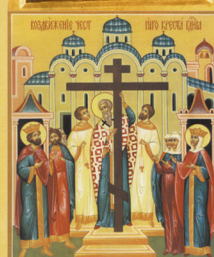
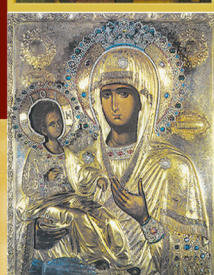
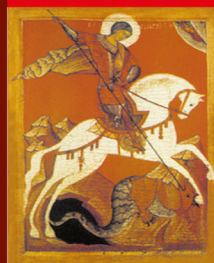
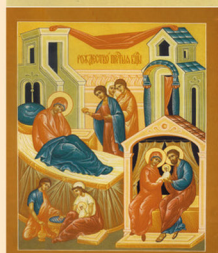


С. АЛЕКСЕЕВ

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЫ

ОСНОВЫ БОГОСЛОВИЯ
СВЯЩЕННЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ

ЗРИМАЯ ИСТИНА
И СЛОВО СТАЛО ПЛОТЮ
МАТИ, РОЖДАША БОГА
ЗРИМЫЕ СВИДЕТЕЛИ МИРА НЕЗРИМОГО
ИКОНОПИСЦЫ СВЯТОЙ РУСИ



САИТЕ

Сергей Алексеев

**Энциклопедия православной
иконы. Основы богословия
священных изображений**

ББК 86.372

Алексеев С. В.

Энциклопедия православной иконы. Основы богословия
священных изображений / С. В. Алексеев

ISBN 978-5-7868-0025-9

Предлагаемое издание в доступной форме освещает основные догматические принципы почитания священных изображений в Православной Церкви, рассказывает об истории становления иконографии Спасителя, Божией Матери, ангелов, святых и церковных праздников; дает характеристику основных иконографических типов. Один из разделов книги посвящен духовным основам древнерусской иконописи и этапам ее развития, а в другом читатели найдут рекомендации по устройению домашнего иконостаса.

Иллюстрированная, содержащая словарь наиболее употребительных терминов книга будет полезна всем интересующимся православной иконой.

Содержание

Часть первая. Зримая истина	6
Поднимаясь по лестнице	7
Сверяясь с истиной	15
Не веряясь чувствам	18
Отвергая обольщение формой	40
Прежде, чем явить Образ	43
Часть вторая. И слово стало плотию	55
И мы видели славу Его	56
Свидетельство Боговоплощения	71
Часть третья. Мати, рождшая Бога	104
Сущая Богородица	105
Ниспославши нам икону Твою	107
Едина Мати милосердия	120
Часть четвертая. Зримые свидетели мира незримого	145
Воинство небесное	146
Дивен Бог во святых своих	153
Дни славы Божией	185
Лики, принадлежащие вечности	227
Часть пятая. Иконописцы Святой Руси	232
От Византии к Руси	233
Феофан Грек	252
Преподобный Андрей Рублев	263
Дионисий	283
Приложение. Икона в доме. Краткий словарь иконографических терминов	297
Икона в доме	297
Краткий словарь иконографических терминов	303
Список использованной и рекомендуемой литературы	335
Об авторе	337

Сергей Владимирович Алексеев

Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы

* * *

*Храним не нововводно все,
писанием или без писания
установленные для нас
Церковные предания,
от них же едино есть
иконного живописания изображение,
яко повествованию
Евангельския проповеди согласующее,
и служащее нам
ко уверению истинного,
а не воображаемого
воплощения Бога Слова.*

*Из догмата трехсот шестидесяти семи святых отцов Седьмого Вселенского
Собора «О иконопочитании»*

Часть первая. Зримая истина

Введение в богословие священных изображений

Святые иконы... Образа... Священные изображения...

Сколько неоднозначных вопросов вызывают эти слова.

Почему иконы именуются святыми?

Почему Православная Церковь отстаивает иконопочитание?

Почему иконописные изображения имеют столь существенные различия по технике выполнения и по художественному языку?

Наконец, можно ли молиться без икон и нужны ли иконы вообще?

Чтобы легче ответить на подобные вопросы, причем, не претендуя на всеобъемлющее раскрытие богословских глубин иконознания, выстроим своеобразную лестницу, (по-славянски – лествицу) определений, каждая ступенька которой будет раскрывать новую грань понимания такого сложного явления, как православная икона.

И поднимаемся на первую ступень...

Поднимаясь по лестнице Что общего между православной иконой и Священным Преданием

Почти каждое понятие, каждый предмет духовного и материального мира человек может обозначить словом. Но помимо словесного – вербального отражения мира, существует и зрительное – визуальное, которое выражается линиями и красками (на плоскости), или объемными предметными формами (в пространстве). Восприятие этих изображений происходит при помощи зрения. Поэтому возникает необходимость обратиться к некоторым основам психологии зрительного восприятия.

Существуют две стороны такого восприятия: в первом случае мы видим сам объект (прямое восприятие), во втором – его изображение (опосредованное восприятие). То есть, при опосредованном зрительном восприятии появляется посредник – образ реально существующего предмета.

Взаимосвязь этих понятий можно представить следующими примерами: уголок природы и его изображение – пейзаж; звук речи и его графический символ – буква; место перехода улицы пешеходами и его выражение в виде пиктограммы – условного графического знака «переход» и так далее.

Следует заметить, что при опосредованном зрительном восприятии, чем более изображение приближено к реальному виду объекта, тем проще создается представление о самом объекте; и напротив, чем изображение условнее и отвлеченнее, тем сложнее оно для восприятия. Например, стол легко представить себе по фотографии, а вообразить этот предмет по чертежу, выполненному в трех проекциях, сложно – для этого необходимо специальное обучение. Так же и человек, не знающий нотной грамоты, не сможет по нотам – графическим символам музыкальных звуков – напеть мелодию.

Все вышесказанное применимо и к иконе.

Само слово икона восходит ко греческому *εἰκών* – что означает: образ, изображение.

