иоанна Дамаскина, выдающегося византийского богослова, автора «Точного изложения Православной веры» и других богословских сочинений. Иоанн Дамаскин был одним из главных защитников и теоретиков иконопочитания, создал фундамент православной теории образа. Был гимнографом — с его именем связано создание Октоиха (Осьмигласия), системы восьми гласов. Начиная свой путь при дворе халифа Абдалмелеха в Дамаске, затем был монахом лавры Св. Саввы Освященного в Палестине, где и похоронен.
680—681 гг.	Шестой Вселенский собор (Третий Константинопольский). Осуждение ереси монофелитов. Утверждение догмата о двух волях во Христе — божественной и человеческой.
691—692 гг.	Дополнительный собор, получивший название Пято-Шестого (иначе — Трулльского) собора, подтвердил догматическое определение предшествующего собора о двух волях в Иисусе Христе. Некоторые постановления собора касались церковного искусства, в частности, 82 правило, согласно которому Спасителя следует изображать не в аллегорических образах, например, в виде агнца, а в историческом типе, так как Иисус Христос — Слово Божье — воплотился в человеческом образе.
723 г.	Халиф Иезид издает указ, обязывающий убрать все священные изображения из христианских храмов на подвластных халифату территориях.
726 г.	Император Лев III Исавр запрещает выставлять иконы в общественных местах и воздавать почтения священным изображениям. Патриарх Герман, несогласный с позицией императора, отправлен в ссылку и заменен патриархом-иконоборцем Анастасием.
726—787 гг.	Первый иконоборческий период, начавшийся с гонения на иконы императором Львом III Исавром и закончившийся Седьмым Вселенским собором, утвердившим иконопочитание.
Ок. 726 г.	Прп. Иоанн Дамаскин пишет три защитительных слова против порицающих святые иконы — первые фундаментальные сочинения в поддержку иконопочитания.
727 г.	Папа Григорий II созывает собор в Риме, на котором выступает в поддержку патриарха Германа. Папа направляет послания патриарху и императору, впоследствии эти тексты были зачитаны на Седьмом Вселенском соборе и сыграли свою роль в утверждении иконопочитания.
731 г.	Папа Григорий III на соборе в Риме провозглашает, что всякий, кто отрицает святость икон или надругается над священными изображе-



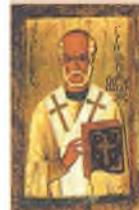
	ниями, должен быть лишен причастия и отлучен от церковного общения.
754 г.	Император Константин V Копроним (743—775) созывает собор, который осуждает иконопочитание и предает анафеме его защитников (Иконоборческий собор).
756—826 гг.	Годы жизни прп. Феодора Студита, выдающегося византийского богослова, одного из главных защитников и теоретиков иконопочитания; основываясь на учении Псевдо-Дионисия Ареопагита, создает учение об образе и первообразе.
787 г.	Седьмой Вселенский собор (Второй Никейский), созванный императрицей Ириной и патриархом св. Тарасием, подтверждает соответствие иконопочитания учению Церкви и принятым ранее на соборах догматам.
Ок. 790 г.	Составлены так наз. Карловы книги (так наз. «Libri Carolini»), в которых подвергаются критике решения Седьмого Вселенского собора относительно иконопочитания.
794 г.	Франкфуртский собор занимает в отношении икон позицию умеренного иконопочитания, то есть, не отрицая необходимости священных изображений, отрицает возможность их литургического почитания.
809 г.	Аахенский собор, созванный по инициативе Карла Великого, устанавливает каноничность введенной ранее в Символ веры формулы, касающейся исхождения Св. Духа и от Сына (Filioque). С этим решением не соглашается восточная Церковь.
Ок. 820—до 897 г.	Годы жизни свт. Фотия, патриарха Константинопольского (858—867 и 878—886), видного церковного деятеля, писателя и политика, благословившего деятельность свв. Кирилла и Мефодия, бывшего инициатором антилатинской полемики. Патриарху свт. Фотию принадлежит одно из ярчайших описаний византийского храма (экфразис), в котором он символически и литургически осмысливает храмовую декорацию, что оказало влияние на дальнейшее развитие храмового искусства.
825 г.	Парижский собор занял позицию умеренного иконопочитания, не приняв некоторые положения Седьмого Вселенского собора. Это касалось неточно переведенных терминов, не различающих «почитание» и «поклонение», к тому же в западном богословии не была усвоена глубокая связь церковного искусства с догматикой и литургией.
813—843 гг.	Второй иконоборческий период: с воцарения императора Льва V Армянина (813—820), принявшего сторону иконоборцев, и до Константинопольского собора.
814 г.	Иоанн Грамматик пишет апологию иконоборчества. Этот труд по существу инспирирует вторую волну иконоборчества.
842—843 гг.	Императрица св. Феодора и патриарх св. Мефодий созывают в Константинополе собор, который подтверждает установленное Седьмым Вселенским собором иконопочитание. По окончании собора, 11 марта 843 г., в первое воскресенье Великого Поста, в Константинополе был совершен крестный ход с иконой Спасителя. С тех пор Православная Церковь ежегодно отмечает этот день как праздник торжества Православия.



2-я пол. IX в.	Деятельность свв. Кирилла (Константина; 826/827—869) и Мефодия (Михаила; ок. 820—885), солунских братьев, просветителей славян.
864—865 гг.	Крещение болгарского царя св. Бориса (852—889), начало христианизации болгар и других славянских народов.
867—1056 гг.	Правление Македонской династии в Константинополе. В это время наблюдается подъем культуры и искусства Византии (так наз. Македонский Ренессанс).
916 г.	Скончался св. Климент Охридский, ученик свв. Кирилла и Мефодия, выдающийся болгарский писатель, просветитель южных славян, продолживший дело солунских братьев.
944 г.	Войска императора Романа I Лекапина осадили Едессу, находившуюся под властью арабов. В результате соглашения между ними и эмиром города святыня, хранившаяся там, — плат с нерукотворным образом Спасителя (Мандилион) — была передана византийцам. В день Успения Пресвятой Богородицы Нерукотворный образ из Едессы был торжественно перенесен в Константинополь и встречен здесь с великими почестями.
949—1032 гг.	Годы жизни прп. Симеона Нового Богослова, величайшего поэта, мистика, богослова, гимнографа. Он был монахом Студийского монастыря, учеником Симеона Благоговейного, затем настоятелем обители св. Мамонта в Константинополе, подвергся осуждению, изгнанию, в конце жизни был оправдан. Его «Божественные гимны» — вершина византийской мистической поэзии и высокое богословие, основанное на идее «теозиса» (обожения), разработанное в традициях исихастов.
963 г.	Прп. Афанасий Трапезундский основывает первый монастырь на горе Афон — Лавру Мелегисти. По местному преданию, отшельники селились здесь уже в IV в., а еще в 44 г. Афон посетила Богородица и дала этому месту свое благословение, поэтому Божия Матерь почитается афонскими монахами игуменьей Святой горы и единственной женщиной, нога которой ступала на эту землю.
965 г.	Крещение польского князя Мечислава, начало христианизации Польши.
955 г.	Крещение св. княгини Ольги в Константинополе при дворе императора Константина Багрянородного.
987 г.	Св. князь Владимир Святославич (980—1015) принимает крещение в Корсуни (Херсонес) от греков и женится на византийской принцессе Анне.
988 г.	Крещение Руси: по велению св. князя Владимира и при содействии св. митрополита Михаила в Киеве, в водах Днепра, совершается крещение народа.
Между 988 и 996 гг.	В Киеве возводится Десятинная церковь, посвященная Богородице (не сохранилась).
1017—1037 гг.	Князь Ярослав Мудрый (1019—1054) возводит собор Св. Софии в Киеве.
1043—1046 гг.	Приглашенная из Византии артель украшает собор Св. Софии в Киеве мозаиками и фресками, вместе с греками здесь работают и русские.



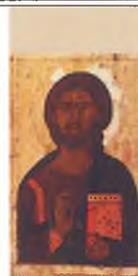
1046 г.	Греческая царица Анна, выданная замуж за князя Черниговского Всеволода Ярославича, привозит из Византии на Русь в качестве приданого икону Божией Матери, которая впоследствии получила наименование Смоленской и прославилась многими чудесами.
1046—1050 гг.	Строительство в Новгороде собора Св. Софии (расписан ок. 1108 г.).
1054 г.	Разрыв между Римским и Константинопольским престолами.
1056—1057 гг.	Создание Остромирова Евангелия, древнейшей рукописной книги на Руси.
1062 г.	Строительство церкви Успения Пресвятой Богородицы над пещерой, в которой нашли себе прибежище монахи прп. Антоний (ум. 1073 г.), недовольный киевскими монастырями, и Феодосий (ум. 1074 г.). Это положило начало Киево-Печерскому монастырю, ставшему колыбелью русского монашества.
1071 г.	Причислены к лику святых первые русские святые — князья-страстотерпы Борис и Глеб, убитые своим братом Святополком Окаянным, стремившимся занять Киевский княжеский престол.
1081—1185 гг.	Правление Комниновской династии в Константинополе, подъем культуры и искусства Византии.
1114 г.	Кончина св. Алипия (Алимпия) Печерского — первого известного иконописца на Руси, монаха Киево-Печерского Успенского монастыря. С его именем связано создание иконы Богоматери Свенской.
Ок. 1130 г.	В Киев из Константинополя привозят икону Божией Матери, которая прославилась многими чудесами и впоследствии была наименована Владимирской.
Ок. 1155 г.	Св. князь Андрей Боголюбский переносит чудотворную икону Божией Матери из Киева во Владимир, вводит в русский календарь праздник Покрова Пресвятой Богородицы, ознаменовав тем самым идею покровительства Богоматери Русской земле.
1170 г.	Войска под предводительством суздальского князя Мстислава, сына св. Андрея Боголюбского, осаждают Новгород. Свт. Иоанн, архиепископ Новгородский, получает откровение об иконе Знамения Божией Матери, которую обносит торжественно крестным ходом по городским стенам, и Богородица спасает Новгород, а суздальцы в страхе разбегаются. Это событие легло в основу иконы «Чудо от иконы Знамение» («Битва новгородцев с суздальцами»).
1189 г.	Византийский император Алексей Комнин удовлетворил просьбу русских и отдал в их владение монастырь Св. Пантелеймона на Афоне, ставшего впоследствии крупнейшим русским монастырем на Святой горе.
Апрель 1204 г.	Разгром Константинополя крестоносцами во время Четвертого крестового похода. Создание латинских государств на Востоке.
1204—1261 гг.	Никеийская империя. После завоевания Константинополя крестоносцами в Никею (Малая Азия) переезжает византийский император и его двор, возвращение в Константинополь происходит только после изгнания оттуда латинян, в 1261 г.



1237 г.	Кончина св. Саввы Сербского, просветителя и выдающегося церковного деятеля. Он добился автономии для Церкви в Сербии, восстановил духовную жизнь в Хиландарском сербском монастыре на Афоне и многое сделал для христианского просвещения сербов, за что его называют «отцом Сербской Церкви».
1259—1453 гг.	Правление династии Палеологов в Константинополе, последний духовный и культурный подъем Византии.
1261 г.	Учреждение Сарайской епархии, что положило начало христианизации татар и других поволжских народов.
1274 г.	Собор в Лионе — попытка присоединения Православной Церкви к Католической (так наз. Лионская уния, которая закончилась со смертью византийского императора Михаила VIII Палеолога в 1282 г.).
1296—1359 гг.	Годы жизни св. Григория Паламы, архиепископа Фессалоникийского, выдающегося богослова, богословски обосновавшего идеи исихазма (от греч. исихия — молчание) — мистического движения в восточном монашестве, в основе которого лежит идея о так наз. «умном делании»: сердечной молитве, созерцании, молчании. Его учение о нетварных энергиях и Фаворском свете оказало сильнейшее влияние на иконописное искусство Византии и всего православного мира.
1299 г.	Св. митрополит Максим (1283—1305) фактически переносит митрополию кафедру из Киева во Владимир.
1325 г.	Св. митрополит Петр (1308—1326) переезжает из Владимира в Москву: здесь он закладывает Успенский собор в Кремле, утверждая тем самым главенство Московского княжества. Его приемник, митрополит Феогност (1328—1353), переносит в Москву резиденцию митрополитов Киевских и приглашает греков расписывать Успенский собор.
1341 г.	Св. Григорий Палама, архиепископ Фессалоникийский, на соборе в Константинополе выступает против монахов Варлаама Колабрийского и Григория Акиндина, отрицавших действительность божественных энергий и существование нетварного света, а также осуждавших мистический опыт и молитвенную практику исихастов.
1346 г.	Учреждение Сербской патриархии, Церковь Сербии получает автокефалию от Константинополя.
1352 г.	На соборе в Константинополе была подтверждена истинность учения св. Григория Паламы о божественных энергиях и нетварном (Фаворском) свете и учрежден праздник Неделя Православия.
1378 г.	Кончина свт. Алексия, митрополита Московского, крупнейшего духовного и государственного деятеля Руси. Благодаря его мудрой политике установились мирные отношения Руси с Золотой Ордой, и Церковь получила много привилегий.
1378 г.	Согласно летописному свидетельству, Феофан Грек, прибывший на Русь из Византии, расписывает в Новгороде церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Это первое упоминание о выдающемся иконописце, которого современники называли «философ зело хитрый».
1382 г.	Завоевание турками Софии, покорение Болгарии.



1389 г.	В битве на Косовом поле армия турецкого султана Мурада I разгромила сербско-боснийские войска во главе с князем Лазарем. Сербия становится вассалом Османской империи.
1392 г.	Преставление прп. Сергия Радонежского, величайшего из русских святых, способствовавшего духовному возрождению Руси, противостоянию татарскому игу и усмирению княжеских междоусобиц. Посвятив свой монастырь Св. Троице, Сергей проповедовал единение в любви, учил братолюбие и подвижничеству. Ученики прп. Сергия основали около 90 монастырей по всей Руси, ставших духовными оазисами и очагами христианского просвещения.
1395 г.	По инициативе св. митрополита Киприана совершается торжественное перенесение Владимирской иконы Божией Матери в Москву. Народ вместе с князем Василием Дмитриевичем торжественно встречает икону у городских ворот (после этого установлен праздник Сретения Владимирской иконы Божией Матери). Молитвами москвичей у этой иконы совершается чудо спасения Руси от хана Тамерлана (Тимура), с огромным войском подступавшего к Москве: во сне хану явилась светозарная Дева и повелела уходить от пределов Руси, и в страхе грозный Тамерлан повернул назад.
1396 г.	Кончина свт. Стефана Пермского, просветителя, друга и сподвижника прп. Сергия Радонежского. Проповедовал христианство среди коми-зырян, бывших язычниками-идолопоклонниками, создал азбуку коми, перевел богослужение и книги на этот язык, был поставлен в епископы Пермской епархии (1374).
1405 г.	Согласно летописи, по заказу князя Московского Василия Дмитриевича расписывается княжеская домовая церковь во имя Благовещения Пресвятой Богородицы в Кремле; работу возглавляют три иконника: Феофан Грек, Прохор с Городца и чернец Андрей Рублев. Это первое упоминание имени Андрея Рублева в истории.
1406 г.	Кончина свт. Киприана, митрополита Московского, крупного духовного и политического деятеля Руси, писателя и литургиста, много сделавшего для духовного возрождения Русской Церкви.
1408 г.	Прп. Андрей Рублев вместе со своим другом и сопостником Даниилом Черным расписывает Успенский собор во Владимире.
1425—1427 гг.	Прп. Андрей Рублев по заказу игумена Никона Радонежского для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря пишет икону Св. Троицы «в память и похвалу [духовному] отцу своему Сергию Радонежскому».
1429 г.	Кончина св. Симона Солунского, видного церковного деятеля, писателя, богослова. В своих сочинениях разработывал символическое толкование церковных таинств, храма и храмового искусства.
1430 г.	Султан Мурад II овладел Фессалониками, вторым городом Византийской империи после Константинополя.
Ок. 1433—1508 г.	Годы жизни прп. Нила Сорского, выдающегося русского подвижника, богослова, главы монашеского движения, проповедовавшего аскетизм, уединение, бедность и наполненность жизни внутренней углубленной молитвой («нестяжатели»).



1438—1439 гг.	Фераро-Флорентийский собор, попытка присоединения Православной Церкви к Католической (так наз. Флорентийская уния). На соборе присутствует митрополит Московский Исидор; русское духовенство отвергает унию.
1444 г.	Битва под Варной: воины крестового похода разгромлены турецкими войсками. Турки получили открытый доступ в Европу.
1448 г.	Впервые собором русских епископов, а не патриархом Константинопольским был поставлен на Руси митрополит, им стал епископ Рязанский св. Иона. С этого времени Русская Церковь становится самостоятельной, независимой от Константинополя.
1453 г.	Падение Константинополя под ударами войск Османской империи, во главе которых стоял султан Мехмед II Фатих (Завоеватель). Византийская империя перестала существовать. Константинополь стал называться Стамбулом.
1472 г.	Великий князь Иван III женится на греческой принцессе Софии (Зое), племяннице последнего византийского императора Константина XI Палеолога.
1470-е гг.	Мастера Митрофан и Дионисий расписывают Рождественский собор Пафнутьев-Боровского монастыря (первое упоминание о Дионисии, известное по житию св. Пафнутия Боровского).
1475—1479 гг.	Итальянский архитектор Аристотель Фиорованти, прибывший на Русь по приглашению Ивана III, строит Успенский собор в Московском Кремле.
1480 г.	Хан Ахмат подходит к границам Московского государства, но, дойдя до притока Оки — реки Угры, после долгого стояния полками напротив русских ратников (так наз. «стояние на Угре») внезапно поворачивает назад, в чем москвичи увидели заступничество Богоматери. До этого великий князь Московский Иван III разрывает ханскую грамоту, отказывается платить дань татарам. На этом заканчивается двухсотлетнее (1238—1480) татарское иго на Руси.
1499 г.	По благословению новгородского архиепископа св. Геннадия (Гонозова) создается полный свод книг Ветхого и Нового Завета на славянском языке (Геннадиевская Библия).
Ок. 1500 г.	Этим годом принято датировать «Послание иконописцу», приписываемое Иосифу Волоцкому (вошло в состав сборника его сочинений «Просветитель»). По всей видимости, «Послание» адресовано знаменитому художнику Дионисию.
1501—1503 гг.	Дионисий с артелью расписывает собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.
1518 г.	С Афона на Русь для исправления книг приезжает ученый монах св. Максим Грек (Михаил Триволис, 1470—1556), выдающийся мыслитель своей эпохи, просветитель, писатель, богослов. В своих трудах касается и вопросов иконописи, в частности, в сочинении «О святых иконах».
20—50-е гг. XVI в.	Филофей, старец Елизаарова монастыря, выдвигает теорию «Москва — третий Рим», оказавшую большое влияние на мировоззрение его современников и последующих поколений.



1541 — 1552 гг.	Митрополит Московский св. Макарий создает полный свод житий русских святых, так наз. Четьи Минеи.
1547 г.	Венчание на царство Ивана IV Грозного. В этот же год в Москве разразился огромный пожар, в результате которого выгорели многие церкви, в том числе и кремлевские соборы, после чего Иван Васильевич повелел собирать иконы по всем городам и свозить их в Москву.
1551 г.	Стоглавый собор среди прочих вопросов церковной жизни обсуждает и вопросы иконописания (43 глава). Собор определил писать, как Андрей Рублев и греческие иконописцы.
1553 — 1554 гг.	В Москве собор обсуждает так наз. «дело дьяка Ивана Висковатого», выдвинувшего ряд вопросов по поводу новых иконографий, в частности, образа Бога Отца или Саваофа, Софии и проч. Собор так и не ответил на его вопросы, что отрицательно сказалось на дальнейшем развитии иконописи.
1564 г.	В Москве, в государственной типографии, Иван Федоров и Петр Тимофеев Мстиславец отпечатали первую книгу — Апостол (Деяния апостолов и послания).
1579 г.	Явление иконы Божией Матери в Казане девятилетней девочке Матроне. Чудотворная икона получает наименование Казанской и участвует во многих событиях русской истории, в частности, прославилась во время войн 1612 и 1812 гг.
1580 — 1581 гг.	В г. Остроге по инициативе князя Константина Острожского была напечатана Библия на славянском языке (так наз. Острожская Библия).
26 января 1589 г.	Поставление первого русского патриарха св. Иова. Установление патриаршества на Руси.
Кон. XVI в.	В Сольвычегодске, в вотчине купцов Строгановых, образуется артель иконописцев, из которой вышло множество талантливых и знаменитых мастеров. Строгановы заказывают иконы и иконописцам Москвы. К «строгановской школе» относят: Стефана Арефьева, Семена Бороздина, Истому Савина и его сыновей Назария и Никифора Савиных, Прокопия Чирина и других. Особая тонкая и декоративная манера письма этих мастеров быстро стала популярной и оказывала воздействие на другие иконописные центры, в том числе Великого Устюга и Москвы (мастера Оружейной палаты). В XIX в. исследователи назвали это направление «строгановской школой» по имени покровительствовавшей иконописцам купеческой династии.
1613 г.	Земский собор избирает на царство Михаила Федоровича Романова. Начало новой династии Романовых (1613 — 1917)
1620 г.	В Москве при государевом дворе создан Иконный приказ с Иконной палатой, сюда собирали лучших мастеров со всех волостей, здесь писались и хранились иконы, а также предметы церковного и светского искусства.
1626 — 1686 гг.	Годы жизни царского изографа Симона Федоровича Ушакова, выдающегося художника, идеолога нового направления в иконописи, именуемого «живоподобие», на которое сильное влияние оказала западноевропейская живопись. Был также теоретиком искусства, писал трактаты



	в защиту нового стиля, в том числе «Слово к люботщательному икононого писания».
1632—1647 гг.	Киевскую митрополицию кафедру занимает Петр Могила, крупный церковный деятель, много сделавший для упорядочения церковного устава и развития церковной культуры. В 1640 г. митрополит Петр Могила представляет на суд Киевского Собора свой труд «Православная вера». Его деятельность оказала влияние и на искусство той эпохи: в частности, в требнике, изданным им, впервые встречается чин освящения икон.
1639 г.	Пискатор переиздает Библию с гравюрами Питера ван дер Борхта, впервые вышедшую в свет в Амстердаме в сер. XVI в. «Библия Пискатора», вскоре попав в Россию, приобретает огромную популярность у художников, которые начинают использовать ее гравюры в качестве прорисей и основы для храмовой живописи.
1640 г.	Иконная палата присоединена к Оружейной палате, которая взяла на себя руководство не только царскими иконописцами, но и всеми иконописными артелями в России. Вскоре сюда стали приглашать иностранных мастеров, которые обучали русских иконописцев технике рисунка и живописи.
13 октября 1648 г.	С Афона в Москву прибывает список Иверской иконы Божией Матери, выполненный афонским монахом Ямвлихом Романовым по заказу патриарха Никона. Икона была торжественно встречена в Москве и поставлена в часовне у Воскресенских ворот Китай-города.
1640-е гг.	Появление «кружков ревнителей древлего благочестия», ставивших своей задачей возвращение к древним церковным обычаям, в том числе и в иконописании. В один из таких кружков (Стефана Вонифатьева) входили Аввакум Петров, будущий глава старообрядцев, и Никон, тогда еще архимандрит Новоспасского монастыря, будущий патриарх, его яростный противник и гонитель.
1652 г.	Согласно царскому указу так наз. «освященного пятиглавия», храмы отныне повелевается «строить по правилам святых апостолов и отцов... о единой, о трех или о пяти главах, — а шатровой церкви отнюдь не строить».
1656—1658 гг.	Написано «Послание некоего изуграфа Иосифа Владимировича к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федорову». Это послание открывает полемику об иконах, развернувшуюся во 2-й пол. XVII в. К нему примыкают и сочинения Симона Ушакова, написанные в защиту «живоподобия».
1658 г.	Закладка Воскресенского собора Новоиерусалимского монастыря, который по замыслу патриарха Никона должен был воплощать идею «Москва — Второй Иерусалим». Собор строился по точной копии храма Воскресения и Гроба Господня в Иерусалиме, сделанной Арсением Сухановым, старцем Троице-Сергиевой Лавры, дважды побывавшим в Иерусалиме, в 1653—1655 гг., посланным в Святую Землю специально для составления подробного описания иерусалимских храмов.
1660—1670-е гг.	В полемику об иконах вступает крупнейший писатель XVII в. Симеон Полоцкий. Им написаны многие трактаты на тему церковного искусства, в частности, «Беседа о почитании святых икон» (1677).



1666 – 1667 гг.	Большой Московский собор осуждает старообрядчество и его идеологов, прежде всего протопопа Аввакума Петрова, а также снимает сан с патриарха Никона. На этом соборе было уделено большое внимание вопросам иконописания, в частности, изображению Бога Отца (Саваофа), при этом сюжеты типа «Новозаветной Троицы», «Отечества» были запрещены как не соответствующие учению Православной Церкви.
1668 – 1676 гг.	Осада царскими войсками Соловецкого монастыря — одного из оплотов старообрядчества, после восьми лет осады сопротивление монахов было сломлено, с бунтовщиками жестоко расправились.
1675 г.	В Пафнутьев-Боровском монастыре скончались Феодосия Морозова и ее сестра Евдокия Урусова, сосланные за верность старым обрядам.
1682 г.	Протопоп Аввакум Петров, глава раскола, вместе с другими старообрядцами — попом Лазарем, дьяконом Федором и иноком Елифанием, был сожжен в срубе в Пустозерске (ныне Ненецкий автономный округ), как гласило обвинение: за «великие на царский дом хулы», на самом деле за верность старым обычаям и обрядам. Аввакум выступал не только против литургических нововведений патриарха Никона, но и против нового искусства («живоподобия»), обвиняя царских изографов в том, что они подражают западной живописи, забывая православные иконописные каноны.
1685 г.	Царевна Софья издает указ о конфискации имущества старообрядцев.
1700 г.	Преставление патриарха Адриана. В дальнейшем более чем два столетия избрание патриархов в России не совершалось.
Ок. 1700 г.	Евфимий Чудовской (инок Чудова монастыря), справщик московского Печатного двора, пишет письмо «Вопросы и ответы по русской иконописи», в котором осуждает неканонические образы, например, образ «Бога Отца».
1721 г.	Указ императора Петра I об учреждении «Святейшего и Правительствующего Синода», в который назначается и светский чиновник — обер-прокурор. Этот указ упразднил патриаршество в России и поставил Церковь под контроль государства.
1722 – 1794 гг.	Годы жизни св. Паисия Величковского, архимандрита Нямецкого монастыря в Молдове, видного духовного деятеля, писателя, богослова, способствовавшего возрождению древней исихастской традиции в православном монашестве.
1730-е гг.	Дионисий Фурнографиот создает «Ерминию или Наставление в живописном искусстве» — сочинение, ставшее для многих поколений иконописцев учебным пособием и иконописным подлинником (привезено в Россию епископом Порфирием (Успенским), переведено им на русский язык и опубликовано в 1868 г.).
1751 г.	При императрице Елизавете Петровне в Москве была издана печатная Библия на славянском языке в исправленной редакции. Этот текст до сих пор используется Русской Православной Церковью.
1764 г.	Указом императрицы Екатерины II все церковное имущество изъято из Духовного ведомства и отдано в управление государственным коллегиям.



	ям, которые назначали жалование духовенству и монашеству в соответствии с учрежденными чиновниками категориями (классами).
1771 г.	Во время эпидемии чумы в Москве для погребения старообрядцев было отведено место за Рогожской заставой, где с течением времени образовался один из главных старообрядческих центров (так наз. Белокриницкой иерархии), и в селе Преображенском, где образовался центр беспоповцев (Федосеевское согласие), впоследствии и беглоповповцев (Ново-Зыбковской иерархии).
1783—1867 гг.	Годы жизни свт. Филарета (Дроздова), митрополита Московского, выдающегося церковного деятеля и писателя, много сделавшего для христианского просвещения России. В частности его стараниями и попечением осуществлялся перевод Св. Писания на русский язык. Немало содействовал и развитию церковного искусства.
1800 г.	По инициативе митрополита Московского Платона (Левшина) Св. Синод учреждает единоверие — порядок перехода старообрядческих приходов под омофор Русской Православной (Синодальной) Церкви с правом сохранения старого обряда.
1804—1885 гг.	Годы жизни Порфирия (Успенского), епископа Чигиринского, выдающегося историка, палеографа, путешественника и коллекционера, много сделавшего для изучения древнего христианского искусства.
1812—1891 гг.	Годы жизни прп. Амвросия Оптинского (в миру Александр Михайлович Гренков), великого святого, молитвенника, старца. Он был насельником Введенской Оптиной пустыни, открывшей свои врата для народа, и сыгравшей большую роль в возвращении интеллигенции к вере. Со св. Амвросия Ф. М. Достоевский писал образ старца Зосимы, духовника Алеши Карамазова.
1813 г.	Назначение на должность министра народного просвещения графа С. С. Уварова, бывшего до этого президентом Академии наук (с 1818 г.). Крупный деятель эпохи императоров Александра I и Николая I, известен как автор национальной доктрины, основанной на формуле «Православие. Самодержавие. Народность».
1820 г.	Общество поощрения художников объявляет конкурс на проект храма Христа Спасителя как памятника победы в Отечественной войне 1812 г. Конкурс выиграл архитектор А. Витберг, храм по его проекту должен был возводиться на Воробьевых горах. Проект не был осуществлен. В 1827 г. комиссия по сооружению храма была расформирована.
1832—1884 гг.	Строительство храма Христа Спасителя в Москве по проекту архитектора Константина Тона. В 1859 г. начата внутренняя отделка и роспись. В 1889 г. собор был освящен.
1833 г.	Кончина прп. Серафима Саровского, величайшего русского святого, учившего духовному пути, практике стяжания Святого Духа, которая восходит к древней восточнохристианской мистике исихазма.
1842 г.	Император Николай I издает указ об охране памятников старины как национального и государственного достояния.
1846 г.	Учреждение Русского археологического общества, ставившего своей целью изучение классических древностей и средневековой археологии, в том числе церковной.

1850 г.	Епископ Порфирий (Успенский) находит в Синайском монастыре древнейшие энкаустические иконы (VI в.) и некоторые из них привозит в Россию (1864), где завещает их музею Киевской Духовной Академии (1885).
1853 г.	В Москве на Рогожском кладбище основана старообрядческая архиепископия.
1859 г.	Указом императора Александра II учреждена Археологическая комиссия, в функции которой входила организация исследовательских и реставрационных работ в древних памятниках архитектуры, прежде всего — церковных. После Октябрьской революции была переименована в Государственную академию истории материальной культуры (1919—1937), затем — в Институт истории материальной культуры (1937—1959) и в 1959 г. — в Институт археологии Академии наук, существующий до сих пор.
1863 г.	В Москве организовано Общество любителей духовного просвещения, целью которого было «распространение духовно-нравственных начал в народе и взаимного обогащения членов богословскими знаниями». При нем был открыт Отдел иконоведения, просуществовавший до 1880 г. Возобновлен ок. 1900 г. с названием Церковно-археологический отдел, в 1917 г. закрыт окончательно.
1864 г.	В Москве при Публичном музее организовано Общество древнерусского искусства, ставившее целью изучение иконописи.
1876 г.	По благословию Св. Синода вышел в свет полный свод книг Св. Писания Ветхого и Нового Завета на русском языке (так наз. Синодальная Библия).
1877 г.	Организация Общества любителей древней письменности, целью которого было изучение памятников искусства, в особенности рукописного (с 1898 г. переименовано в Общество любителей древней письменности и искусства). Среди многочисленных публикаций общества — издание Сийского иконописного подлинника.
27 марта 1880 г.	Указ Св. Синода об осуществлении контроля Академии Художеств над церковной живописью.
1880 г.	Открытие Церковно-археологического музея при Московской Духовной Академии, переименованного позже в Церковно-археологический кабинет (существует и в настоящее время).
1882 г.	В России учреждено Палестинское православное общество, возглавляемое вел. кн. Сергеем Александровичем. Цель общества — помощь паломникам, содействие изучению древних памятников археологии и истории Св. Земли, устройство и украшение православных храмов и монастырей в Палестине.
1890 г.	В Москве, в Историческом музее, проходит выставка древних икон, приуроченная к открытию VIII Археологического съезда.
1896 г. и 1897 г.	Московское общество любителей художеств устраивает две выставки изображений Христа и Богородицы.
17 апреля 1905 г.	Указ императора св. Николая II о свободе вероисповеданий в Российской империи.

1912—1913 гг.	Предсоборное совещание, осуществлявшее подготовку к Поместному собору Русской Православной Церкви.
1913 г.	В Москве по случаю 300-летия царского дома Романовых проходит большая выставка икон.
18 мая 1913 г.	Св. Синод осуждает и отзывает с Афона монахов русского монастыря Св. Пантелеймона. Они обвинялись в ереси «имябожества», то есть в обожествлении имени Иисуса и поклонении ему взамен Живого Бога. «Имяславие» вызвало большие споры среди русской интеллигенции.
1917 г.	Февральская, затем Октябрьская революция. К власти приходят большевики.
2 марта 1917 г.	Отречение от престола императора св. Николая II Романова.
12 марта 1917 г.	Провозглашение автокефалии Грузинской Православной Церковью.
15 августа 1917 г.	Открытие в Москве в храме Христа Спасителя Поместного собора Русской Православной Церкви, восстановившего патриаршество в России.
8 октября 1917 г.	Убийство протоиерея Иоанна Качурова, начало большевистского террора против Церкви.
21 ноября 1917 г.	Интронизация Святейшего патриарха Тихона (Белавина) в Успенском соборе Московского Кремля.
23 января/5 февраля 1918 г.	Декрет Совнаркома «Об отделении церкви от государства и школы от церкви», по которому Церковь лишалась прав юридического лица и имущества.
7/20 апреля 1920 г.	Постановление Совнаркома о закрытии Троице-Сергиевой Лавры и национализации всего монастырского имущества.
5/18 ноября 1920 г.	В Константинополе образовано Временное Высшее Русское Церковное Управление (впоследствии Синод) за границей под председательством митрополита Антония (Храповицкого); в 1921 г. по приглашению патриарха Сербского Синод переехал в Сремски Карловцы (Югославия). Это положило начало образованию Русской Православной Церкви За рубежом.
1921 г.	Провозглашение автономии Православных Церквей Финляндии, Эстонии, Латвии и Польши.
26 марта — 8 апреля 1921 г.	Указ патриарха Тихона и Св. Синода о подчинении всех русских церквей в Западной Европе архиепископу Евлогию (Георгиевскому), находившемуся в тот момент в эмиграции, в Париже.
1922 г.	Советское правительство высылает из России известных философов и богословов — Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, С.Л. Франка, Г.П. Федотова и других, ставших в эмиграции основоположниками Парижской богословско-философской школы.
10 — 23 февраля 1922 г.	Декрет ВЦИК об изъятии церковных ценностей, означавший полное разграбление церквей.