В иконографии понятие образ относится к конкретному иконописному изображению, то есть к самой иконе. Понятие же первообраз соотносится с тем, кто изображен. К примеру, человек предстоит перед иконой преподобного Сергия Радонежского. Сам святой – первообраз, а его многочисленные иконописные изображения – образы святого.

Конечно же, понятие образ не следует смешивать со словом образа – бытовым названием икон.

Кого изображают на иконах? Не только Господа Иисуса Христа, Божию Матерь и святых. На иконах так же можно увидеть и ангелов, и события из священной и церковной истории. К примеру, икона «Преображение Господне» являет нам евангельское событие, а икона «Воздвижение Креста Господня» – событие, лежащее за пределами Священного Писания, событие уже из истории Церкви. Отсюда напрашивается вывод: икона – это иллюстрация к какому-либо конкретному событию из истории христианства или портретное изображение святого.

Но данное определение охватывает только портретно-иллюстративную сторону православной иконы. Это лишь первая, самая низкая ступень нашей лестницы, хотя и она имеет очень большое значение. Еще отцы Седьмого Вселенского собора, утвердившие догмат иконопочитания, говорили о просветительской роли изображений в церкви, и в древности иконы служили своего рода «Библией для неграмотных».

Но икона – еще и изображение священное, поэтому она имеет и молитвенное предназначение.

Священное изображение. Какой же смысл вкладывают в это понятие православные христиане?

В «Полном церковно-славянском словаре» протоиерея Григория Дьяченко имеется следующее определение: «Священный – отделенный от обыкновенного, освященный; посвященный».

Это определение применимо не только к священным изображениям, таким как иконы или изображения креста Господня, но и к священным предметам, например – святому престолу, потиру, лжице.

Изображение или предмет, отделенный от обыкновенного... Что это значит? То, что они выполнены каким-нибудь особым образом и, вследствие этого, имеют большую ценность? А может быть они наделены какими-то непостижимыми свойствами? Или же эти предметы и изображения определены для какого-то особенного, отличающегося от повседневного, действия? Последнее наиболее вероятно. Действительно, и священные изображения, и священные предметы предназначены для одного действия – общения Бога и человека, действия, которое выражается в Богослужении, совершении Таинств и молитве.

Изображение или предмет освященный... Освящение – это, можно сказать, благословение, которое дает от лица всей Церкви священнослужитель на использование предмета или изображения для Богообщения. Применительно к святым иконам освящение – это также критерий оценки их богословского содержания и, соответственно, разрешение на участие в литургической жизни Церкви. Сомнительные по содержанию и технике выполнения иконы благословения не получают.

Слово «освящение» тождественно славянскому глаголу «освятити», что означает – посвящать, очищать. Очищать от чего? От реалий быта. *Не давайте святыни псам...* (Мф. 7, 6) – это, значит, не низводите до обыденного уровня то, что предназначено для мира духовного.

Не стоит судить о том, происходят ли изменения в физической природе предмета в момент его освящения, но с точки зрения нравственной – эти изменения очевидны. Меняется не только статус предмета, но и отношение человека к нему. Да и сам священный предмет оказывает воздействие на духовную жизнь человека, потому что отношение к святыне – показатель его духовного уровня.

Церковно-славянское слово «почитаю» означает – сопровождаю в торжественной процессии. Эта процессия – не что иное, как шествие в Царство Божие, а благоговейное отношение к священным предметам и изображениям – своеобразные вехи на этом непростом пути. Понимая это, Православная церковь на протяжении всей своей истории воспитывает у верных своих членов достойное отношение к святыням. Выражается это и в особых уставных формах почитания, таких как: воскурение фимиама перед вещественной святыней, преклонение колен и целование.

В богослужебном годовом круге почитаются более трехсот чудотворных икон. Входя в Храм Божий, православный христианин обязательно кладет поклоны перед иконами, прикладывается к ним и возжигает перед ними свечи.

Но не является ли все это, по словам противников священных изображений, идолопоклонством и нарушением второй заповеди Божией: *Не сотвори себе кумира и всякого подобия... да не поклонишися ему ни послужиши им* (Исх. 20, 4–5)? Ни в коей мере!

И если говорить о второй заповеди, то необходимо вспомнить и первую:

Я Господь, Бог твой... да не будет у тебя других богов пред лицем Моим (Исх. 20, 2–3)

Первой заповедью Господь указывает на Себя и повелевает человеку почитать только Единого Истинного Бога. Говоря по-другому, отныне людям (пока, правда, только небольшому избранному народу) навсегда запрещается возврат к многобожию – политеизму. Для многобожия, или язычества, характерно поклонение богам, олицетворяющим как различные силы природы, так и явления общественной жизни. Подобный пантеон богов, выстроенных в стро-

гой иерархии, – плод человеческой фантазии, возникший в сознании людей, уклонившихся от веры в истинного Бога.

Основная причина возникновения язычества – утрата человечеством первоначального Божественного Откровения. Этому способствовали и рассеяние людей по всей пригодной для обитания территории, и нравственная нечистота, и определенного рода невежество, отразившееся в желание выразить свойства Божии в обожествлении явлений природы и представителей флоры и фауны – животных, птиц, деревьев и т. п.

Апостол Павел свидетельствует:

Но как они, познав Бога, не прославили Его, как Бога, и не возблагодарили, но осуетились в умствованиях своих, и омрачилось несмысленное их сердце; называя себя мудрыми, обезумели, и славу нетленного Бога изменили в образ, подобный тленному человеку, и птицам, и четвероногим, и пресмыкающимся, – то и предал их Бог в похотях сердец их нечистоте, так что они сквернили сами свои тела. Они заменили истину Божию ложью, и поклонялись, и служили твари вместо Творца, Который благословен во веки, аминь (Рим. 1, 21–25).

Внешняя форма языческого верования – поклонение кумирам или идолам, то есть изображениям ложных, выдуманных богов. Поклонение идолам и служение им – обожествление неодушевленного предмета, то есть пустоты.

...Идол в мире ничто, и...нет иного Бога, кроме Единого (1 Кор. 8, 4).

Но поклонение идолам – это не просто поклонение некому неодушевленному предмету – это, зачастую, поклонение силам зла и принесение им в жертву человеческих жизней.

...И приносили сыновей своих и дочерей своих в жертву бесам; проливали кровь невинную, кровь сыновей своих и дочерей своих, которых приносили в жертву идолам Ханаанским, – и осквернилась земля кровью (Пс. 105, 37–38).

Именно против поклонения таким кумирам и предостерегает вторая заповедь Божия. Причем кумир – это не только вырезанный из дерева или высеченный из камня персонифицированный истукан. Кумир – понятие более широкое. Все то, что в сердце и уме человека заменяет Бога – можно отнести к такому понятию, как кумиротворчество или идолопоклонство. Тогда как священные предметы и изображения служат одной цели: Богообщению – молитвенному диалогу Бога и человека.

Почитая святые иконы, православные христиане всю меру своего молитвенного усердия переносят не на предмет – доску и краски, а на того, кто стоит за предметом – через образ к первообразу.

Иконы именуются святыми не только потому, что они освящены, то есть посвящены Богу, выделены для Богообщения, но еще и потому, что святость, как одно из свойств Божиих (*Свят, Свят, Свят Господь Саваоф!* (Ис. 6, 3) отражается не только в угодниках Божиих, но и в физических предметах. Поэтому почитание святых людей, священных предметов и изображений, а также собственное стремление к подлинному Богообщению и преображению – явления одного порядка.

Будьте передо Мною святы, ибо Я свят Господь (Лев. 20, 26).

Священные предметы никоим образом не должны смешиваться с реалиями мира сего. Даже сами названия их говорят об этом: святая чаша, святые образа, священные книги.

Икона – посредник между пределами горними и дольными и, поэтому, не только первообразу мы оказываем должное почитание, но и к образу должны относиться с должной мерой почтения.

Вывод ясен: почитая святыню – предмет, посвященный Богу и освященный Богом, христиане поклоняются самому Богу, отразившемуся в нем. Почитая святого, мощи его или изображение его, почитают человека обожженного, преображенного Господом и, следовательно, самого Господа.

В Священном Писании говорится:

Бог, сотворивший мир и все, что в нем, Он, будучи Господом неба и земли, не в рукотворенных храмах живет и не требует служения рук человеческих ... (Деян. 17, 24–25).

Как соотносить эти слова со священными предметами и изображениями? Ведь они – творения рук человеческих.

Дело в том, что эти слова апостола Павла произнесены в афинском Ареопаге – месте проведения собраний и заседаний, когда греческие философы попросили рассказать святого провозвестника Слова Божия о неведомом для них учении. Речь апостола раскрывает язычникам основы христианского вероучения о Едином Боге – Творце вселенной и человека, об искуплении и грядущем суде Божиим. И слова «не в рукотворенных храмах живет» нужно понимать как указание на всеприсутствие Божие, на самодостаточность Бога. «Служение рук человеческих» – эти слова для язычника означают жертву божеству, целью которой является стремление жертвователя ублажить и задобрить это божество. Поэтому относить эти слова к иконам и священным предметам нельзя. Напротив, в книгах Священного Писания есть прямые указания на использование священных предметов и изображений.

В книге Исход глава 25, стихи 10–21 приводится описание Ковчега завета – святыни народа израильского.

Сделай ковчег из дерева ситтим... и обложи его чистым золотом, изнутри и снаружи покрой его; и сделай наверху вокруг его золотой венец...

...И положи в ковчег откровение, которое Я дам тебе.

Сделай также крышку из чистого золота... и сделай из золота двух херувимов: чеканной работы сделай их на обоих концах крышки; сделай одного херувима с одного края, а другого херувима с другого края... и будут херувимы с распростертыми вверх крыльями, покрывая крыльями своими крышку, а лицами своими будут друг к другу: к крышке будут лица херувимов.

Очень важными являются следующие слова Священного Писания:

...там Я буду открываться тебе и говорить с тобою над крышкою, посреди двух херувимов, которые над ковчегом откровения, о всем, что ни буду заповедывать чрез тебя сынам Израилевым (Исх. 25, 22)

Это значит, что Откровение Божие может передаваться не только непосредственно от Бога к человеку, не только через вестников Божиих – ангелов, но и через вещественную святыню.

Наиболее полно действие Божие через материальный предмет показано в истории с медным змеем, который, по указанию Божию был воздвигнут Моисеем для спасения возроптавшего на Бога народа Израилева.

И сделал Моисей медного змея и выставил его на знамя, и когда змей ужалил человека, он, взглянув на медного змея, оставался жив (Чис. 21, 9).

В 16 главе, в 5–7 стихах Книги Премудростей Соломона находится пояснение:

И тогда, как постигла их ужасная ярость зверей и они были истребляемы угрызениями коварных змиев, гнев Твой не продолжился до конца. Но они были смущены на краткое время для вразумления, получив знамение спасения на воспоминание о заповеди закона Твоего, ибо обращавшийся исцелялся не тем, на что взирал, но Тобою, Спасителем всех.

Не медный змий спасал народ, а сам Господь прощал и спасал тех, кто обращался к Нему с верой.

История с медным змием весьма поучительна. Впоследствии, когда вновь в народе иудейском возникла склонность к идолопоклонству, медный змий был уничтожен царем Езекией, так как забыта была спасительная сила Божия в этом символе, и люди стали поклоняться ему как идолу – ...он... *разбил статуи, срубил дубраву и истребил медного змея, которого сделал Моисей, потому что до самых тех дней сыны Израилевы кадили ему и называли его Нехуштан* (то есть «Медный бог» – С.А) (4 Цар. 18, 4).

В ветхозаветные времена вещественной святине поклонялись. Прежде чем сказать в каких внешних формах выражалось поклонение святине, необходимо выяснить, что же такое поклонение и каковы его виды или, по-другому, роды.

«Поклонение, – по словам преподобного Иоанна Дамаскина, – есть знак покорности, то есть смирения и скромности; родов же поклонения – весьма много».