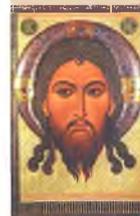
1923 г.	Заккрытие Соловецкого монастыря и превращение его в концлагерь особого назначения, где будут отбывать срок среди прочих и монахи, священники, епископы; почти все они здесь погибли. Многих из них как новомучеников Церковь причислила к лику святых.
1923 г.	Обновленческий собор, на котором отколовшаяся часть Русской Православной Церкви выступила с поддержкой социалистического строя и осуждением контрреволюционной деятельности «тихоновцев».
1923 г.	Кончина св. праведного Алексия Мечева, знаменитого московского священника, вокруг которого в храме свт. Николая на Маросейке образовалась община, куда входило большое число представителей интеллигенции. В этом приходе, сначала под руководством о. Алексия, а затем — его сына свмч. Сергия, начинала свой духовный путь Мария Николаевна Соколова (в монашестве — Иулиания, 1899—1981), много сделавшая для возрождения иконописи в России.
1924 г.	По благословию митрополита Евлогия (Георгиевского) в Париже основано Свято-Сергиевское подворье, ставшее духовным центром русской православной эмиграции.
1925 г.	Основание Высшей богословской школы в Париже, переименованной впоследствии в Свято-Сергиевский Богословский институт.
1925 г.	В Париже по инициативе В.П.Рябушинского основано общество «Икона», занимавшееся популяризацией знаний об иконописи, а также содействовавшее строительству и украшению православных храмов в Европе.
25 марта (7 апреля) 1925 г.	Преставление св. патриарха Тихона в Москве. Согласно его завещанию, местоблюстителем патриаршего престола становится св. митрополит Петр (Полянский).
10 декабря 1925 г.	Св. митрополит Петр (Полянский) арестован, сослан в Пермь, а затем расстрелян, патриаршим местоблюстителем становится митрополит Сергей (Страгородский).
18 мая 1927 г.	На созванном митрополитом Сергием совещании архиереев был сформирован Временный Патриарший Священный Синод.
29 июля 1927 г.	Послание к пастве митрополита Сергия и Временного Патриаршего Священного Синода о легализации Церкви и ее лояльном отношении к советской власти (так наз. «Декларация митрополита Сергия»).
Февраль 1931 г.	Митрополит Евлогий (Георгиевский), управляющий русскими приходами в Западной Европе, со всей своей митрополией переходит в юрисдикцию Константинопольского патриарха, из русских приходов образовывается Западноевропейский экзархат во главе с митрополитом Евлогием.
5 декабря 1931 г.	В Москве взорван храм Христа Спасителя.
1932 г.	«Союз воинствующих безбожников» (организован в 1925 г.) объявил начало «безбожной пятилетки». Новый этап массовых репрессий против духовенства.
Октябрь 1938 г.	Открытие Свято-Владимирской Православной богословской академии в Нью-Йорке.



4 сентября 1943 г.	Сталин приглашает в Кремль высшее духовенство Русской Православной Церкви — митрополитов Сергия (Страгородского), Алексия (Симанского), Николая (Ярушевича). Поворот в отношениях государства и Церкви: Русской Православной Церкви разрешено открывать храмы, монастыри, Академии и Семинарии, избирать патриарха, издавать журнал. Открытие Московской и Ленинградской Духовных Академий.
8 сентября 1943 г.	На Архиерейском соборе Русской Православной Церкви в Москве патриархом был избран Сергий (Старгородский).
15 мая 1944 г.	Кончина патриарха Сергия (Страгородского).
31 января (2 февраля) 1945 г.	Поместный собор Русской Православной Церкви избирает патриархом Алексия (Симанского) (интронизация патриарха совершилась 4 февраля 1945 г.).
8—9 марта 1946 г.	На Львовском церковном соборе официально упразднена уния и объявлено о воссоединении Греко-католической (униатской) Церкви с Русской Православной Церковью.
21 апреля 1946 г.	На Пасху в Троице-Сергиевой Лавре возобновляется богослужение.
1947 г.	В местечке Вади-Кумран на берегу Мертвого моря найдены древние рукописи (кон. II в. до Р. Х. — I в. по Р. Х.), содержавшие фрагменты Ветхого Завета и тексты религиозной общины, называвшей себя «Новым Заветом» (так наз. кумранская община).
1948 г.	Польская Православная Церковь получает автокефалию.
1951 г.	Православная Церковь Чехословакии получает автокефалию.
1956 г.	Первое за время советской власти издание Библии в России.
1958 г.	В Троице-Сергиевой Лавре при Московской Духовной Академии стараниями М.Н.Соколовой начинает работу иконописный кружок, который впоследствии станет основой иконописной школы при Московской Духовной Академии.
1958—1964 гг.	Новая волна гонений на Церковь при Н.С.Хрущеве. Массовое закрытие храмов и монастырей, репрессии против духовенства и активных мирян.
1961 г.	Закрытие Киево-Печерской Лавры под предлогом реставрации архитектурных памятников.
30 марта 1961 г.	Постановление Св. Синода о вступлении Русской Православной Церкви во Всемирный Совет Церквей, начало официальной экуменической деятельности Русской Православной Церкви.
1965 г.	Встреча Вселенского патриарха Афиногора I и папы римского Павла VI, на которой были сняты взаимные анафемы между Константинополем и Римом, провозглашенные в 1054 г.
10 апреля 1970 г.	Образование Автокефальной Американской Православной Церкви и дарование автономии Православной Церкви Японии.
17 апреля 1970 г.	Кончина патриарха Алексия (Симанского).



30 мая — 2 июня 1970 г.	Поместный собор Русской Православной Церкви избирает патриархом Пимена (Извекова). На соборе также принимается постановление «Об отмене клятв на старые обряды и на придерживающихся их».
1 ноября 1981 г.	Канонизация Русской Зарубежной Православной Церковью собора новомучеников и исповедников российских, в том числе и царской семьи Романовых.
Май 1983 г.	Передача Русской Православной Церкви Свято-Данилова монастыря в Москве; восстановительные работы закончены к 1988 г.
1987 г.	Русской Православной Церкви возвращена Оптина пустынь. Первое богослужение состоялось 3 июня 1988 г.
5—12 июня 1988 г.	Торжественное празднование в Советском Союзе 1000-летия Крещения Руси.
6—9 июня 1988 г.	Поместный собор Русской Православной Церкви в Троице-Сергиевой Лавре. Принятие нового Устава Русской Православной Церкви.
1988 г.	На старообрядческом освященном соборе, посвященном 1000-летию Крещения Руси, учреждается Московская старообрядческая митрополия, митрополитом избран архиепископ Алимпий. С этого времени старообрядческая церковь Белокриницкой иерархии стала именоваться Русская Православная Старообрядческая Церковь.
1989 г.	Возобновление монашеской жизни в Киево-Печерской Лавре.
Апрель — май 1989 г.	В Москве проходит первая выставка «Современная икона».
3 мая 1990 г.	Кончина патриарха Пимена (Извекова).
7—8 июня 1990 г.	Поместный собор Русской Православной Церкви избирает патриархом Алексия II (Ридигера).
1 октября 1990 г.	Принятие Верховным Советом СССР «Закона о свободе совести и религиозных организациях», фактически возвращавшего все юридические права и свободы Церкви. Начало широкой просветительской деятельности Церкви, массовое возвращение и возрождение храмов и монастырей.
Октябрь 1990 г.	Возобновление богослужения в Соловецком монастыре.
31 марта — 4 апреля 1992 г.	Архиерейский собор в Москве канонизирует первых новомучеников: митрополита Киевского Владимира, митрополита Петроградского Вениамина, св. княгиню Елизавету Федоровну, инокиню Варвару и других.
1995 г.	Начало восстановления храма Христа Спасителя в Москве.
2000 г.	На Архиерейском соборе, посвященном 2000-летию христианства, причислены к лику святых 1154 святителя, преподобного и новомученика Российских, в том числе и царская семья.



БИБЛИОГРАФИЯ

Ирина Языкова, Игумен Лука (Головков) БОГОСЛОВСКИЕ ОСНОВЫ ИКОНЫ И ИКОНОГРАФИЯ

1. *Булгаков Сергей, протоерей*. Икона и иконопочитание. М., 1996.
2. Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994.
3. *Григорий (Круг), инок*. Мысли об иконе. Париж, 1978.
4. Деяния Вселенских Соборов.
5. *Дунаев М. М.* Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки по русской культуре XII—XX вв. М., 1997.
6. Иконостас. Происхождение—развитие—символика. М., 2000.
7. *Иоанн Дамаскин*. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. СПб., 1893.
8. *Иулиания, монахиня (М.Н.Соколова)*. Труд иконописца. Свято-Троице-Сергиева лавра. Сергиев Посад, 1995.
9. *Озолин Н., протоерей*. Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках и эволюции византийского извода. М., 2001.
10. Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа. М., 1998.
11. *Рафаил (Карелин), архимандрит*. О языке Православной иконы. СПб., 1997.
12. *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975.
13. *Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе. М., 1991.
14. *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989.
15. *Успенский Л. А.* Вопрос иконостаса. М., 1992.
16. *Филатов В. В.* Краткий иконописный словарь. М., 1996.
17. Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология, сост. Н.К.Гаврюшин. М., 1993.
18. *Флоренский Павел, священник*. Избранные труды по искусству. М., 1996.
19. *Шенборн Кристоф*. Икона Христа. Богословские основы. Милан—М., 1999.
20. *Языкова И. К.* Богословие иконы. М., 1995.

Анна Яковлева ТЕХНИКА ИКОНЫ

1. *Byron R., Rice D.T.* The birth of western painting. London, 1930.
2. *Theophilus, presbyter*. De diversis artibus. Text and Translation with an introduction and notes by Ch. R. Dodwell. Edinburgh. — London, 1961.
3. Il libro dell' arte o Trattato della pittura di Cennino Cennini, Pubblicato per cura di Gaetano e Carlo Melanesi. Firenze, 1859.
4. *Denys de Fourna*. Manuel, d iconographie chretienne. Accompagne de ses sources principales inedites et publie avec pref-ace pour la premiere fois en entier d apres son Text original par A. Papadopoulos Kerameus. St. Petersburg, 1909.

Ольга Попова ВИЗАНТИЙСКИЕ ИКОНЫ VI—XV ВЕКОВ

1. *Банк А. В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966.
2. *Вайцман К., Хадзидакис М., Миятев Кр., Радойчиц Св.* Иконы от Балканите. Синай, Греция, България, Югославия. София и Белград, 1966.
3. Византия. Балканы. Русь. Иконы XIII—XV вв. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. Август-сентябрь 1991 г. М., 1991.
4. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. I. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995.
5. *Бурин В.* Иконе из Югославие. Текст и каталог. XII Межнародни Конгрес византолога. Охрид 10 — 16 септембра 1961. Београд, 1961.
6. Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. Государственный Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. Т. I — III. М., 1977.
7. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Т. I — II. СПб., 1914.
8. *Кондаков Н. П.* Лицевой иконописный подлинник. Т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Исторический и иконографический очерк. СПб., 1905.
9. *Balabanov K.* Icons of Macedonia. Skopje, 1995.
10. *Вайцман К., Алибегашивили Г., Вольскаја А., Бабуб Г., Хазидакис М., Алтатов М., Воинеску Т.* Иконе. Београд, 1983.
11. *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971.
12. *Лазарев В. Н.* Византийская и древнерусская живопись. М., 1976.
13. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Т. I-II. М., 1986.
14. *Лидов А. М.* Византийские иконы Синай. М. — Афины, 1999.
15. *Онаш К., Шнитер А.* Иконы. Чудо духовного преображения. М., 2001.
16. *Петкович Ср.* Иконе манастира Хиландара. Манастир Хиландар, Света Гора Атонска, 1997.
17. *Попова О. С.* Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века. Милан, 1996.
18. Синай. Византия. Русь. Православное искусство с VI до начала XX вв. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Июнь 2000 — сентябрь 2000. Галерея Курто, Сомерсет-Хаус, Лондон. Октябрь 2000 — февраль 2001. Под ред. О. Баддлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. М., 2000.
19. *Успенский Л. А.* Богословие православной иконы. М., 1997.
20. *Этингоф О. Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI—XIII вв. М., 2000.
21. *Bank A. V.* Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Leningrad, 1977.
22. *Belling H.* Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1991.

23. Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Paris, 1992.
 24. Byzantine and post-byzantine art. Athens, 1986.
 25. Byzantium at Princeton. Byzantine Art and Archeology at Princeton University. Princeton, 1986.
 26. Byzantine Icons of Cyprus. Benaki Museum, September 1st-November 30th, Athens, 1976.
 27. Byzantium. Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian Collection. Ny Carlsberg Glyptotek, 1996.
 28. Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections. Ed. by D. Buckton. London, 1994.
 29. *Crippa M. A.*, Mahmoud Zibawi. L'art paléochrétien. Des origines à Byzance. Paris, 1998.
 30. De Vera effigie Mariae. Antiche Icone Romane. Roma, 1988.
 31. *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen. I. Die grossformatigen Ikonen. Wien, 1991.
 32. East Christian Art. A 12th anniversary exhibition. Catalogue compiled and edited by Yanny Petsopoulos. AYIA. London, 1987.
 33. *Forsyth G. N.*, Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Michigan, 1973.
 34. *Chatzidakis M.* Icons of Patmos. Athens, 1985.
 35. *Felicetti-Liebenfels W.* Geschichte des byzantinischen Ikonenmalerei. Lausanne, 1956.
 36. The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843 — 1261. Ed. by H. C. Evans and W. D. Wixom. The Metropolitan Museum of Art, NY, 1997.
 37. *Grabar A.* La peinture byzantine. Geneve, 1953.
 38. Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση — Ιστορία — Τέχνη. Τέχνη Ορός, 1996.
 39. Icons of the Holy Monastery of Pantocrator. Mount Athos, 1998.
 40. *Kyriakoudis E. N.*, *Minos N.*, *Nikomanos N.*, *Tavlaakis I.*, *Mavropoulou-Tsioumi Ch.*, *Chrysochoidis K.* The Holy Xenophontos monastery. The Icons. Mount Athos, 1999.
 41. *Lowden J.* Early Christian and Byzantine Art. London, 1997.
 42. *Onasch K.* Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig, 1967.
 43. *Ouspensky L.* und *Lossky V.* Der Sinn der Ikonen. Bern und Olten, 1952.
 44. Παλαζιώτος Θ. Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας. Νέα Σύμρνη, 1995.
 45. *Parravicini G.*, *Popova O.*, *Smirnova E.* Bisanzio e la Rus'. Dagli esordi a Teofane il Greco. Milano, 1999.
 46. Patmos. Treasures of the monastery (ed. by Kominis A. D.). Athens, 1988.
 47. *Radović S.* Icones de Serbie et de Macédonie. Beograd, 1962.
 48. Sinai. Treasures of the monastery of Saint Catherine. Ed. by Manafis K. A. Athens, 1990.
 49. *Sophocleous S.* Icons of Cyprus 7th — 20th Century. Nicosia, 1994.
 50. *Sotiriou G. et M.* Icones du Mont Sinai. T. I-II. Athens, 1958.
 51. *Stuart J.* Ikonen. London, 1975.
 52. *Vassilaki M.*, *Tavlaakis I.*, *Tsigaridas E.* The Holy monastery of Aghiou Pavlou. The Icons. Mount Athos, 1999.
 53. Treasures of Mount Athos. [Katalogue of the Exhibition]. Thessaloniki, 1997.
 54. *Vokotopoulos P.* The Byzantine Icones. Athens, 1995.
 55. *Weitzmann K.* Studies in the Art at Sinai. Princeton, 1982.
 56. *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. 1: from the 6th to the 10th Century. Princeton, 1976.
 57. *Weitzmann K.* The Icon. Holy Images. Sixth to fourteenth century. London, 1978.
- Лилия Евсева**
ГРЕЧЕСКАЯ ИКОНА
ПОСЛЕ ПАДЕНИЯ ВИЗАНТИИ
1. *Вейцман К.*, *Хадзидакис М.*, *Мицтев К.*, *Радойчиц С.* Иконы на Балканах. София — Белград, 1967.
 2. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911.
 3. *Лазарев В.Н.* «Маньера грека» и проблема критской школы. — В кн.: *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971, с. 378-399.
 4. *Лихачев Н.П.* Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композицию некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911.
 5. Поствизантийская живопись. Иконы XV—XVIII веков из собраний Москвы, Сергиева Посада, Твери и Рязани. Афины, 1993.
 6. *Пятницкий Ю.А.* Византийская и поствизантийская иконопись — В кн.: Из коллекций Н.П.Лихачева. Каталог выставки. СПб., 1993, с. 77-127.
 7. *Пятницкий Ю.А.* Византийские и поствизантийские иконы в России. Ч. II. — В кн.: Византийский Временник. Т. 56 (81). 1996.
 8. *Пятницкий Ю.А.* Икона круга мастера Николая Ламбудиса из Спарги в коллекции Эрмитажа. — В кн.: Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896 — 1990). СПб., 1999, с. 359-379.
 9. Affreschi e icone della Grecia (X — XVII secolo). Atene, 1986.
 10. *Babič G. and Chatzidakis M.* The icons of the Balkan Peninsula and the Greek islands. — In: The Icon. London, 1981, p. 305-371.
 11. Byzantine and Post-Byzantine Art. Athens, 1986.
 12. *Chatzidakis M.* Icones de St. Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. Venise, 1962.
 13. *Chatzidakis M.* Études sur la peinture post-Byzantine. London, 1976.
 14. *Chatzidakis M.* Icons from Patmos: Questions of Byzantine and Post-Byzantine painting. Athens, 1985.
 15. *Drandakis N.* Post-Byzantine Icons (Cretan School). Sinai. Treasures of the monastery of Saint Catherine. Athens, 1990, p. 124-133.
 16. From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons. Athens, 1987.
 17. From Candia to Venice: Greek Icons in Italy 15—16 Centuries. Athens, 1993.
 18. Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece. Athens, 1988.
 19. *Popova O.*, *Smirnova E.*, *Cortesi P.* Icone. Milano, 1995.
- Энгелина Смирнова**
ИКОНА ДРЕВНЕЙ РУСИ.
XI—XVII ВЕКА
1. *Сахаров И.* Исследования о русском иконописании. Кн.1, 2. СПб., 1849.
 2. *Ровинский Д. А.* Обзор иконописания в России до конца XVII века. СПб., 1903.