«Да поклонимся и да послужим одному только Создателю и Творцу, как Богу, Который по природе – достоин поклонения! Да поклонимся и святой Богородице, не как Богу, но как Матери Бога по плоти! Да поклонимся еще и святым, как избранным друзьям Божиим и имеющим к Нему дерзновение!..Мы поклоняемся иконам, воздавая поклонение не веществу, но посредством их тем, кто на них изображается. Ибо, как говорит божественный Василий, воздаваемая честь переходит на первообраз».

Иная слава солнца, иная слава луны, иная звезд; и звезда от звезды разнится в славе (1 Кор. 15, 41) – свидетельствует апостол Павел.

В словах и святого апостола и преподобного проводится четкая грань между различными видами поклонения. Все мироустройство подчинено строгой иерархии. И над всем тварным миром – Творец, которому одному воздается должная слава. Надо сказать, что одно из значений слова «слава», которое происходит от славянского глагола «слыть», – именоваться. То есть, говоря «Слава Богу» мы не льстим Творцу, а утверждаем свое исповедание Бога, свое знание Бога, разумеется, в той степени, в которой Он открыл Себя людям. И совсем другая степень почитания, например, святых. Обращаясь с молитвенным призывом к святому, не просят: «Спаси нас», а призывают святого молиться за нас. «Моли Бога о нас», – вот форма молитвенного обращения ко святому. Но разве без Бога возможно существование такого явления как святость? Разве может произойти обожение души человеческой без Самого Бога?

Почитая святого, в конечном итоге почитают Самого Господа. Но всегда важно чувствовать разницу между почитанием Творца и Его творений. Эту разницу изначально старались донести до христиан святые отцы и учителя Церкви. И никогда в Православии не было тождества между почитанием Единого Бога и теми, на ком почивает благодать Божия.

Как свидетельствует Священное Писание, уже в ветхозаветные времена вещественной святине поклонялись, но, естественно, не самому предмету, а Богу, отраженному в нем.

Поклонюся святому храму Твоему (Пс. 5, 8).

И пошел Моисей и Аарон от народа ко входу скинии собрания, и пали на лица свои, и явилась им слава Господня (Чис. 2, 6).

Иисус Навин разордал одежды свои и пал лицом своим на землю пред ковчегом Господним и лежал до самого вечера... (Нав. 7, 6)

В 35–36 стихах 10 главы книги Чисел ковчег завета олицетворялся с Господом: *Когда поднимался ковчег в путь, Моисей говорил: восстань, Господи, и рассыплются враги Твои, и побегут от лица Твоего ненавидящие Тебя! А когда останавливался ковчег, он говорил: возвратись, Господи, к тысячам и тьмам Израилевым!*

И внешние формы поклонения святине отображены в книгах Священного Писания. В 30 главе книги Исход, в стихах 1–9 и 25–38 дается указание на воскурение фимиама перед предметами и изображениями, посвященными Богу, а также на освящение их: *...И сделай жертвенник для приношения курений, из дерева ситтим сделай его ...На нем Аарон будет курить благовонным курением; каждое утро, когда он приготовляет лампады, будет курить им; и когда Аарон зажигает лампады вечером, он будет курить им: это – всегдашнее курение пред Господом в роды ваши.*

...и сделай из сего миро для священного помазания... это будет миро для священного помазания; и помажь им скинию собрания и ковчег откровения, и стол и все принадлежности его, и светильник и все принадлежности его, и жертвенник курения, и жертвенник всесожже-

ния и все принадлежности его, и умывальник и подножие его; и освяти их, и будет святыня великая: все, прикасающееся к ним, освятится.

Отношение к святыне без должного благоговения было наказуемо.

И поразил Он (Господь) жителей Вефсамиса за то, что они заглядывали в ковчег Господа... (1 Цар. 6, 19).

...Оза простер руку свою к ковчегу Божию [чтобы придержать его] и взялся за него, ибо волны наклонили его. Но Господь прогневался на Озу, и поразил его Бог там же за дерзновение, и умер он там у ковчега Божия (2 Цар. 6, 6–7).

В первом случае наказание Божие было за дерзновенное и праздное любопытство толпы, попытавшейся осквернить святыню, а во втором – Оза наказан за то, что не было в нем должного благоговения, как и в других, сопровождающих ковчег, ибо должно было носить ковчег на плечах, а не везти на колеснице.

Все упомянутые священные предметы – это не плод творческой фантазии древних художников, – напротив, ветхозаветные священные предметы и изображения, а также и сама скиния созданы по образцу, указанному Господом Моисею. Об этом прямо говорится в книге Исход, в 25 главе, в стихе 40: *Смотри, сделай их по тому образцу, какой показан тебе на горе.*

Таким образом, в глубокой древности, среди великого множества идолов и истуканов – предметов поклонения язычников, существовали и настоящие святыни, почитание которых способствовало осознанию Единого, Истинного Бога.

Возвращаясь к иконе, можно дать такое ее определение: икона – это изображение Господа Иисуса Христа, Божией Матери, ангелов, святых, а также событий из Священной и Церковной истории; икона – изображение священное, то есть отделенное от реалий быта и предназначенное для Богообщения; икона – предмет богослужебный, она полноправная участница Литургии.

Исчерпывается ли суть такого сложного явления как икона только этими определениями? Разумеется, нет.

Продолжая восхождение по лестнице определений, следует поговорить теперь о двух источниках, на которых основана Православная вера: Священном Предании и Священном Писании, которые, в свою очередь, являются откровением Божиим.

Священное Предание предшествовало Священному Писанию, оно продолжается и по сей день, так как Церковь и сейчас является носителем откровения Бога людям. Священное Писание – это, если можно так выразиться, документально зафиксированная, наиболее значимая часть Священного предания.

Если Священное Писание можно определить как откровение Бога, выраженное и сохраненное в памяти множества поколений людей при помощи письменности, то икона – это откровение Божие, выраженное в линиях и красках.

Итак, к определению иконы следует сделать добавление: икона – это откровение Божие, выраженное в линиях и красках, богословие в зрительных образах, воплощенная молитва; икона – это неотъемлемый предмет Православного богослужения и Священного Предания.

Какое же сравнение можно подыскать для иконы? С чем можно сопоставить такое многоплановое явление?

С человеком. Человек, по христианской антропологии состоит из трех частей: тела, души и духа.

Если с физическим телом человека можно соотнести материальную основу иконы: доску, краски и тому подобное, то с душевной стороной человеческого естества (интеллект и чувства) – можно сравнить символику иконописного изображения, его эмоционально-образный строй.

Но важнейшее предназначение иконы, ради чего она и существует, – это явление через образ Первообраза. И здесь напрашивается сравнение с той главной составляющей человека, которая отличает его от всего прочего творения: с духом.

И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою (Быт. 2, 7).

Конечно, подобное сравнение вызвано необходимостью наглядного и образного раскрытия смысла и значения православной иконы, но правомочность его подтверждается тем, что человек по сути своей также является иконой Бога, так как создан по образу и подобию Его.

И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его... (Быт. 1, 27)

Образ Божий выражается в человеке наличием бессмертной духовной сущности, свободной воли и разума, а подобие, по учению святых отцов, – возможностью нравственного самоусовершенствования и обожения каждой личности. Естественно, и речи нет, о каких либо телесных видах отображения Бога в человеке, хотя, надо отметить, что некоторые элементы антропоморфизма – наделения невидимого и трансцендентного Бога человеческими чертами присутствуют и в иконографии.

Почему принято раскланиваться при встрече друг с другом? Потому, что в каждом человеке мы почитаем образ Божий. Почему во время богослужения священнослужитель с поклоном кадит молящимся прихожанам? Потому, что он чтит в них образ и подобие Божие.

Слова Священного Писания и Священного Предания находят свое образное выражение в линиях и красках православной иконы. И как каждый стих Священного Писания имеет несколько смысловых планов, так и восприятие иконы так же неоднозначно.

Применительно к иконе, можно обозначить следующие уровни.

Первый уровень восприятия – буквальный, когда воспринимается конкретное изображение, например, Владимирская икона Божией Матери.

Второй – символический, где прослеживается основная богословская мысль, заложенная в данной иконографии.

Третий – дидактический или назидательный, в котором вступает в силу морально-учительная сторона восприятия, то есть какой пример святости подает эта икона.

А четвертый представляет самую высшую ступень – молитвенное общение с Первообразом.

Как прослеживаются эти уровни по отношению к упомянутой выше иконе Божией Матери Владимирской?

Уровень первый. Икона Божией Матери Владимирская представляет изображение Богородицы и Богомладенца Иисуса Христа. Иконографический тип «Умиление» или, по-гречески – «Елеуса».

Уровень второй. Для его восприятия необходимо и знание символики отдельных элементов иконографии, и Священного Писания, и богослужебного устава, и гимнографии. Икона представляет высокое богословие, которое человек, предстоящий перед образом, воспринимает на языке линий и красок. К примеру, нимб – символ святости; соприкосновение двух ликів: Богородицы и Младенца – знак соединения небесного и земного, а сама Богородица – знаменует собой Церковь Христову.

Третий уровень – дидактический. Икона Божией Матери – это не просто пример особого благочестия и святости, мы предстоим перед Самой совершенной из всех рожденных на земле людей, удостоившейся полного обожения и ставшей выше серафимов и херувимов. Назидательное же значение образа в том, что для человека, ходящего по путям Господним, открыта не только возможность спасения от вечной смерти, но и достижение необозримых духовных высот.

Образ Богородицы показывает и то, на какую высоту поднято значение женщины в Православии; насколько велико женское начало в деле спасения.

Жены-Мироносицы, святые равноапостольные провозвестницы веры христианской, святые мученицы и исповедницы – все они являются примером подлинного смирения и веры. А их святые образы свидетельствуют о прославлении их самим Господом.

Переходя к четвертому – молитвенному уровню, уместно процитировать несколько строк из книги Евгения Николаевича Трубецкого «Умозрение в красках»:

«Шопенгауэру принадлежит замечательное верное изречение, что к великим произведениям живописи нужно относиться как к высочайшим особам. Было бы дерзостью, если бы мы первыми с ними заговорили; вместо того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока они удостоят нас с ними заговорить. По отношению к иконе это изречение сугубо верно именно потому, что икона – больше, чем искусство. Ждать, чтобы она сама с нами заговорила, приходится долго в особенности в виду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет...

В этих строгих ликах есть что-то, что влечет к себе и в то же время отталкивает. Их сложенные в благословении персты зовут нас и в то же время преграждают нам путь: чтобы следовать их призыву, нужно отказаться от целой большой линии жизни, от той самой, которая фактически господствует в мире».

Икона – понятие духовное, поддающееся анализу только до определенных пределов – пределов, ограниченных технологическими и богословскими рамками. Дальнейшее – тайна. Поэтому четвертый – молитвенный уровень – самый сложный: не каждому дана свобода общения через образ с первообразом – это зависит от духовного уровня предстоящего перед иконой человека.

Но почитающие первообраз, с благоговением должны относиться и к образу – к иконе, как предмету священному. Поэтому и чтут издавна на Руси чудотворные иконы, через которые явлена была когда-то милость Божия, и которые, вследствие этого, стали святыней народа русского.

Можно ли молиться без икон?

Несомненно. Молиться можно во всякое время и во всяком месте – это общеизвестно. Многие раннехристианские святые, совершавшие свой молитвенный подвиг в пустыне или в других уединенных местах, не имели священных изображений. Но не надо забывать, что это были великие святые – люди, стоящие на высочайших ступенях духовного развития.

И еще нужно заметить, что Православная Церковь хранит в себе всю полноту Богообщения, а следовательно и максимум средств для спасения души человеческой. И почитание святых икон – не просто одно из догматических требований церковной жизни, – это веха на трудном пути спасения.