3. Лихачев Н. П. Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906.
4. Буслав Ф. И. Сочинения. Т.1. СПб., 1908. Т.2. СПб., 1910; Т.3; Л., 1930.
5. Муратов П. П. Русская живопись до середины XVII века — В кн.: История русского искусства. Под ред. И.Грабаря. Т.6. [М., 1913].
6. Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1913.
7. Грабарь И. Э. Андрей Рублев: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 годов — «Вопросы реставрации». Сб.1. М., 1926, с. 7-112. Переиздано: Грабарь Игорь. О древнерусском искусстве. М., 1966, с.112-208.
8. Анисимов А.И. Домонгольский период древнерусской живописи — «Вопросы реставрации». Сб.2. М., 1928, с.102-178. Переиздано: Анисимов А. И. О древнерусском искусстве: Сб. ст. Сост. Г.И.Вздорнов. М., 1983, с. 275-350.
9. Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV века. М., 1928.
10. Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.
11. Лазарев В. Н. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947.
12. История русского искусства. Т.1. М., 1953. Т.2. М., 1954. Т.3. М., 1955. Т.4. М., 1959.
13. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи [Государственной Третьяковской галереи]: Опыт историко-художественной классификации. Т.1, 2. М., 1963.
14. Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966.
15. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
16. Лазарев В. Н. Новгородская иконопись. М., 1969.
17. Розанова Н. В. Ростово-Суздальская живопись XII—XVI веков. М., 1970.
18. Felicetti-Liebenfels W. Geschichte der russischen Ikonenmalerei, in der Grundzügen dargestellt. Graz, 1972.
19. Масленицын С. И. Ярославская иконопись. М., 1973.
20. Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977.
21. Алтатов М. В. Древнерусская иконопись. М., 1978.
22. Новгородская икона XII—XVII веков. Предисл. Д.С.Лихачева. Введ. В.К.Лауриной, В.А.Пушкарева. Л., 1980.
23. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Сост. А.А.Салтыков. М., 1981.
24. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983.
25. Кызласова И. Л. Русская икона XIV—XVI веков: Государственный исторический музей, Москва. Л., 1988.
26. Смирнова Э. С. Московская икона XIV—XVII веков. Л., 1988.
27. Псковская икона XIII—XVI веков. Сост. и автор каталога И.С.Родникова. Л., 1990.
28. Попов Г. В. Тверская икона XIII—XVI веков. СПб., 1993.
29. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т.1. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995.
30. «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. Л., 1995.
31. Рыбаков А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII—XVIII веков. М., 1995.
31. Полякова О. А. Шедевры русской иконописи XVI—XIX веков [Государственный музей-заповедник «Коломенское»]. М., 1999.

Лилия Евсева

ГРУЗИНСКАЯ ИКОНА X—XV ВЕКОВ

1. Амранашивили Ш. История грузинского искусства. М., 1963.
2. Сакварелидзе Т. и Алибегашвили Г. Чеканные и живописные грузинские иконы. Тбилиси, 1980.
3. Чубинашвили Г. Н. Грузинская чеканка с VIII по XVIII век Тбилиси, 1957.
4. Чубинашвили Г. Н. Грузинская чеканка. Т. 1 (Текст); Т. 2 (Таблицы). Тбилиси, 1959.
5. Алибегашвили Г. Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии. — Сб. Средневековое искусство: Русь — Грузия. М., 1978, с. 158—160.
6. Alibegashvili G. and Volskaja A. The icons of Georgia. — In: The Icon. London, 1981, p. 85-127.
7. Popova O., Smirnova E., Cortesi P. Icone. Milano, 1995.

Елена Остащенко

ИКОНЫ СЕРБИИ, БОЛГАРИИ И МАКЕДОНИИ XV—XVII ВЕКОВ

1. Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчиц С. Иконы на Балканах. София-Београд, 1967.
2. Паскалева К. Иконы от България. София, 1981.
3. Божков А. Българската икона. София, 1984.
4. Прашков Л., Бакалова Е., Бояджиев С. Монастирите в България. София, 1992.
5. Радойчиц С. Иконе Србије и Македоније. Београд, 1961
6. Радойчиц С. Старо српско сликарство. Београд, 1966.
7. Ракич З. Радул. Српски сликар XVII века. Нови Сад, 1998.
8. Симић-Лазар Д. Каленић: сликарство, историја. Крагујевац, 2000.
9. Балабанов К. Икони од Македонија. Београд—Скопје, 1969.
10. Грозданов Цв. Студии за Охридскиот живопис. Скопје, 1990.
11. Papazotos Th. Veria and its Monuments 11th—18th c. (in greek). Athens, 1994.
12. Papazotos Th. Byzantine Icons of Verroia. Athens, 1995.
13. Поствизантийская живопись: Иконы XV—XVIII веков из собраний Москвы, Сергиева Посада, Твери и Рязани. Каталог выставки. Афины, 1995.

Наталья Комашко

УКРАИНСКАЯ ИКОНОПИСЬ

1. Гординский С. Українська ікона 12-18 сторіч. Філадельфія. 1973.
2. Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст. К., 1978.
3. Логвин Г., Міляева Л., Свеніцька В. Український середньовічний живопис. К., 1976.
4. Овсійчук В. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору. Львів, 1996.
5. Свеніцька В. І. Живопис XIV—XVI століть — В кн.: Історія українського мистецтва. Т. 2. К., 1967, с. 208-274.
6. Свеніцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990.
7. Свеніцький І. Ікони Галицької України XV—XVI віків. Львів, 1929.

8. Уманцев Ф. С. Живопись кінця XVI — початку XVII століття — В кн.: Історія українського мистецтва. Т. 2. К., 1967, с. 275-318.

Наталья Комашко БЕЛОРУССКАЯ ИКОНА

1. Вецер Э. І. Станковы живописі XIV—XVI стст. — В кн.: Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. Мн., 1987, с. 188-204.
2. Вецер Э. І. Станковы живописі першай паловы XVII ст. — В кн.: Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1987, с. 41-52.
3. Высоцкая Н. Ф. Ікананіс Беларусі XV—XVIII стагоддзя. Мн., 1994.
4. Высоцкая Н. Ф. Темперажная живопись Беларусіі канца XV—XVIII вв. Мн., 1986.
5. Высоцкая Н. Ф. Станковы живописі XVIII ст. — В кн.: Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 2. Мн., 1987, с. 261-279.
6. Хадька Ю. В. Станковы живописі другой паловы XVII — пачатку XVIII ст. — В кн.: Гісторыя беларускага мастацтва. Т. 1. Мн., 1987, с. 135-162.

Наталья Комашко ИКОНОПИСЬ РУМЫНИИ (МОЛДОВЫ И ВАЛАХИИ)

1. Кузьмина М. Т. Искусство Румынии. М., 1966.
2. Флоря В. Румынская живопись. Бухарест, 1982.
3. Drăgut V. Romanian art. Bucharest, 1984.
4. Irimie C., Focea M. Romanian icons painted on glass. Bucharest, 1968.
5. Istoria artelor plastice in România. I. Bucharest, 1968.
6. Nicolescu C. Ikoane vechi românești. Bucharest, 1976.

Михаил Красилин РУССКАЯ ИКОНА XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

1. Филимонов Г. Д. Палех. — Газ. «День», 1863, № 34-35.
2. Георгиевский В. Т. Иконописцы-суздальцы. — «Русское обозрение», 1895.
3. Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи. ПДП. СХХХІХ (СПб.), 1901.
4. Бакушинский А. В. Искусство Палеха. М.—Л., 1934.
5. Корольюк В. Д. Русская крестьянская иконопись (традиции и развитие). — В кн.: Etudes Balkanique. Sofia, 1971.
6. Каменская Е. Ф. Иконы-«краснушки». — В кн.: Вопросы русского и советского искусства. ГТТ. Вып. 3. М., 1973.
7. Красилин М. М. Обследование памятников изобразительного искусства на территории Латвийской ССР (древнерусская живопись и ее традиции в XVIII—XX вв.). — В кн.: Художественное наследие. ВНИИР. Вып. 10. М., 1985.
8. Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986.
9. Цодикович В. К. Русское церковное искусство в XVIII —

начале XX в. в немусейных собраниях Ульяновской области. Ульяновск, 1991.

10. Бусева-Давыдова И. Л. Новые иконографические источники русской живописи XVII в. — В кн.: Русское искусство позднего средневековья. М., 1993.
11. Данченко Е. А., Красилин М. М. Материалы к словарю иконописцев XVII—XX веков. М., 1994.
12. Красилин М. М. Черты барокко в русской иконописи XVIII века. На материале церковных собраний. — В кн.: Барокко в России. М., 1994.
13. Бусева-Давыдова И. Л. О так называемом обмирщении русского искусства XVII века. — Филевские чтения. Вып. VII. М., 1994.
14. Иконопись Палеха. Из собрания Государственного музея палехского искусства. Авт.-сост. Л.П.Князева, Н.П.Кузенина, О.Я.Колесова. М., 1994.
15. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.
16. Духовная среда России. Певческие книги и иконы XVII—начала XX веков. Авт.-сост. Рахманова М.П., Красилин М.М., М., 1996.
17. Невьянская икона. Кол. авт. Екатеринбург, 1997.
18. Уральская икона. Кол. авт. Екатеринбург, 1998.
19. Красилин М. М. Народные иконы: региональные особенности. — В кн.: Русское народное искусство. Сергиев Посад. Сб. ст. М., 1998.
20. Красилин М. М. Отражение европейских художественных стилей в иконописи XVIII—XIX веков. — III Чтения памяти И.П.Болотцевой. Ярославский художественный музей. Ярославль, 1999.
21. Русская поздняя икона: от XVII до начала XX в. Сб. ст. М., 2001.
22. Маслов К. И. К истории церковной живописи XIX века. 1858 год. — В кн.: Искусство христианского мира. VI. Сб. ст. М., 2002.
23. Ikoneja. Katri ja Harri Willamon Kokoelma. [H. Willamo, M. Krasilin, K. Kotkovaara, K. Thomenius], Espoo, 1989.
24. Mstjoralaiset Ikonit. Teksti M.V. Basova. Heinavesi, 992.
25. Russische Ikonen und Kultgerät aus St.Petersburg. Katalog. Köln, 1992.
26. Willamo H. Russian Folk icons. Porvoo, Helsinki, Juva. 1998.

Ирина Языкова, Игумен Лука (Головков) ИКОНА XX ВЕКА

1. Алдошина Н. Е. Благословенный труд. Московская Духовная Академия. М., 2001.
2. Проблемы современной церковной живописи. Материалы конференции. М., 1997.
3. Русская икона в конце XX века. Каталог выставки. М., 1997.
4. Святыни Православной Москвы. М., 1997.
5. Современная православная икона. М., 1994.
6. Соколов А. Свидетельство веры (каталог). М., 1999.
7. Barsanuphe Higoumen. Icones et Fresques du Pere Gregoire. Moastere M.D.Znamenie, 1999.
8. Doolan, Pere Simon. La redécouverte de L'Icone — In: La vie et l'oeuvre de Leonide Ouspensky. Paris, 2001.
9. Nun Juliania. Russian saints. Rista r.y. 2000.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Ирина Языкова,
Игумен Лука
(Головков)

БОГОСЛОВСКИЕ
ОСНОВЫ ИКОНЫ
И ИКОНОГРАФИЯ

- 1 Успенский собор Московского Кремля, Москва. 1475—1479. Интерьер.
- 2 Торжество Православия. XIV в. Византия. Британский музей, Лондон.
- 3 Христос Пантократор. XIII в. Монастырь Хиландар, Афон. Фрагмент
- 4 Христос — Добрый Пастырь. III в. Ростись катакомб свв. Петра и Марцелина. Рим.
- 5 Апостол Лука пишет икону Богоматери. 1998. Падова, Италия.
- 6 Крещение Господне (Богоявление). Конец XV — начало XVI в. Из собора Св. Софии в Новгороде. 24 x 19,5. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.
- 7 Рождество Христово. Конец XV — начало XVI в. Из собора Св. Софии в Новгороде. 24 x 19,5. Музей-квартира П.Д.Корина, Москва.
- 8 Иоанн Предтеча. Около 1570 г. Ярославль. 135 x 97,5. Ярославский художественный музей.
- 9 Феодор Стратилат с житием. Конец XV в. Новгород. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.
- 10 Никола. Конец XIII — XIV в. Новгород. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 11 Воскресение Христово. Сошествие во ад. XV в. Новгород. 72,5 x 52,5. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.
- 12 Св. благоверный князь Борис. Деталь иконы «Свв. Борис и Глеб». Конец XIII в. Музей русского искусства, Киев.
- 13 Архим. Зинон (Теодор). Спас Нерукотворный. 80-е гг. XX в. Данилов монастырь, Москва.
- 14 Спас Вседержитель. XV в. Из Везьгоньска. 84 x 59,5. Областная картинная галерея, Тверь.
- 15 Спас в силах. Первая половина XV в. Тверь. 116 x 84. Третьяковская галерея, Москва.
- 16 Троица Новозаветная. Начало XVIII в. Москва. 32,5 x 29,5. Исторический музей, Москва.
- 17 Троица Ветхозаветная. Середина XVI в. Средняя Русь. 145 x 116. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва.
- 18 Богоматерь из Деисусного чина. Первая половина XV в. Тверь. 115 x 47. Третьяковская галерея, Москва.
- 19 Богоматерь Знамение (Курская-Коренная). Средник — XIII в. под записью XVI в.; поле с пророками — 1597. Синод Русской Православной Церкви Зарубежом, Нью-Йорк.
- 20 Богоматерь Одигитрия (Тихвинская). Первая половина XVI в. Москва. 100 x 72. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва.
- 21 Богоматерь Умиление (Яхромская). Конец XIV в. — начало XV в. Москва. 40 x 30. Историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва.
- 22 А.Соколов. «Не рыдай Мене Мати». 80-е гг. XX в. Частное собрание, Москва.
- 23 О Тебе радуется. XVI в. Москва. 143,2 x 106,2. Русский музей, С.-Петербург.
- 24 Успение. Начало XIII в. Новгород. Третьяковская галерея, Москва. Деталь.
- 25 Мастерская Троице-Сергиева монастыря в Климентовской слободе. Деисусный чин: Архангел Михаил. Первая половина XVII в. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва.
- 26 Дионисий. Свт. Иоанн Златоуст. Около 1502 г. Из Ферапонтова монастыря. 150 x 60. Русский музей, С.-Петербург.
- 27 Прпт. Евфимий Великий, Антоний Великий и Савва Освященный. Середина XV в. Новгород. 40 x 30. Музей-квартира П.Д.Корина, Москва.
- 28 Н.В.Масюкова. Свт. Игнатий Кавказский (Брянчанинов). Сергиев Посад. 1999. Вологда.
- 29 Сошествие Св. Духа на апостолов (Пятидесятница). XV в. Новгород. Третьяковская галерея, Москва.
- 30 Симон Ушаков. Спас Нерукотворный. 1675. 70 x 60. Церковь Ильи Пророка «Обыденного», Москва.
- 31 Царевич Дмитрий Угличский. Начало XVIII в. Средняя Русь. 83 x 94. Историко-художественный музей-заповедник, Переславль-Залесский.
- 32 А.Соколов. Богоматерь Касперовская. 80-е гг. XX в. Частное собрание, Москва.
- 33 Византийский иконостас. Интерьер храма монастыря Св. Луки в Фокиде. XI в. (иконы XVI в.).
- 34 Поствизантийский иконостас. 1544. Монастырь Прп. Неофита, Кипр.
- 35 Высокий русский иконостас. Конец XVII в. Церковь Свв. Отцов Семи Вселенских соборов Данилова монастыря, Москва.