Полностью отрицая иконопочитание, противники священных изображений отсекают от себя источник Откровения Божиего, и средство молитвенного общения.

Что можно сказать о человеке, ранее владевшим несколькими языками, и решившим в силу каких-то неведомых причин сократить свой словарный запас до тридцати слов, полагая, что этого ему вполне достаточно для общения со всем миром? Деграция налицо.

Итак, восхождение по ступенькам лестницы определений иконы позволило осознать это непростое и многогранное явление. Конечно не во всей полноте. Важно понять главное: икона – это часть Священного Предания, откровение Божие в линиях и красках, неотъемлемая часть Православного богослужения, молитва в зримых образах, посредник между двумя мирами – миром нашего дольного бытия и миром инобытия – горними высотами мира Божиего.

Сверяясь с истиной Для чего существует иконописный канон и что такое иконописный подлинник

Икона пишется по особым правилам, которые являются обязательными для иконописца. Совокупность определенных приемов иконописи, по которым строится изображение на иконной доске, называется иконописным каноном. «Канон» – слово греческое, оно означает – правило, мерило. В узком смысле – это строительный инструмент – отвес, по которому проверяют вертикальность стен; в широком – установленный образец, по которому сверяют нечто вновь созданное.

Зрение поставляет человеку почти 80 % информации об окружающем мире. И потому, сознавая важность живописи для святого дела благовествования, уже в раннехристианской церкви предпринимались попытки создать свой, язык священных изображений.

Иконописные правила формировались в течение длительного периода времени не только иконописцами, но и отцами Церкви.

Для раскрытия истории возникновения иконописного канона особенно важными являются Пято-Шестой (Трулльский) и Седьмой Вселенские соборы.

Пято-Шестой, (Трулльский) собор состоялся в Константинополе, в 691 году и явился дополнением к Пятому и Шестому Вселенским соборам. Трулльский собор не выделяется как самостоятельный и, обычно, его включают в рамки собора Шестого. Из постановлений, принятых на этом представительном собрании отцов Церкви, следует выделить правила 73, 82 и 100.

В правиле 73-м напоминает о значении почитания изображений святого креста: «Поскольку животворящий Крест показал нам спасение, то надлежит прилагать всякое попечение о том, чтобы отдать должное почтение тому, посредством чего мы спасены от древнего падения».

Правилом 82-м запрещается изображать Христа в виде агнца, то есть символически. Отныне Спаситель должен изображаться в Своем человеческом облике, ибо Его воплощение было подлинным и полным и христиане должны «...усматривать чрез этот образ высоту смирения Бога Слова и, приводя себе на память Его житие во плоти, страдание, спасительную смерть и происшедшее отсюда искупление мира».

Правило 100-е решительно отторгает всяческие «...чарующие зрение, растлевающие ум и приводящие к взрыву нечистых удовольствий» изображения. Этим решением Церковь отмежевывается от влияния языческого эллинистического искусства, которое, как мы рассматривали выше, имело вполне определенное значение в истории становления православной иконографии.

Можно с большой определенностью сказать, что именно с Трулльского собора Церковь начинает выработку особых правил иконописания – канонов, которые были призваны оберегать священные изображения от внесения в них элементов, чуждых вероучительным принципам Православия, или, говоря по-другому, от изобразительной ереси.

А Седьмой Вселенский собор, состоявшийся в 787 году, утвердил догмат иконопочитания, обозначил место и роль священных изображений в богослужбной церковной практике.

Таким образом, иконописный канон – это определенный церковными собраниями свод догматических правил и положений относительно места и назначения Священных изображений в литургической жизни Церкви.

Синергия внутреннего – сакрального и внешнего – образно-стилистического – получила свое законченное выражение в правилах и установках иконописного канона, который не позволяет иконе нисходить до уровня светской живописи.

Канон для иконописца явился тем же, что и Богослужебный устав для священнослужителя. Продолжая это сравнение, можно сказать, что «Служебником» для изографа становится иконописный подлинник – свод конкретных правил и рекомендаций, как надо писать икону, причем главное внимание в нем уделено практике.

Очевидно, что самые первые установленные образцы для подражания, существовали уже в начальный период становления иконописи.

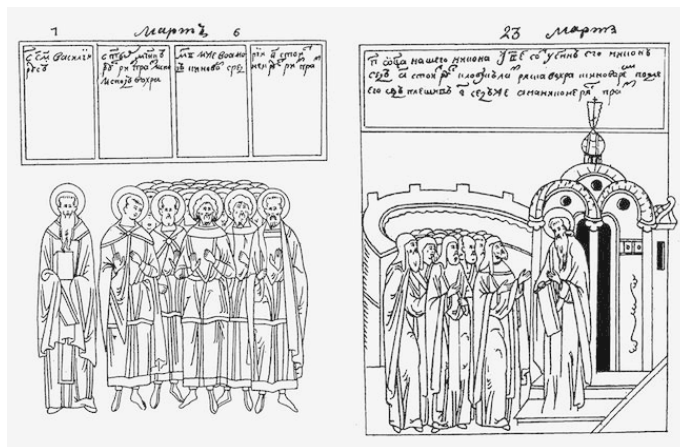
Одним из ранних, дошедших до настоящего времени иконописных подлинников, который основан, конечно, на еще более ранних, считается написанный на греческом языке отрывок из «Древностей церковной истории Ульпия Римлянина о наружном виде богоносных отцов», датированный 993 годом. Он содержит словесные описания наиболее известных отцов Церкви. Вот, к примеру, описание святителя Иоанна Златоуста.

«Иоанн Антиохийский роста весьма малого, голову на плечах имел большую, крайне худощав. Нос имел длинноватый, ноздри широкие, цвет лица бледно-желтый, глаза ввалившиеся, большие, по временам светившиеся приветливостью, лоб открытый и большой, изрытый многими морщинами, большие уши, небольшую, очень редкую, украшенную сединою бороду».

Существуют подлинники, которые, помимо сугубо словесных описаний, содержат и живописные изображения святых. Их называют Лицевыми.

Здесь необходимо вспомнить «Менологий императора Василия II», составленный в конце X века. Книга, помимо жизнеописаний святых, содержит и 430 цветных миниатюр, которые служили авторитетными образцами для иконописцев.

Лицевой подлинник, или как его еще называют – образчик, персональник, распространился в среде иконописцев в различных редакциях. Из отечественных можно назвать «Строгановский» и «Большаковский» подлинники, «Гурьяновский», «Сийский» и другие. Широкую известность приобрела книга, составленная в XVIII столетии греческим иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом под названием «Ерминия, или наставление в живописном искусстве».



Страницы лицевого иконописного подлинника

Итак, изограф работал в довольно жестких канонических рамках. Но не явился ли канон чем-то сковывающим иконописца, мешающим ему? Такой вопрос наиболее характерен для людей, знакомых с историей изобразительного искусства, потому что светское искусствоведение именно так и выстраивает проблему: канон – тормоз, освобождение от него – творческая свобода самовыражения художника: от «Сикстинской мадонны» Рафаэля до «Черного квадрата» Малевича.

Но здесь происходит некое смешение понятий. Нельзя путать икону – священное изображение – и светскую живопись. Как нельзя сравнивать художественную и богословскую литературу.

По словам архимандрита Рафаила (Карелина) – автора книги «О языке православной иконы», канон – это «многовековой драгоценный опыт всей Восточной Церкви, опыт духовного видения и трансформации его в визуальном изображении. Канон не сковывает иконописца, а дает ему свободу. От чего? От сомнений, от опасности разрыва между содержанием и формой, от того, что мы назвали бы „ложью на святого“. Канон дает свободу самой форме...»

Не вверяясь чувствам Чем отличается икона от картины

В настоящее время существуют два мнения, какой должна быть современная икона. Сторонники канонической (или традиционной – византийской и древнерусской) иконы считают, что этот вид иконописания наиболее приближен к молитвенной практике Православной Церкви, а иконы синодального периода являются лишь живописными произведениями на религиозные темы.

Другого взгляда придерживаются сторонники академической иконы. Отстаивая свою точку зрения, они говорят о том, что иконы, выполненные в академической манере, однозначно являются изображениями священными и отличаются только внешней, стилистической стороной.

Но действительно ли академическая икона является лишь религиозной живописью? Чтобы с наибольшей степенью наглядности ответить на этот вопрос, необходимо выяснить, чем же икона отличается от живописного произведения на религиозный сюжет – картины.

Вначале следует рассмотреть принципиальные отличия иконы от картины.

Картина представляет собой художественный образ, созданный творческой фантазией художника и являющийся формой передачи его собственного мироощущения. Мироощущение же, в свою очередь, зависит от объективных причин: исторической ситуации, политической системы, от типа и характера самой личности художника, от образа его жизни. Все выдающиеся художники умели чувствовать то, что волнует их современников и, преломляя общественный нерв эпохи через себя, оставляли на полотне сконцентрированный художественный образ своего времени.

Икона – откровение Божие, высказанное языком линий и красок, которое дано и всей Церкви, и отдельному человеку. Мировоззрение иконописца – мировоззрение Церкви. Икона – вне времени, она – отображение инобытия в нашем мире.

В иконе, как и в картине, происходит обобщение по вполне определенному принципу – общее выражено через частное. Но в картине это частное носит сугубо личные, неповторимые черты. Поэтому картине присуща ярко выраженная индивидуальность автора. Она находит свое выражение в своеобразной живописной манере, специфических приемах композиции, в цветовом решении.

Авторство иконописца намеренно скрывается, так как икона – творение соборное; иконописание – не самовыражение, а служение и аскетическое делание. Если на законченной картине художник ставит свою подпись, что означает не только авторство, но и меру ответственности за произведение, то на иконе надписывается имя того, чей лик явлен на иконной доске. В онтологическом смысле здесь происходит соединение имени и образа.

Картина должна быть эмоциональна, так как искусство – форма познания и отражения окружающего мира через чувства. Картина принадлежит миру душевному.

Кисть иконописца бесстрастна: личные эмоции не должны иметь места. В литургической жизни Церкви икона, как и манера чтения молитв псаломщиком, намеренно лишена внешних эмоций; сопереживание произносимым словам и восприятие иконографических символов происходят на духовном уровне.

Картина – средство для общения с автором, с его идеями и переживаниями, которые могут быть как сугубо индивидуальными, так и выражать характерные общественные умонастроения.

Икона – средство для общения с Богом и святыми Его.

Поэтому правомочно ли применять принципы изобразительного искусства к священным изображениям, написанным в академической манере? Со стилистической, изобразительной

стороны – да. Но с точки зрения догматической подобные изображения только картинами называть все же нельзя.

Академические иконы пишутся не для музейных залов и выставочных пространств, не для эстетического наслаждения красотой живописи, а для богослужебной молитвенной практики. Здесь академическую икону можно сравнить с написанными композиторами Нового времени многоголосыми богослужебными вокальными произведениями: с «Литургией» Чайковского и «Всенощным Бдением» Рахманинова, в которых четко прослеживаются принципы богослужебного пения.

Из этого следует, что необходимо ясно различать «академическую икону» и «академическую живопись на религиозный сюжет». И если нахождение последней в храме сомнительно, то академическая икона как изображение, несущее в себе часть откровения Божия, этого, несомненно, достойна.

Церковь призвана освящать все стороны человеческой деятельности. И одной из функций Церкви является воспитание особого художественного вкуса. Поэтому вряд ли будут уместны академические иконы в строгом белокаменном храме, возведенном в домонгольский период и, соответственно, традиционные иконы в храме барочной архитектуры, с богато декорированным резным иконостасом.

Православная икона – в какой бы стилистической манере она не была выполнена – всегда будет святыней, посредником между земным дольным миром и миром духовным. Это подтверждено и церковной практикой: мы знаем много прославленных чудотворных икон, написанных в манере, которая значительно отличается от традиционной византийской и древнерусской иконописи.