Анна Яковлева
ТЕХНИКА ИКОНЫ

- 1 Зеленая прокладка (санкирь), желтое охрение, красно-коричневые и темно-коричневые контуры, белильные света — пряди волос трически и лик ангела, на иконе «Рождество Христово» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая и коричневые охры, уголь, свинцовые белила, киноварь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз.
- 2 Красная киноварь — велум в иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Натуральная киноварь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 10 раз.
- 3 Синий ультрамарин — вода в клейме «Всемирный потоп» иконы «Архангел Михаил с деяниями ангелов» (90-е гг. XIV в.) из Архангельского собора Московского Кремля. Натуральный ультрамарин из минерала «лазурит». Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 40 раз.
- 4 Коричневая охра — розовая стена в клейме «Давид и Урия или Обличение Навуходоносора» иконы «Архангел Михаил с деяниями ангелов» (90-е гг. XIV в.) из Архангельского собора Московского Кремля. Смесь натуральной киновари, коричневой охры, белил и угля. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 40 раз.

5 Зеленый и белый с голубыми лессировками — пробела на одеждах архангела Михаила в среднике иконы «Архангел Михаил с деяниями ангелов» (90-е гг. XIV в.) из Архангельского собора Московского Кремля. Глауконит, свинцовые белила, натуральный ультрамарин. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 16 раз.

6 Предварительный рисунок (авторское исправление) — рука персонафикации Иордана на иконе «Крещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Уголь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 10 раз.

7 Желто-зеленая прокладка (санкирь) — лик Георгия на иконе «Св. Георгий» (конец XIV — начало XV в.) из Деисусного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая охра, уголь, свинцовые белила, киноварь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 40 раз.

8 Предварительный рисунок, зеленая прокладка, коричневый повторный рисунок, красные румяна, белильная плавка и света — лик Младенца на иконе «Богоматерь Одигитрия Пименовская» (вторая половина XIV в., Третьяковская галерея). Глауконит, киноварь, свинцовые белила, коричневая охра, уголь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз.

9 Зеленая прокладка (санкирь), желтое охрение, белильные света, красно-коричневые и темно-коричневые линии повторного рисунка — лик архангела Гавриила на иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая и коричневая охра, уголь, свинцовые белила, киноварь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз.

10 Светло-коричневая прокладка (санкирь), розовато-желтое охрение, белильные света, красно-коричневые контуры, сине-зеленый фон — нога Христа на фоне мандорлы в иконе «Вознесение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая и коричневая охра, киноварь, уголь, свинцовые белила, натуральный азурит. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 16 раз.

11 Зеленая прокладка (санкирь), желтое охрение, коричневые контуры, белильные света, киноварно-красный по-сох, коричнево-розовые одежды и пробела — рука архангела Гавриила на иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благо-

вещенского собора Московского Кремля. Желтая и коричневые охры, уголь, азурит, свинцовые белила, киноварь. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз.

12 Коричнево-розовые одежды и пробела, золотое украшение — рукав архангела Гавриила на иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Коричнево-розовые охры, уголь, азурит, свинцовые белила, киноварь, сусальное золото. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз.

13 Зеленый — позем на иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Натуральный малахит, уголь, свинцовые белила. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 25 раз.

14 Зеленые и серые стены, желтый свод с золотыми и красными орнаментами, пробела и черные контуры в изображении архитектурных деталей на иконе «Благовещение» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Желтая и коричневая охры, натуральный малахит, натуральный азурит, уголь, свинцовые белила, киноварь, сусальное золото. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз.

15 Желтая и коричневая охры — горки в иконе «Рождество Христово» (начало XV в.) из Праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Охра светлая и коричневая, свинцовые белила. Фотосъемка через бинокулярный микроскоп, увеличено в 6 раз.

Ольга Попова ВИЗАНТИЙСКИЕ ИКОНЫ VI—XV ВЕКОВ

1 Христос Пантократор. VI в. 84 x 45,5. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

2 Апостол Петр. VI в. 92,8 x 53,1. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

3 Богоматерь на троне со свв. Федором и Георгием. VI в. 68,5 x 49,7. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

4 Богоматерь на троне со свв. Федором и Георгием. VI в. Фрагмент.

5 Свв. Сергий и Вахх. VI в. 28,4 x 41,8. Музей западного и восточного искусства, Киев.

6 Христос и св. Мина. VI в. 57 x 57. Лувр, Париж.

7 Епископ Авраам. VI в. 37 x 27. Гос. музеи Далема, Берлин.

8 Св. мученик Платон и неизвестная мученица. VI в. 54,2 x 48,6. Музей западного и восточного искусства, Киев.

9 Вознесение. VI в. 45,7 x 29,5. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

10 Богоматерь с Младенцем. Ранний VIII в. Базилика Санта Мария Нуова (Санта Франческа), Рим.

11 Богоматерь — Царица Небесная. Ранний VIII в. 200 x 133. Базилика Санта Мария ин Трастевере, Рим.

12 Св. Ирина. VIII- первая половина IX в. 38,3 x 24,3. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

13 Две створки триптиха: Апостол Фаддей и царь Авгарь со святыми. Середина X в. 34,5 x 25,2. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

14 Апостол Филипп, благословляемый Христом. Вторая половина X в. 32,8 x 20,2. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

15 Св. Николай Мирликийский со святыми на полях. Конец X в. 43 x 33,1. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

16 Богоматерь Оранта. Мозаика в апсиде. Конец 30-х — 40-е гг. XI в. Высота фигуры 545. Собор Св. Софии, Киев. Деталь.

17 Минологий. Вторая половина XI в. 97 x 66,2. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

18 Рождество Христово. Конец XI — начало XII в. 36,3 x 21,2. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

19 Богоматерь Одигитрия. Мозаическая икона. Начало XII в. 85 x 60. Греческая патриархия, Стамбул.

20 Иоанн Креститель. Мозаическая икона. Начало XII в. 95 x 62. Греческая патриархия, Стамбул.

21 Богоматерь Одигитрия. Мозаическая икона. Начало XII в. 57 x 38. Монастырь Хиландар, Афон.

22 Владимирская Богоматерь. Первая треть XII в. 104 x 69. Третьяковская галерея, Москва.

23 Богоматерь Киккотисса с пророками. Первая треть XII в. 48,5 x 41,2. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.

24 Христос Пантократор. Мозаическая икона. Около середины XII в. 54 x 41. Галерея Борзее, Флоренция.

25 Христос Пантократор Елеемон (Милующий). Мозаическая икона. Первая половина XII в. 74,5 x 52,5. Гос. музеи Далема, Берлин.

26 Св. Георгий. Мозаическая икона.

- Вторая половина XII в. 121 x 51. Монастырь Ксеноф, Афон.
- 27 Св. Димитрий. Мозаическая икона. Вторая половина XII в. 125 x 60. Монастырь Ксеноф, Афон.
- 28 Св. Григорий Чудотворец. Вторая половина XII в. 81 x 53. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 29 Сошествие во Ад. Конец XII в. 28,7 x 26,2. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 30 Успение. Конец XII в. 38,4 x 25,6. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 31 Благовещение. Конец XII в. 61 x 42,2. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 32 Св. Георгий, оплечный. Конец XII — начало XIII в. 35,7 x 29. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 33а Эпистилий с «Деисусом» и Двенадцатью Праздниками. XII в. 41,5 x 159. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай. Фрагмент.
- 33б Эпистилий с «Деисусом» и Двенадцатью Праздниками. XII в. 41,5 x 159. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай. Фрагмент.
- 34 Распятие со святыми на полях. Первая треть XII в. 28,2 x 22,6. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 35 Лествица. Вторая половина XII в. 41,1 x 29,5. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 36 Чудо архангела Михаила в Хонех. Вторая половина XII в. 37,7 x 31,4. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 37 Богоматерь Одигитрия. Мозаическая икона. Начало XIII в. 34 x 23. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 38 Христос Пантократор. Начало XIII в. 54,1 x 46,5. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 39 Архангел Михаил. Начало XIII в. 54 x 45. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 40 Свв. Федор Стратилат и Димитрий. Начало XIII в. 64,2 x 50,2. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 41 Св. Екатерина с житием. Начало XIII в. 75,3 x 51,4. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 42 Св. Николай Мирликийский (Чудотворец) с житием. Первая половина XIII в. 82,2 x 57. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 43 Христос Пантократор. 60-е гг. XIII в. 120 x 90. Монастырь Хиландар, Афон.
- 44 Богоматерь с Младенцем. 60-е гг. XIII в. 109 x 57. Монастырь Хиландар, Афон.
- 45 Апостол Иаков. Третья четверть XIII в. 91 x 65. Монастырь Св. Иоанна Богослова на о. Патмосе.
- 46 Евангелист Матфей. Конец XIII в. 106 x 56,5. Галерея икон, Охрид.
- 47 Христос Пантократор. Конец XIII в. 47,5 x 30. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 48 Распятие. Конец XIII в. 97 x 67. Галерея икон, Охрид.
- 49 Распятие. Первая половина XIII в. 38,5 x 28. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 50 Богоматерь Одигитрия. Первая половина XIII в. 38,6 x 26,9. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 51 Сошествие во Ад. Вторая половина XIII в. 120 x 68. Монастырь Св. Екатерины на горе Синай.
- 52 Диттих со сценами Двенадцати Праздников. Левая створка. Мозаическая икона. Первая четверть XIV в. 23,5 x 17,5. Музей собора (Музео дель Опера дель Дуомо), Флоренция.
- 53 Диттих со сценами Двенадцати Праздников. Правая створка. Мозаическая икона. Первая четверть XIV в. 23,5 x 17,5. Музей собора (Музео дель Опера дель Дуомо), Флоренция.
- 54 Четыре святителя. Мозаическая икона. Первая четверть XIV в. 16 x 11,5. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 55 Св. Федор Стратилат. Мозаическая икона. Первая четверть XIV в. 9 x 7,4. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 56 Богоматерь Одигитрия. Первая четверть XIV в. Византийский музей, Фессалоники.
- 57 Двенадцать апостолов. Первая четверть XIV в. 38 x 34. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва.
- 58 Богоматерь с Младенцем. Первая четверть XIV в. 34 x 19. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва.
- 59 Христос Психосостер (Душе-спаситель). Первая четверть XIV в. 95,5 x 70,5. Галерея икон, Охрид.
- 60 Распятие. Обратная сторона иконы «Христос Психосостер (Душе-спаситель)». Первая четверть XIV в. 94,5 x 70,5. Галерея икон, Охрид.
- 61 Богоматерь Психосострия (Душе-начительница). Первая четверть XIV в. 94,5 x 80,3. Галерея икон, Охрид.
- 62 Благовещение. Обратная сторона иконы «Богоматерь Психосострия (Душе-начительница)». Первая четверть XIV в. 94,5 x 80. Галерея икон, Охрид.
- 63 Иоанн Креститель. Вторая четверть XIV в. 87,5 x 66. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 64 Благовещение. Вторая четверть XIV в. 55 x 43. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва.
- 65 Христос Пантократор. Около 1363 г. 106 x 79. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 66 Св. Григорий Палама. Вторая половина XIV в. 37 x 28. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва.
- 67 Архангел Михаил. Вторая половина XIV в. 110 x 81,5. Византийский музей, Афины.
- 68 Богоматерь Перивлетта. Вторая половина XIV в. 59,5 x 45,5. Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник, Сергиев Посад.
- 69 Успение. Вторая половина XIV в. 61 x 34,5. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 70 Похвала Богоматери с Акафистом на полях. Вторая половина XIV в. 198 x 153. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
- 71 Богоматерь Катафиги (Убежище) и Иоанн Богослов. 1371. 89 x 60. Археологический музей, София.
- 72 Распятие. Вторая половина XIV в. 103 x 84. Византийский музей, Афины.
- 73 Св. Марина. Конец XIV в. 115 x 76. Византийский музей, Афины.
- 74 Апостол Павел. Высоцкий чин. 80—90е гг. XIV в. 149 x 97. Третьяковская галерея, Москва.
- 75 Архангел Михаил. Высоцкий чин. 80—90е гг. XIV в. 147 x 104. Третьяковская галерея, Москва.
- 76 Богоматерь. Деисус. Конец XIV в. 210 x 109. Благовещенский собор Московского Кремля, Москва. Фрагмент.
- 77 Донская Богоматерь. Конец XIV в. 86 x 67. Третьяковская галерея, Москва.
- 78 Предста Царица. Конец XIV в. 203 x 108. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
- 79 Богоматерь Одигитрия, так называемая Пименовская. 80-е гг. XIV в. 67 x 48. Третьяковская галерея, Москва.
- 80 Св. Анастасия. Начало XV в. 99 x 65,5. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 81 Распятие. Первая половина XV в. 101 x 72. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
- 82 Троица Ветхозаветная, или Гостеприимство Авраама. Вторая четверть XV в. 36,1 x 54,2. Эрмитаж, С.-Петербург.

Лилия Евсева ГРЕЧЕСКАЯ ИКОНА ПОСЛЕ ПАДЕНИЯ ВИЗАНТИИ

1 Интерьер собора Успения Богоматери, Протата (Афон). X в. Фрески

- на стенах и под аркой. 1295—1313. Фрески в конхе апсиды. 1686. Иконы темплона. XVI в.
- 2 Мастер Ангелос Акотантос. Введение Богоматери во храм. Середина XV в. 100 x 75. Крит. Византийский музей, Афины.
- 3 Круг Ангелоса Акотантоса. Троица Ветхозаветная. Вторая половина XV в. Крит. 97 x 72. Византийский музей, Афины.
- 4 Мастер Ангелос Акотантос. Св. Георгий, поражающий дракона. Около 1500 г. Крит. Музей Греческого института, Венеция.
- 5 Мастер Ангелос Акотантос. Деисус. Середина XV в. 104 x 79. Крит. Монастырь Виану, о. Крит.
- 6 Мастер Ангелос Акотантос. Богоматерь «Живоносный Источник». Середина XV в. 77 x 40. Крит. Монастырь Одигитрии, о. Крит.
- 7 Мастер Ангелос Акотантос. Христос «Виноградная Лоза». Середина XV в. 77 x 79. Крит. Монастырь Одигитрии, о. Крит.
- 8 Мастер Андреас Рицос. Успение Богоматери. Вторая половина XV в. 67 x 44. Крит. Галерея Сабауда, Турин.
- 9 Мастер Андреас Рицос. Богоматерь Пантанасса. Вторая половина XV в. 164 x 90. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос.
- 10 Мастер Андреас Рицос. Христос Пантократор. Вторая половина XV в. 164 x 91. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос.
- 11 Мастер Андреас Рицос. Богоматерь Одигитрия. Вторая половина XV в. 115 x 73. Крит. Монастырь Гоннас, о. Крит.
- 12 Мастер Андреас Рицос. Богоматерь Страстная. Вторая половина XV в. 103 x 84. Крит. Галерея Академии, Флоренция.
- 13 Мастер Андреас Рицос. Николай Чудотворец. Вторая половина XV в. 113 x 74. Крит. Монастырь Гоннас, о. Крит.
- 14 Мастерская Андреаса Рицоса. Благовещение. Апостолы Петр и Иоанн Богослов. Царские врата. Вторая половина XV в. 165 x 78. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос.
- 15 Круг Андреаса Рицоса. Сошествие во Ад. Вторая половина XV в. Крит. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 16 Мастер Николаос Рицос. Богоматерь Пантанасса — Троица Ветхозаветная. Створки панагиара. Конец XV в. 15,5 x 32,2. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос.
- 17 Мастер Николаос Рицос. Богоматерь Пантанасса. Иоанн Богослов на о. Патмосе. Погребение Иоанна Богослова. Триптих. Около 1500 г. 19,4 x 46,7. Крит. Третьяковская галерея, Москва.
- 18 Круг Николаоса Рицоса. Успение Богоматери со свв. Домиником и Франциском. Конец XV в. 50 x 73. Крит. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва.
- 19 Рождество Христово. Вторая половина XV в. 57 x 47,5. Крит. Музей Греческого института, Венеция.
- 20 Мастер Андреас Павиас. Успение св. Ефрема Сириня. Вторая половина XV в. 39,5 x 59. Крит. Церковь Свв. Константина и Елены, Иерусалим.
- 21 Мастер Андреас Павиас. Распятие. Вторая половина XV в. 80 x 60. Крит. Национальная пинакотекa, Афины.
- 22 Мастер Николаос Зафурис. Богоматерь с Младенцем. Вторая половина XV в. 56,5 x 45. Крит. Коллекция П. Каннелотулоса, Афины.
- 23 Мастер Николаос Зафурис. Христос во Гробе, Богоматерь и Иоанн Богослов. Вторая половина XV в. 59,2 x 76,6. Крит. Художественно-исторический музей, Вена.
- 24 Мастер Ангелос Пицманос (Бизаманис). Поклонение пастухов. После 1518 г. 68,2 x 45. Крит. Эрмитаж, С.-Петербург.
- 25 Мастер Теофанис Стрелицас. Вход в Иерусалим. Около 1535 г. Крит. Собор Великой Лавры, Афон.
- 26 Мастер Теофанис Стрелицас (?). Апостолы Петр и Павел. Середина XVI в. 108 x 63. Крит. Собор Великой Лавры, Афон.
- 27 Мастер Николаос Ламбудис. Богоматерь Одигитрия. Вторая половина XV в. 67 x 47. Спарта. Частная коллекция, Афины.
- 28 Богоматерь Одигитрия. Середина XV в. Фессалоники. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва.
- 29 Николай Чудотворец, с клеймами жития. Около 1485 г. 107 x 61. Фессалоники. Археологическая коллекция, Кастория.
- 30 Св. Харлампий. Конец XV в. 22,5 x 17,5. Фессалоники. Коллекция П. Каннелотулоса, Афины.
- 31 Христос Пантократор с ангелами, апостолами и святыми. Конец XV в. 98 x 71. Фессалоники. Монастырь Влатадон, Фессалоники.
- 32 Царские врата. XVI в. 1116 x 65. Македония. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва.
- 33 Иоанн Препетеча «Ангел пустыни». Вторая половина XVI в. 45,7 x 37. Македония. Музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва.
- 34 Св. Николай Чудотворец. XVI в. 67 x 50. Македония. Третьяковская галерея, Москва.
- 35 Мастер Доменикос Теотокопулос. Евангелист Лука пишет икону Богоматери. Между 1560 и 1567 гг. 41,6 x 33. Крит. Музей Бенаки, Афины.
- 36 Мастер Михаил Дамаскинос. Антоний Великий. Около 1570 г. 86,5 x 67. Крит. Византийский музей, Афины.
- 37 Мастер Михаил Дамаскинос. Тайная Вечеря. 1584—1592. 109 x 85. Крит. Собор Св. Екатерины, Ираклион, о. Крит.
- 38 Мастер Михаил Дамаскинос. Поклонение волхвов. 1584—1592. 109 x 85. Крит. Собор Св. Екатерины, Ираклион, о. Крит.
- 39 Мастер Михаил Дамаскинос. Поклонение волхвов. 1584—1592. Крит. Собор Св. Екатерины, Ираклион, о. Крит. Фрагмент.
- 40 Мастер Георгиос Клонцас. Христос во славе. Вход в Иерусалим. Преображение. Средник триптиха. Между 1580 и 1600 гг. 17,85 x 12,5. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос.
- 41 Мастер Георгиос Клонцас. Обретение и воздвижение Креста. Оборот средника триптиха. Между 1580 и 1600 гг. 30,5 x 15. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос.
- 42 Мастер Георгиос Клонцас. «О Тебе радуется». Монастырь Св. Екатерины на Синае. Распятие. Сошествие во ад. Триптих со Страшным Судом. Вторая половина XVI в. 53 x 75. Крит. Частная коллекция, США.
- 43 Мастер Томас Вафас. Апокалипсис. Около 1596 г. 170 x 116. Крит. Монастырь Апокалиптисса, о. Патмос.
- 44 Мастер Еммануил Ламтардос. Оплакивание. 1600—1620. 41 x 52. Крит. Византийский музей, Афины.
- 45 Мастер Иоаннис Апакас. Снятие со Креста. Около 1600 г. 38,8 x 33,2. Крит. Собор Великой Лавры, Афон.
- 46 Мастер Еммануил Цанес. Богоматерь с Младенцем на троне. 1664. 106 x 66. Крит. Византийский музей, Афины.
- 47 Мастер Виктор. Св. Екатерина на троне. Вторая половина XVII в. 120 x 85. Крит. Византийский музей, Афины.
- 48 Мастер Теодорос Пулакис. «О Тебе радуется». Последняя четверть XVII в. 45 x 38,2. Крит. Монастырь Св. Иоанна Богослова, о. Патмос.
- 49 Богоматерь Портитисса. Прп. Павел Ксиропотамский. Свт. Елевферий. Триптих. Первая половина XVII в. 28,5 x 43,2. Афон. Музей Бенаки, Афины.
- 50 Мастер Ямелих. Богоматерь Портитисса. 1648. 135 x 81. Афон. Музей «Новодевичий монастырь», Москва.
- 51 Преображение с предстоящими и видом афонского монастыря Пантократора. Середина XVIII в. 55 x 40.

Афон. Исторический музей, Москва.
 52 Богоматерь Ватопедская Закланная. XVIII в. 27,2 x 20,5. Афон. Исторический музей, Москва.
 53 Богоявление. Вторая половина XVIII в. 42,7 x 33,3. Афон. Исторический музей, Москва.
 54 Св. Георгий Новый Янинский и его кончина. 1838. 29,9 x 38. Греция. Эпир. Эрмитаж, С.-Петербург.

Энгелина Смирнова ИКОНА ДРЕВНЕЙ РУСИ XI—XVII ВЕКОВ

1 Св. Георгий. XI в. 174 x 122. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
 2 Апостолы Петр и Павел. XI в. 236 x 147. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.
 3 Благовещение. Начало XII в. 238 x 168. Третьяковская галерея, Москва.
 4 Двое святых (Богоотцы Иоаким и Анна?). Оборот иконы «Богоматерь Знамение». 1130 — 1140-е гг. 59 x 52,5. Собор Св. Софии, Новгород.
 5 Спас Нерукотворный. Двусторонняя икона. Конец XII в. 77 x 71. Третьяковская галерея, Москва.
 6 Поклонение Кресту. Оборот иконы «Спас Нерукотворный». Конец XII в. 77 x 71. Третьяковская галерея, Москва.
 7 Никола со святыми на полях. Конец XII в. 145 x 94. Третьяковская галерея, Москва.
 8 Богоматерь Умиление. Конец XII — начало XIII в. 52 x 38,5. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
 9 Успение. Начало XIII в. 155 x 128. Третьяковская галерея, Москва.
 10 Архангел Гавриил («Ангел Златые власы»). Конец XII в. 48,8 x 38,8. Русский музей, С.-Петербург.
 11 «Спас Златые власы». Начало XIII в. 58,5 x 42. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
 12 Деисусный чин: Богоматерь, Спас, Иоанн Предтеча. Начало XIII в. 61,5 x 146,5. Третьяковская галерея, Москва.
 13 Деисусный чин: Архангел Михаил, Спас Эммануил, Архангел Гавриил. Конец XII в. 72 x 129. Третьяковская галерея, Москва.
 14 Спас Вседержитель. Вторая четверть — середина XIII в. 45 x 37. Ярославский художественный музей.
 15 Св. Димитрий Солунский. Около 1212 г. 156 x 108. Третьяковская галерея, Москва.
 16 Богоматерь Оранта Великая Панагия. Около 1224 г. 193,2 x 120,5. Третьяковская галерея, Москва.

17 Богоматерь Белозерская. Первая половина XIII в. 155 x 106,3. Русский музей, С.-Петербург.
 18 Св. мученица. Оборот двусторонней иконы. Первая половина — середина XII в. 73,4 x 64. Музей-квартира П.Д.Корина, Москва.
 19 Прп. Иоанн Лествичник, свв. Георгий и Власий. Вторая половина XIII в. 109 x 67. Русский музей, С.-Петербург.
 20 Сошествие во Ад. Вторая половина XIII в. 66 x 47. Галерея палацио Монтанари, Виченца (собрание банка «Интеза»).
 21 Огненное восхождение Ильи Пророка. Вторая половина XIII в. 55 x 45,5. Галерея палацио Монтанари, Виченца (собрание банка «Интеза»).
 22 Мастер Алекса Петров. Св. Никола, с избранными святыми. 1294. 184 x 129. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.
 23 Богоматерь Федоровская Страстная. Вторая половина XIII в. 122 x 78,5. Краеведческий музей, Калязин.
 24 Богоматерь Толгская, тронная. Вторая половина — конец XIII в. 140 x 92. Третьяковская галерея, Москва.
 25 Собор архангелов. Вторая половина — конец XIII в. 165 x 118. Русский музей, С.-Петербург.
 26 Архангел Михаил. Около 1300 г. 154 x 90. Третьяковская галерея, Москва.
 27 Архангел Михаил. Около 1300 г. Фрагмент.
 28 Св. Никола с житием. Середина — третья четверть XIV в. Частное собрание.
 29 Богоматерь Печерская (Свечская). XIII в. 67 x 42. Третьяковская галерея, Москва.
 30 Илья Пророк в пустыне, с житием и деисусом. Середина — вторая половина XIII в. 141 x 111. Третьяковская галерея, Москва.
 31 Богоматерь Максимовская. Около 1299—1305 гг. 166 x 66. Владимир-Суздальский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, Владимир.
 32 Праздничный чин: Преображение. Воскрешение Лазаря. Вход в Иерусалим. Распятие. Около 1341 г. 72,7 x 210. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.
 33 Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля, Москва.
 34 Спас опечный. Первая треть XIV в. 103 x 81. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
 35 Св. Борис и Глеб. Первая половина XIV в. 143 x 95. Русский музей, С.-Петербург.

36 Деисус. Первая половина — середина XIV в. 140 x 110. Русский музей, С.-Петербург.
 37 Чудо Георгия о змие, с житием Георгия. Первая половина XIV в. 89 x 63. Русский музей, С.-Петербург.
 38 Сошествие во Ад. Первая половина XIV в. 53 x 47. Частное собрание.
 39 Введение во храм. XIV в. 91 x 66. Русский музей, С.-Петербург.
 40 Успение. Оборот двусторонней иконы «Богоматерь Донская». Около 1392 г. 86 x 67. Третьяковская галерея, Москва.
 41 Преображение. Около 1403 г. 184 x 134. Третьяковская галерея, Москва.
 42 Воскресение — Сошествие во Ад. Конец XIV в. 149 x 109. Третьяковская галерея, Москва.
 43 Свв. Борис и Глеб на конях. Вторая половина XIV в. 128 x 75. Третьяковская галерея, Москва.
 44 Свв. Борис и Глеб, с житием. Конец XIV в. 134 x 89. Третьяковская галерея, Москва.
 45 Спас Нерукотворный. Конец XIV в. 131,5 x 113. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
 46 Свв. Борис и Глеб на конях. Конец XIV в. 117 x 93,5. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.
 47 Спас Вседержитель. Конец XIV — начало XV в. 127 x 79. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.
 48 Собор Богоматери. Конец XIV в. 81 x 61. Третьяковская галерея, Москва.
 49 Избранные святые: Параскева Пятница, Варвара и Ульяна. Конец XIV в. 143 x 108. Третьяковская галерея, Москва.
 50 Архангел Михаил, с деяниями. Около 1399 г. 235,5 x 182. Архангельский собор Московского Кремля, Москва.
 51 Андрей Рублев (?) Деисусный чин: Спас. Около 1400 г. 158 x 106. Третьяковская галерея, Москва.
 52 Андрей Рублев (?) Деисусный чин: Архангел Михаил. Около 1400 г. 158 x 108. Третьяковская галерея, Москва.
 53 Андрей Рублев (?) Деисусный чин: Апостол Павел. Около 1400 г. 160 x 109. Третьяковская галерея, Москва.
 54 Андрей Рублев. Троица Ветхозаветная. 1410-е гг. 142 x 114. Третьяковская галерея, Москва.
 55 Андрей Рублев (?) Богоматерь Владимирская. Около 1408 г. 101 x 69. Владимир-Суздальский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, Владимир.
 56 Мастерская Андрея Рублева. Иконо-

- стас Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры, Сергиев Посад. Около 1425–1427 гг.
- 57 Сретение. Праздничный ряд иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, Москва. Начало XV в. 80,5 x 61.
- 58 Богоматерь на престоле, с Архангелом Гавриилом и прп. Сергием Радонежским. Первая треть XV в. 160 x 111. Исторический музей, Москва.
- 59 Дионисий. Успение. Конец XV в. 135 x 106,5. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва.
- 60 Дионисий. Распятие. 1500. 85 x 52. Третьяковская галерея, Москва.
- 61 Мастерская Дионисия. Положение пояса и ризы Богоматери. Около 1485 г. 68 x 55,5. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва.
- 62 Дионисий (?). Прп. Кирилл Белозерский. Конец XV — начало XVI в. 121,5 x 62. Русский музей, С.-Петербург.
- 63 Мастерская Дионисия. Митрополит Петр, с житием. Конец XV в. 197 x 151. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
- 64 Воскрешение Лазаря. Вторая четверть — середина XV в. 103 x 80. Русский музей, С.-Петербург.
- 65 Евангелист Матфей и София Премудрость Божия. XV в. 52 x 37,5. Русский музей, С.-Петербург.
- 66 Чудо св. Георгия о змие. XV в. 58,5 x 42. Русский музей, С.-Петербург.
- 67 Илья Пророк. XV в. 75 x 57. Третьяковская галерея, Москва.
- 68 Покров Богоматери. Конец XV в. 107 x 83. Галерея палатцо Монтанари, Виченца (собрание банка «Интеза»).
- 69 Огненное восхождение Ильи Пророка. XV в. 65,5 x 49. Русский музей, С.-Петербург.
- 70 Чудо от иконы «Знамение» (Битва новгородцев с суздальцами). XV в. 165 x 120. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.
- 71 Богоматерь Знамение с избранными святыми: Варлаам Хутынский, Иоанн Милостивый, Параскева Пятница и Анастасия. XV в. 66 x 50,5. Русский музей, С.-Петербург.
- 72 Свв. мученики Флор и Лавр, свтт. Власий и Спиридон. XVI в. 67,7 x 51. Русский музей, С.-Петербург.
- 73 Деисусный чин и молящиеся новгородцы. 1467. 112 x 85. Историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород.
- 74 Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Велкий. Начало XV в. 147 x 134. Третьяковская галерея, Москва.
- 75 Сошествие во Ад, с избранными святыми. Конец XV в. 156,2 x 92,3. Русский музей, С.-Петербург.
- 76 Рождество Христово, с избранными святыми. XV в. 81,3 x 71,4. Историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, Псков.
- 77 Троица Ветхозаветная. Конец XV в. 145 x 108. Третьяковская галерея, Москва.
- 78 «О Тебе радуется». Конец XV — начало XVI в. 200 x 158. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
- 79 Успение. XVI в. 146,5 x 117,5. Русский музей, С.-Петербург.
- 80 София Премудрость Божия. Около 1548 г. 146,5 x 107. Третьяковская галерея, Москва.
- 81 Прп. Савватий Тверской. XVI в. 25,5 x 21. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва.
- 82 Евангелист Лука, пишущий икону Богоматери. XVI в. 89 x 65. Историко-художественный и архитектурный музей-заповедник, Псков.
- 83 Богоматерь Боголюбская, с житием прпт. Зосимы и Савватия. 1545. 214 x 136,5. Успенский собор Московского Кремля, Москва.
- 84 Иоанн Предтеча. XVI в. 124 x 87. Рязанский художественный музей.
- 85 Спас Смоленский, с притчами. Около середины XVI в. 144 x 118. Благовещенский собор Московского Кремля, Москва.
- 86 «Четырехчастная» икона. Около 1547 г. 190 x 151. Благовещенский собор Московского Кремля, Москва.
- 87 «Придите, людие, Трипостасному Божеству поклонимся». Третья часть «четырёхчастной» иконы.
- 88 «И почил Бог в день седьмый». Первая часть «четырёхчастной» иконы.
- 89 «Придите, людие, Трипостасному Божеству поклонимся». Третья часть «четырёхчастной» иконы. Фрагмент.
- 90 «Благословенно воинство Небесного Царя». Середина XVI в. 144 x 196. Третьяковская галерея, Москва.
- 91 Мастер Прокопий Чирин. Св. Никита-воин. 1593. 29 x 22. Третьяковская галерея, Москва.
- 92 Мастер Никифор Савин. Чудо св. Феодора Тирона. Начало XVII в. 35,5 x 30,5. Русский музей, С.-Петербург.
- 93 Мастер Семен Спиридонов. Богоматерь Кипрская, с клеймами чудес от иконы. 1680. 157 x 107. Ярославский художественный музей.
- 94 Сретение иконы Владимирской Богоматери. Середина XVII в. 128 x 99. Третьяковская галерея, Москва.
- 95 Симон Ушаков. Троица Ветхозаветная. 1671. 123 x 89. Русский музей, С.-Петербург.
- 96 Симон Ушаков. Богоматерь Елеуса-Киккская. 1668. 130 x 76. Третьяковская галерея, Москва.
- 97 Симон Ушаков. Богоматерь Владимирская (Древо Московского государства — Похвала Богоматери Владимирской). 1668. 105 x 62. Третьяковская галерея, Москва.
- 98 Федор Зубов. Илья Пророк в пустыне. 1672. 46 x 36. Ярославский художественный музей.
- 99 Федор Зубов. Илья Пророк в пустыне. 1672. Фрагмент.
- 100 Портрет царя Федора Алексеевича. Около 1680 г. 244 x 119. Исторический музей, Москва.

Лилия Евсева ГРУЗИНСКАЯ ИКОНА X—XV ВЕКОВ

- 1 Богоматерь с Младенцем и св. Варвара. X в. Сванетия. Музей истории и этнографии Сванетии, Местия.
- 2 Богоматерь Умиление (Елеуса). XI в. Сванетия. 33 x 25. Церковь Св. Кирика и Иулиты в Лазурке, Сванетия.
- 3 Снятие со Креста. Оплакивание. Начало XII в. Грузия. 48,5 x 40. Церковь Св. Кирика и Иулиты в Лазурке, Сванетия.
- 4 Архангел Михаил. Первая половина XII в. Грузия. 72 x 47. Церковь Св. Кирика и Иулиты в Лазурке, Сванетия.
- 5 Иоанн Предтеча. Конец XII — начало XIII в. Грузия. 52 x 41. Церковь Мацхвариши, Сванетия.
- 6 Сорок мучеников Севастии. Конец XII — начало XIII в. Грузия. 68,5 x 53. Музей истории и этнографии Сванетии, Местия.
- 7 Воскрешение Лазаря. Начало XIII в. Грузия. Музей истории и этнографии Сванетии, Местия.
- 8 Распятие. Начало XIII в. Грузия. 28 x 21. Музей истории и этнографии Сванетии, Местия.
- 9 Николай Чудотворец. Начало XIII в. Грузия. 23,5 x 17. Музей истории и этнографии Сванетии, Местия.
- 10 Богоматерь с Младенцем. XIII в. Грузия. 60 x 40. Музей искусств Грузии, Тбилиси.
- 11 Иоанн Предтеча. XIII в. Сванетия.

79 x 59. Музей истории и этнографии Сванетии, Местия.

12 Христос Пантократор. XIII в. Сванетия. 88 x 58. Церковь Св. Варвары в селении Хэ, Сванетия.

13 Пророк Илья. Конец XIV в. Из Деисусного чина собора Св. Георгия монастыря Убиси. 76 x 56. Музей искусств Грузии, Тбилиси.

14 Архангел Михаил. Конец XIV — начало XV в. Сванетия. 90 x 66. Церковь Архангелов в селении Итрари, Сванетия.

15 Сцены Ветхого Завета и жизни Богородицы. Трехфигурный. Конец XIV в. Из собора Св. Георгия монастыря Убиси. Грузия. 133 x 176. Музей искусств Грузии, Тбилиси.

16 Св. Георгий. XV в. Сванетия. 80 x 58. Церковь Св. Георгия, Местия.

Елена Остащенко ИКОНЫ СЕРБИИ, БОЛГАРИИ И МАКЕДОНИИ XV— XVII ВЕКОВ

1 Апостол Фома. Деисусный чин. Первая половина XV в. Из церкви Св. Климента в Охриде. Македония. Галерея икон, Охрид. Фрагмент.

2 Св. Климент Охридский (лицевая сторона двусторонней иконы). Первая четверть XV в. Из церкви Св. Климента в Охриде. Македония. Галерея икон, Охрид.

3 Митрополит Макарий. Богоматерь Пелагонитисса. 1421—1422. Македония. 135 x 95. Художественная галерея, Скопье.

4 Св. Наум. Середина XV в. Македония. 91,5 x 70,5. Церковь Св. Николы Больнички, Охрид.

5 Св. Арсений Великий. Первая треть XV в. Болгария. Национальный музей Рильский монастырь.

6 Св. Георгий на троне. Начало XVI в. Болгария. 80 x 52,5. Художественная галерея, Пловдив.

7 Христос Пантократор. Конец XV в. Из монастыря Кремиковец, Болгария. 96 x 73. Национальная художественная галерея, София.

8 Рождество Христово. Часть эпитафии. XV в. Из церкви Св. Анны в Верие. Македония. Коллекция икон, Верия.

9 Св. Иоанн Предтеча «Ангел пустыни». Последняя четверть XV в. Из неизвестной церкви в Верие. Македония. 76 x 48. Коллекция икон, Верия.

10 Св. Василий Великий и Николай. Последняя четверть XV в. Из неизвест-

ной церкви в Верие. Македония. Коллекция икон, Верия. Фрагмент: лик св. Василия.

11 Св. Николай. Начало XVI в. (лицевая сторона двусторонней иконы). Из неизвестной церкви в Верие. Македония. Византийский музей, Афины.

12 Деисус. 1495—1497. Из Бачковского монастыря. Болгария. 107,5 x 73,5. Национальная художественная галерея, София.

13 Царские врата. Конец XV в. Из Охрида. Сербия. 209 x 34,5. Народный музей, Белград.

14 Иоанн Зорограф из села Грамушта. Христос Спаситель (Червен Христос). Первая треть XVI в. Из церкви Св. Иоанна в Канево в Охриде. Македония. 73 x 41. Галерея икон, Охрид.

15 Иоанн Зорограф и его мастерская. Вход в Иерусалим. 1537—1543. Из монастыря Слетче. Македония. 35 x 25,5. Археологический музей, Скопье.

16 Богоматерь Фанеромени. 1541. Из Созополя. Болгария. 108 x 72. Церковный историко-археологический музей, София.

17 Мастер Лонгин. Св. Стефан III (Урош) Дечанский в житии. 1577. Сербия. 150 x 94. Монастырь Дечаны.

18 Мастер Лонгин. Св. Стефан III (Урош) Дечанский в житии. 1577. Сербия. 150 x 94. Монастырь Дечаны. Фрагмент: Св. Стефан беседует с настоятелем монастыря Дечаны в процессе строительства.

19 Мастер Лонгин. Св. Николай на троне. 1577. Сербия. 121 x 68,5. Церковь Св. Николы, с. Велика Хоча.

20 Мастер Лонгин. Рождество Христово (оборотная сторона двусторонней иконы). 1572—1573. Сербия. 1121 x 68,5. Монастырь Дечаны.

21 Троица Ветхозаветная. Середина XVI в. Сербия. 107 x 59. Монастырь Дечаны.

22 Благовещение (Царские врата). Конец XVI в. Болгария. 120 x 86,5. Преображенский монастырь, с. Бара.

23 Мастер Недалко из Ловеча. Гостеприимство Авраама (Троица Ветхозаветная). 1597—1598. Из Етрополского монастыря Св. Троицы (Варовитец). Болгария. 93 x 69. Церковный историко-археологический музей, София.

24 Иоанн Предтеча «Ангел пустыни» с житием. 1595. Из с. Желево в Западной Болгарии. Болгария. 95,5 x 66,2. Исторический музей, Москва.

25 Собор архангелов. Около 1643 г. Из Бачковского монастыря. Болгария. 107 x 62,5. Национальная художественная галерея, София.

26 Св. Иван Рильский. XVII в. Из Рильского монастыря. Болгария. 43 x 29,5. Национальная художественная галерея, София.

27 Мастер Георгий Митрофанович. Иоанн Предтеча «Ангел пустыни». 1619. Сербия. 145,5 x 76. Монастырь Дечаны.

28 Мастер Козма. Св. Савва и Симеон в житии. 1645. Сербия. 158,8 x 117. Монастырь Морача.

29 Мастер Козма. Св. Савва и Симеон в житии. 1645. Сербия. Монастырь Морача. Фрагмент: Во время охоты св. Савва встречает трех монахов, следуя за которыми он приезжает в монастырь Хиландар на Афоне.

30 Мастер Радул. Св. Козма и Дамиан в житии. 1673—1674. Сербия. 98,5 x 88,5. Монастырь Печ, ризница.

31 Св. Димитрий. 1617. Из Велико Тырнова. Болгария. 94 x 57,5. Национальная художественная галерея, София.

Наталья Комашко УКРАИНСКАЯ ИКОНОПИСЬ

1 Богоматерь Вольнская. XIV в. Из Луцка (Вольнская обл.). 85 x 48. Национальный художественный музей Украины, Киев.

2 Распятие. XV в. Из с. Овчары (Галичина). 88 x 60. Исторический музей, Санок (Польша).

3 Великомученица Параскева в житии. Галичина. Конец XV в. 135 x 85. Национальный музей, Варшава.

4 Рождество Христово. Конец XVI в. Из Ивано-Франковской обл. 42 x 32. Национальный художественный музей Украины, Киев.

5 Федор Сенькович. Св. Василий Великий. 1620-е гг. Из Успенской церкви, Львов. 202 x 57,5. Национальный музей, Львов.

6 Николай Петрахович-Мороховский. Поцелуй Иуды. Около 1637 г. 59 x 51,5. Успенская церковь, Львов.

7 Иоанн Предтеча в житии. XVII в. Из с. Ожехова (Галичина). 105 x 114,5. Исторический музей, Санок (Польша).

8 Христос в точиле. Конец XVII в. Из с. Мотыжын Киевской обл. 100 x 71. Национальный художественный музей Украины, Киев.

9 Предста Царица. 1760-е гг. Из с. Березна Черниговской обл. 276 x 185. Национальный художественный музей Украины, Киев.

10 В.Л.Боровиковский. Богоматерь «Неувядаемый Цвет». 1787. 141 x 54. Национальный художественный музей Украины, Киев.

11 Чудо Георгия о змие. Середина — вторая половина XIX в. 50,5 x 40. Национальный художественный музей Украины, Киев.

Наталья Комашко БЕЛОРУССКАЯ ИКОНА

- 1 Богоматерь Умиление (Елеуса). XV в. Из с. Малорита Брестской обл. 67,5 x 47,5. Музей древнебелорусской культуры, Минск.
- 2 Богоматерь Одигитрия. Конец XVI в. Из с. Дубенец Брестской обл. 120 x 85. Национальный музей Республики Беларусь, Минск.
- 3 Великомученица Параскева. Конец XVI в. Из Слуцкого р-на Минской обл. 117 x 81. Национальный музей Республики Беларусь, Минск.
- 4 Преображение. 1648. Из с. Малорита Брестской обл. 121 x 85,5. Национальный музей Республики Беларусь, Минск.
- 5 Петр Евсеевич с Гольница. Рождество Богородицы. 1649. Из Могилева. 110 x 84. Национальный музей Республики Беларусь, Минск.
- 6 Богоматерь Баркалабовская. 1659. Из Баркалабовского монастыря. 125 x 88,5. Троицкая церковь в Быхове (Могилевская обл.).
- 7 Зачатие Богородицы. 1723—1728. Из с. Басценавичи Могилевской обл. 163,5 x 94. Национальный музей Республики Беларусь, Минск.
- 8 Рождество Христово. 1746. Из с. Латыгово Витебской обл. 82 x 64. Национальный музей Республики Беларусь, Минск.

ИКОНОПИСЬ РУМЫНИИ (МОЛДОВЫ И ВАЛАХИИ)

- 1 Суд над св. Иоанном Новым. XV в. Из Сучавы (Молдова). 26 x 28. Национальный художественный музей Румынии, Бухарест.
- 2 Снятие с Креста. После 1521 г. Из скита Остров (Валахия). 67,5 x 44,5. Национальный художественный музей Румынии, Бухарест.
- 3 Свт. Николай. Начало XVI в. Из монастыря Куртя-де-Арджеш (Валахия). 90 x 67. Музей монастыря Антим, Бухарест.
- 4 Царские врата. Конец XVI в. Из с. Кырлидж (Молдова). 105 x 75. Национальный художественный музей Румынии, Бухарест.
- 5 Христос Вседержитель. Первая по-

ловина XVII в. Молдова. 95 x 69,5. Национальный художественный музей Румынии, Бухарест.

- 6 Богоматерь с Младенцем на престоле. Первая половина XVIII в. 96,7 x 67. Церковь Ильи Пророка в Кымпулунге (Молдова).
- 7 Тудор зограф. Введение Богородицы во храм. Первая половина XVIII в. Трансильвания. Национальный художественный музей Румынии, Бухарест.
- 8 Положение во Гроб. Середина — вторая половина XIX в. Частное собрание, Румыния.

Михаил Красилин РУССКАЯ ИКОНА XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

- 1 Архистратиг Михаил-воевода. Начало XVIII в. Карелия. 57 x 44,8. Карельский художественный музей, Петрозаводск.
- 2 Царские врата. Начало XVIII в. Из Сортавалы. Православный церковный музей, Куопио, Финляндия.
- 3 Спас в силах. Начало XVIII в. Музей-заповедник «Кижы».
- 4 Свт. Николай Чудотворец. 1702(?). 117 x 79. Собрание В.А.Бондаренко, Москва.
- 5 Кирилл Уланов. Богоматерь Владимирская. 1701. 126 x 77. Музей истории религий, С.-Петербург.
- 6 Тихон Филатьев. Видение апостолу Андрею Первозванному Богородице на горах Печерских 1702. 144 x 87. Оружейная палата. Церковь мч. Иоанна Воина на Якиманке, Москва.
- 7 Жена, облеченная в солнце. XVIII в. Москва. Третьяковская галерея, Москва.
- 8 Тимофей Кириллов. Св. Иоанн Воин. 1710-е гг. 127 x 79,8. Оружейная палата. Церковь Рождества Иоанна Предтечи на Пресне, Москва.
- 9 Кирилл Уланов (Корнилий). Троица Ветхозаветная. 1721. Собрание В.А.Бондаренко, Москва.
- 10 Мастер Семен Иванов из Устюжны. Орел зря в Вышних Бога. 1729. 32,5 x 27. Национальный музей, Стокгольм.
- 11 Мастер Федор Леонов из Дорогобужа. Воздвижение Креста. 1757. Успенский собор Троицкого монастыря, Рига.
- 12 Успение. Вторая половина XVIII в. 108 x 90. Музей истории религий, С.-Петербург.
- 13 Прп. Авраамий Галичский. Вторая половина XVIII в. Частное собрание, Москва.
- 14 Троица Ветхозаветная. Конец XVIII в. Из Селизенихи. 93 x 82. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва.
- 15 Мастер Федот Артемьев. Прп. Нил Столобенский со сценами жития. 1790-е гг. 90 x 69,5. Частное собрание, Москва.
- 16 Мастер Иван Медведев. Апостол Андрей Первозванный с избранными святыми перед образом Богородицы Федоровской. 1763. Палех. Собрание А.Б.Сидорова, Москва.
- 17 Мастера И.И.Балякин, Н.М.Буторин. Акафист Спасителю. Конец XVIII в. Палех. Музей палехского искусства, Палех.
- 18 Воскресение Христово. Конец XVIII в. 45,5 x 37,5. Палех. Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия.
- 19 Девять мучеников кизических. Конец XVIII в. Палех. Частное собрание, Москва.
- 20 Св. Киприан Антиохийский и мц. Устиния со сценами жития. Конец XVIII в. Палех. 32 x 26,5. Музей икон, Реклингхаузен, Германия.
- 21 Мастер И.В.Богатырев из Невьянска. Св. Мария Египетская со сценами жития. 1804. 65 x 55. Музей истории религий, С.-Петербург.
- 22 Св. Димитрий Ростовский. Конец XVIII в. 51,5 x 42,5. Церковь Михаила Архангела, г. Ош, Киргизия.
- 23 Св. Митрофан Воронежский. После 1832 г. 53 x 44. Спасо-Преображенская женская пустынь, Елгава, Латвия.
- 24 Святой благоверный князь Александр Невский. 1830—1840-е гг. 44 x 30,6. Собрание ГосНИИ реставрации, Москва.
- 25 Свт. Николай Чудотворец. 1830—1840-е гг. 31 x 26. Частное собрание, Москва.
- 26 Богоматерь Казанская. Начало XIX в. 35,5 x 30. Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия.
- 27 Свт. Николай Чудотворец (поясной) со сценами жития. Первая четверть XIX в. Палех. Собрание В.А.Бондаренко, Москва.
- 28 Богоматерь Владимирская. Вторая половина XIX в. 38 x 30,5. Холуй. Собрание ГосНИИ реставрации, Москва.
- 29 Рождество Христово. Вторая половина XIX в. 34,5 x 27. Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия.
- 30 Праотец Адам. Вторая половина XIX в. 37 x 30,5. Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия.
- 31 Троица Ветхозаветная. Последняя треть XIX в. Диаметр 64. Собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия.
- 32 Мастер И.С.Чириков. Складень

- трехстворчатый. 1890. Мстера. Историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва. Фрагмент
- 33 Мастер И.С.Чириков. Архангел Михаил. 1898. 46,6 x 38. Мстера. Собрание ГосНИИ реставрации, Москва.
- 34 Мастер В.П.Гурьянов. Прп. Михаил Клопский и мц. Александра. 1912. 31 x 24,5. Мстера. Собрание ГосНИИ реставрации, Москва.
- 35 Лоно Авраамово. Вторая половина XIX в. Мстера. Собрание В.А.Бондаренко, Москва.
- 36 Богоматерь «Живородящая Источник». Конец XIX в. 22 x 17,5. Мстера. Собрание Х.Вилламо, Кауниайнен, Финляндия.
- 37 Мастер П.С.Сеньков. Ангел-хранитель с Иоанном Предтечей, мцц. Анастасией и Надеждой с избранными святыми. 1921. Мстера. Собрание В.А.Бондаренко, Москва.
- 38 Св. Георгий Победоносец. Начало XX в. 31 x 26. Собрание Х.Вилламо, Кауниайнен, Финляндия.
- 39 А.А.Глазунов. Св. Алексий, человек Божий и мц. Антонина. 1913. 31 x 26,5. Церковь Воскресения Словоущего на Вазанькове, Москва.
- 40 Трехстопное Божество. Первая половина XIX в. 53 x 44. Ветка. Церковное собрание, Москва.
- 41 Св. Николай Чудотворец. Первая половина XIX в. 53,5 x 44,5. Ветка. Церковное собрание, Москва.
- 42 Мастер З.М.Брыкин. Складень трехстворчатый. 1875. Собрание ГосНИИ реставрации, Москва.
- 43 Мастер Я.А.Богатенко. Прп. Иоанн Дамаскин. 1905. Музей музыкальной культуры имени М.И.Глинки, Москва.
- 70-е гг. XX в. Частное собрание, Франция.
- 5 Монахиня Иулиания (М.Н.Соколова). Свт. Николай. 20-е гг. XX в. Церковь свт. Николая в Кленниках, Москва.
- 6 Монахиня Иулиания (М.Н.Соколова). Собор Всех Святых, в земле Российской просиявших. Конец 20-х — начало 30-х гг. XX в. Ризница Троице-Сергиевой Лавры, Сергиев Посад.
- 7 Монахиня Иулиания (М.Н.Соколова). Явление Божией Матери прп. Сергию. Начало 50-х гг. XX в. Серапионова палата, Троице-Сергиева Лавра, Сергиев Посад.
- 8 Монахиня Иулиания (М.Н.Соколова). Свт. Лев Римский. 60-е гг. XX в. Частное собрание.
- 9 Архимандрит Зинон (Теодор). Крещение Руси. 1988. Москва.
- 10 Архимандрит Зинон (Теодор). Иконостас нижнего храма собора Свв. Отцов Семи Вселенских Соборов Данилова монастыря. 1980-е гг.
- 11 И.В.Ватазина. Прп. Андрей Рублев. 1988. Москва.
- 12 Архимандрит Зинон (Теодор). Спас Нерукотворный. Конец 80-х гг. XX в. Иконостас придела прп. Серафима Саровского Троицкого собора, Псков.
- 13 Архимандрит Зинон (Теодор). Воскресение Христово. Сошествие во ад. Середина 90-х гг. XX в.
- 14 Бригада А.А.Лавданского. Иконостас церкви Иоанна Богослова, Ямбург. Конец 90-х гг. XX в.
- 15 А.А.Лавданский. Троица. Конец 90-х гг. XX в. Церковь Иоанна Богослова на Бронной, Москва.
- 16 А.А.Лавданский. Иоанн Богослов. Средних иконы с житием. Конец 90-х гг. XX в. Церковь Иоанна Богослова, Ямбург.
- 17 А.М.Соколов. Богоматерь «Неутиваемая Чаша». Начало 90-х гг. XX в. Высоцкий монастырь, Серпухов.
- 18 А.М.Соколов. Преображение. 90-е гг. XX в.
- 19 А.С.Вронский. Спаситель на престоле. Конец 90-х гг. XX в. Церковь Иоанна Богослова, Ямбург.
- 20 Н.Е.Алдошина. Вмч. Пантелеимон. 1995. Афонское представительство (подворье).
- 21 Н.Е.Алдошина. Собор Всех Святых, в земле Российской просиявших. 1997. Церковь свт. Николая в Кленниках, Москва.
- 22 А.Н.Солдатов. Царские врата. 1997. Церковь Алексия, человека Божия, Иошкар-Ола.
- 23 А.В.Алешин. Богородица с избранными святыми. Складень. 1996. Частное собрание.
- 24 А.В.Зданович. Прп. Кирилл и Мария. 1994. Покровский Хотьков монастырь, Хотьково.
- 25 А.Н.Овчинников. Царские врата со свв. Иоанном Златоустом и Василием Великим. 1993. Иконописная школа в Сериате, Италия.
- 26 Иконописная мастерская Оптиной пустыни. Собор прп. Оптинских старцев. 1996. Оптина пустынь.
- 27 А.Д.Карнаухов в сотрудничестве с Ю.Яриным. Мозаика в тимпане портала кафедрального Сионского собора в Тбилиси. 1989.
- 28 Иконописная школа при Московской Духовной Академии. Богоматерь Ахтырская. 1997. Церковь Ахтырской иконы Богоматери, с. Ахтырка (под Хотьковым).
- 29 А.Мельникова. Прп. Нил Сорский в житии. 2000. Церковь Рождества Христова, Череповец.
- 30 Иконописная мастерская Шамординского монастыря. Прп. Амвросий Оптинский. 90-е гг. XX в.
- 31 Иконописная школа при Московской Духовной Академии. Собор святых, прославленных в 2000 лето. 2000. Храм Христа Спасителя, Москва.
- 32 А.Рудой. Сщмч. Анатолий Одесский. Конец 90-х гг. XX в. Успенский собор, Одесса.
- 33 А.М.Соколов. Страстотерпицы Николай II и царская семья. 2000. Частное собрание.
- 34 Иеромонах Лука (Афон, монастырь Ксеноф). Богоматерь Иверская. 1995. Часовня Иверской иконы Божией Матери у Воскресенских ворот Китай-города, Москва.
- 35 Иконописная мастерская келии Климей (Афон). Богоматерь Иверская-Монреальская. 1982.
- 36 Вмчч. Георгий и Димитрий. Современная кипрская икона. Конец XX в.
- 37 Иоанн Предтеча. Современная сербская икона. Конец XX в. Монастырь Боджаны, Югославия.
- 38 К.М.Покровская. Патриарх Тихон с житием. Середина 90-х гг. XX в. США.
- 39 Богоматерь Умиление. Современная итальянская икона. Иконописная школа в Сериате, Италия.

Ирина Языкова, Игумен Лука (Головков) ИКОНА XX ВЕКА

- 1 Инок Григорий (Круг). Богоматерь Умиление. Середина XX в. Монжерон, Франция.
- 2 Инок Григорий (Круг). Прп. Серафим Саровский. Середина XX в. Монжерон, Франция.
- 3 Л.А.Успенский. Прп. Силуан Афонский. 70-е гг. XX в. Частное собрание, Франция.
- 4 Л.А.Успенский. Жены Мироносицы.

Адорации жест (лат. *adoratio* — поклонение) — в иконографии изображение молитвенной позы с воздетыми к небу руками.

Ангел Великого Совета — тип изображения Иисуса Христа в виде юноши с крыльями ангела и восьмиконечным нимбом. Также именуется «Спас благое молчание».

Ассист, асист — клеящий состав для наложения листового золота или серебра на поверхность иконы. Так же называют золотую разделку в виде лучиков.

Басма́ (турецк. — оттиск, отпечаток) — тонкие пластинки из серебра, золота и других металлов с тисненым узором, покрывающие поверхность иконы.

Великий Архиерей — тип изображения Иисуса Христа в епископском облачении как глава Церкви — земной и небесной.

Велум (лат. *velum* — парус) — в иконографии ткань, обычно красного цвета, перекинутая с одной палаты на другую для обозначения того, что действие происходит внутри здания.

Ветхий денми (древнерус. — древний, насыщенный днями) — тип изображения Иисуса Христа (в поздней иконографии — Саваофа) в виде седовласого старца.

Вохрѣние (древнерус. *вохра* — охра), **охрение** — одна из стадий личного письма, состоящая из послойного наложения охры.

Вседержитель или Пантократор (греч. *ὁ Παντοκράτωρ*) — один из основных типов изображения Иисуса Христа с благословляющей десницей (правой рукой) и Евангелием.

Горка, лещадка (древнерус. — колотый, плоский камень) — элемент пейзажа на иконах, изображаемый в виде уступов гор к небу как символ духовного восхождения.

Графья (греч. *Γράβτος* — начертанный, написанный) — рисунок, процарапанный по левкасу иконы или по штукатурке на стене, который затем прописывается цветом.

Движки — элемент личного письма в виде светлых тонких линий, которые символизируют нетварный, божественный свет.

Денсус, денсис (греч. *δέησις* — моление) — композиция, символизирующая молитвенное предстояние святых перед Иисусом Христом.

Доличное письмо — стадия работы над иконой: сначала пишется все, кроме ликов и открытых частей тела, — фон, пейзаж, палаты, фигуры, нимбы и т.д.

Елеуса (греч. *ἡ Ἐλεούσα* — милостивая, милующая) — Умиление — тип изображения Богоматери, ласкающей Младенца Христа. Соприкосновение ликов Богомладенца и Богородицы символически передает идею Боговоплощения как соединение небесного и земного миров.

Житийная икона — икона, в клеймах которой, окружающих средник с образом святого, отражены события его жизни (древнерус. — житие) и его деяния.

Зерцало (древнерус. — зеркало) — в иконографии предмет круглой формы (диск, сфера) с изображением монограммы имени Христа или образа Эммануила.

Зна́мение (древнерус. — чудо, знак, посланный свыше) — тип изображения Богоматери с воздетыми в молении руками (Оранта, от лат. *orare* — молиться), медальон с образом Эммануила на груди. Вариант иконы — Панагия.

Извод иконографический — вариант иконографии в пределах канонического образа.

Икона (греч. *εἰκόνα* — образ, изображение, отображение) — священное изображение Господа Иисуса Христа, Богоматери, ангелов, святых или событий Священной и церковной истории, предназначенное для молитвы, написанное в соответствии с принятым канонem и в согласовании с учением Церкви.

Иконография — 1. Особенности изображения святого или священного события, согласно канону. 2. Описание и систематизация установленных канонem изображений.

Иконостас — перегородка между алтарем и центральной частью храма, на нее ставятся иконы.

Канон иконописный (греч. *κανών* — правило) — свод правил, приемов, символов, принятых в иконографии для изображения того или иного образа.

Клеймо́ — сцена жития святого на поле житийной иконы.

Ковчег (древнерус. — ящик, ларь) — углубление в иконной доске, на которой пишется изображение.

Левкас (греч. *λευκάς*) — белая грунтовая основа для иконной и настенной живописи.

Личное письмо — стадия работы над иконой, когда прописываются лики и открытые части тела.

Лузга — скол между полем и ковчегом, служит условной границей между миром зрителя и миром иконы.

Мандо́бра (итал. *mandorla* — миндалина) — символическое изображение сияния божественного света вокруг фигуры Христа, изредка Богородицы.

Минейя (греч. *μηνάιον*) — книга или икона, в которой Праздники и святые расположены в порядке празднования их по календарю.

Нерукотворный Образ — Нерукотворный убрus (древнерус. плат, полотенце) или Спас греч. *τὸ ἄγιον Μανδύλιον* Мандилион) — тип изображения Иисуса Христа, в основу которого положено предание о чудесном (нерукотворном) отпечатке лика Спасителя на ткани.

Не рыдай Мене Мати — тип изображения Богоматери, оплакивающей Спасителя перед положением во гроб после Распятия.

Нимб (лат. *nimbus* — облако) — сияние вокруг головы Спасителя, Богоматери, ангелов и святых, изображаемых на иконах.

Обратная перспектива — система построения пространства в иконе, в соответствии с которой объекты располагаются на плоскости в равной удаленности и видны зрителю не с одной, а с нескольких точек зрения.

Одигитрия (греч. Ὁδηγήτρια — Путеводительница) — тип изображения Богоматери с Младенцем на руках. Характерной особенностью является положение руки Богородицы, указывающей на Богомладенца Христа.

Оклад — накладное декоративное украшение иконы.

Олифа (лат. *oleum* — масло) — растительное масло, приготовленное особым способом, используется для создания защитного слоя в иконе.

Оранта — (греч. — Молящаяся) — один из основных типов иконографии Богоматери. Характерная особенность — воздетые в молении руки Богородицы и изображение Младенца на уровне груди Божией Матери.

Паволока (древнерус. пелена, покрывало) — ткань, наклеиваемая на лицевую сторону иконной доски с целью предохранения доски от деформации и растрескивания.

Парсуна (лат. *persona* — личность, особа), искаженное «персона», — так именовали на Руси в XVI—XVII вв. портреты.

Подлинник иконописный — практическое руководство для иконописца с описанием и образцами (так наз. Лицевой подлинник) изображений.

Подокладница — икона, которая писалась сразу же под оклад, то есть прописывались только те места, которые окладом не закрывались.

Позём (древнерус.) — изображение земли на иконах.

Поле (поля) иконы — рама вокруг ковчега на иконной доске.

Пробела, пробелка — в доличном письме моделировка светлых частей изображения, символизирует касание божественного света.

Прорись — контурный рисунок иконного образа, используемый как подготовительный для создания иконы.

Роскрышь (древнерус.) — стадия работы над иконой, в процессе которой равномерно распределяются цвета, и краской заливают рисунок внутри обозначенных контуров.

Санкирь — в личном письме первый слой, на который кладется вохрение.

Символы евангелистов — изображения четырех животных, сопровождающих явление Бога в славе. В иконографии соотношены с евангелистами: ангел — символ Матфея, телец — Луки, лев — Марка, орел — Иоанна.

София Премудрость Божия — тип изображения Иисуса Христа в виде ангела с восьмиконечным нимбом, восседающего на престоле. Символизирует Спасителя до Его Воплощения.

Спас в силах — тип изображения Иисуса Христа на престоле на фоне красного четверика в окружении небесных сил, символов евангелистов.

Средник — средняя часть житийной иконы.

Таблетка (франц. *tableau* — картина) — название, принятое в XX в. для икон, написанных на грунтованном холсте с двух сторон.

Темпера яичная — основная техника иконописи: минеральные пигменты, растертые вручную; в качестве связующего используется куриный желток.

Фреска (итал. *fresco* — свежий, сырой) — роспись по сырой штукатурке.

Фряжское письмо (древнерус. фрязин — итальянец) — стиль иконописи, сформировавшийся в России в XVII—XVIII вв. под влиянием западноевропейской живописи.

Царь царём — тип изображения Иисуса Христа в царских ризах.

Цата (древнерус. — монета, украшение) — подвеска к иконе в виде полумесяца.

Чин (древнерус. — порядок) — то же, что ряд в иконостасе.

Шпонка — деревянный брусок, прибитый или вставленный в паз с тыльной стороны иконы, служащий для предотвращения деформации иконной доски.

Эммануил (греч. — ὁ Ἐμμανουήλ, от древнеевр. — с нами Бог) — тип изображения Иисуса Христа в младенческом или отроческом образе.

Энкаустика (греч. *ἐνκάτω* — выжигаю) — техника восковой живописи.

Этимасия (греч. ἔτοιμος — приготовленный) — изображение небесного престола, уготованного для Второго Пришествия Царя царей — Иисуса Христа, грядущего во славе. Изображается с лежащим на нем Евангелием и Крестом, а также сходящим на него голубем.

ИСТОРИЯ ИКОНОПИСИ

Авторы:

ЛИЛИЯ ВСЕЕВА

НАТАЛЬЯ КОМАШКО

МИХАИЛ КРАСИЛИН

ИГУМЕН ЛУКА (ГОЛОВКОВ)

ЕЛЕНА ОСТАШЕНКО

ОЛЬГА ПОПОВА

ЭНГЕЛИНА СМИРНОВА

ИРИНА ЯЗЫКОВА

АННА ЯКОВЛЕВА

Под редакцией:

Т.В.Моисеевой

Публикуется по изданию 2002 года.

Отпечатано по заказу ИП Верхов С.И.
в соответствии с представленными материалами
в ОАО «Тверской полиграфический комбинат»
при поддержке АНО «Связь поколений». Заказ 2836.

*Книга рекомендована Учебным Комитетом
Русской Православной Церкви
в качестве учебного пособия.*

БОГОСЛОВСКИЕ
ОСНОВЫ ИКОНЫ
И ИКОНОГРАФИЯ

ТЕХНИКА ИКОНЫ

ВИЗАНТИЙСКИЕ
ИКОНЫ
VI–XV ВЕКОВ

ГРЕЧЕСКАЯ ИКОНА
ПОСЛЕ ПАДЕНИЯ
ВИЗАНТИИ

ИКОНА
ДРЕВНЕЙ РУСИ.
XI–XVII ВЕКОВ

ГРУЗИНСКАЯ ИКОНА
X–XV ВЕКОВ

ИКОНЫ СЕРБИИ,
БОЛГАРИИ
И МАКЕДОНИИ
XV–XVII ВЕКОВ

УКРАИНСКАЯ
ИКОНОПИСЬ

БЕЛОРУССКАЯ ИКОНА

ИКОНОПИСЬ
РУМЫНИИ (МОЛДОВЫ
И ВАЛАХИИ)

РУССКАЯ ИКОНА
XVIII–НАЧАЛА
XX ВЕКОВ

ИКОНА XX ВЕКА



ISBN 978-5-905904-27-1



9 785905 904271