Помимо приведенных выше сущностных отличий, существуют и отличия стилистические, которые характерны только для традиционной иконописи.

Итак, отличие первое. Для иконы характерна подчеркнутая условность изображения. Изображается не столько сам предмет, сколько идея предмета; все подчинено раскрытию внутреннего смысла. Отсюда «деформированные», как правило, удлинённые пропорции фигур – идея преображенной плоти, обитающей в мире горнем. В иконе нет того торжества телесности, которое можно увидеть, скажем, на полотнах Рубенса.

Для примера можно сравнить написанную по канонам, икону Божией Матери и «Мадонну с цветком» Леонардо да Винчи из эрмитажной коллекции. В первом случае человек предстает перед образом Богородицы, Которая обожена и прославлена выше чинов ангельских, а во втором – созерцает лишь земную миловидную молодую женщину с младенцем, хотя некоторые элементы иконографии присутствуют в этом произведении, например – нимбы.

Или можно проследить, как изображают одежды на канонических иконах: вместо мягких и плавных линий складок ткани – жесткие, графичные изломы, которые по-особому контрастируют с мягкой живописью ликов. Но линии складок не хаотичны, они подчинены общему композиционному ритму иконы.

Другой пример: изображение гор на православных иконах. Это символы духовного восхождения к Богу. Поэтому горки на иконах имеют *лещадки* – своего рода стилизованные ступени, благодаря которым гора приобретает смысл лестницы.



Икона Божией Матери «Одигитрия»



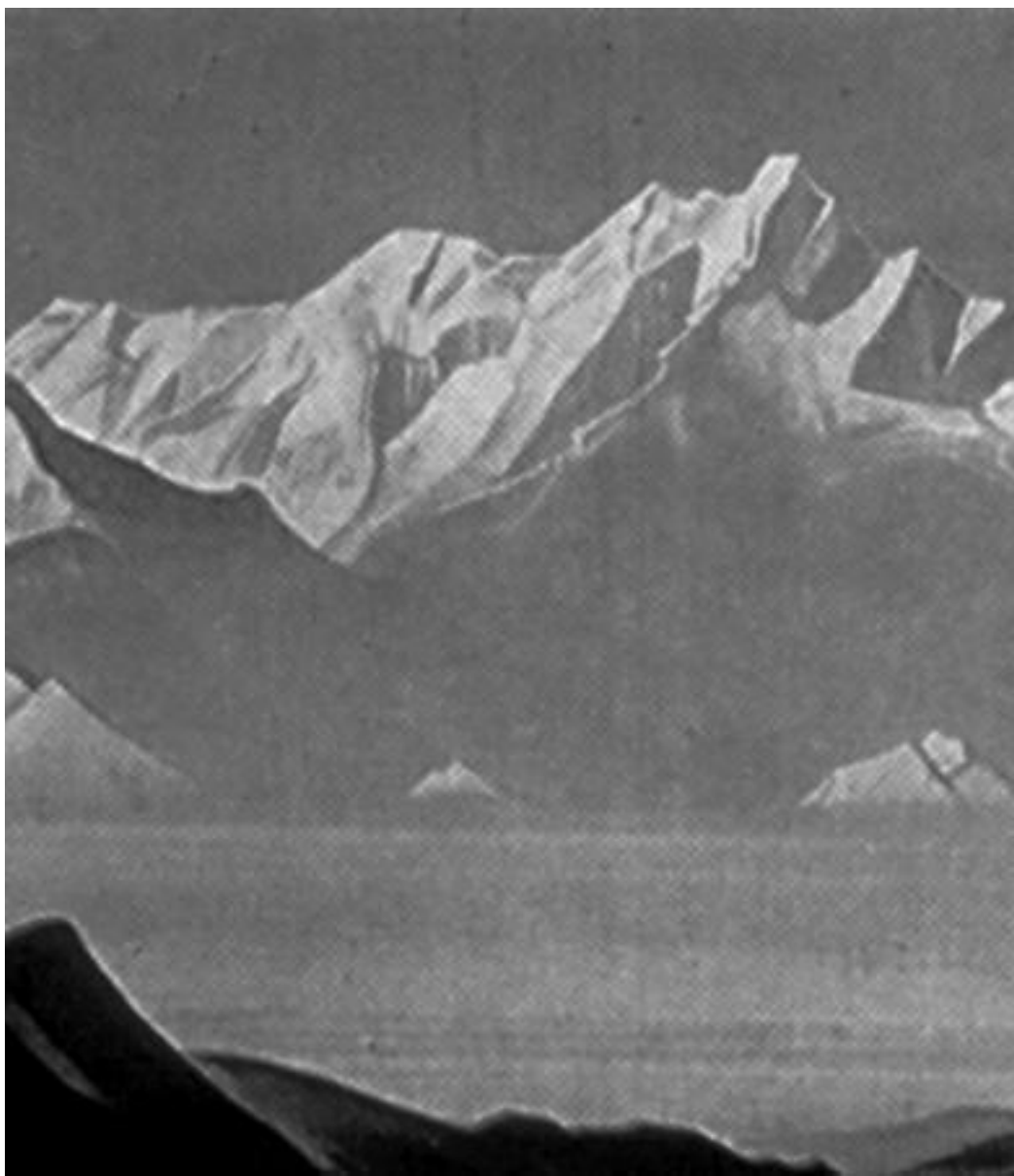
Картина Леонардо да Винчи «Мадонна с цветком»





Пример изображения складок одежды на иконе (слева) и на картине (справа)



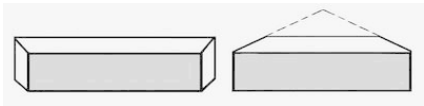


Горки на иконе (слева) и горы на картине (справа)

Второе отличие стилистики иконы от реалистической картины – это принцип изображения пространства. Картина построена по законам прямой перспективы. Что это такое, можно выяснить, если представить рисунок или фотографию железнодорожного полотна. Нетрудно заметить, что рельсы сходятся в одной точке, расположенной на линии горизонта.

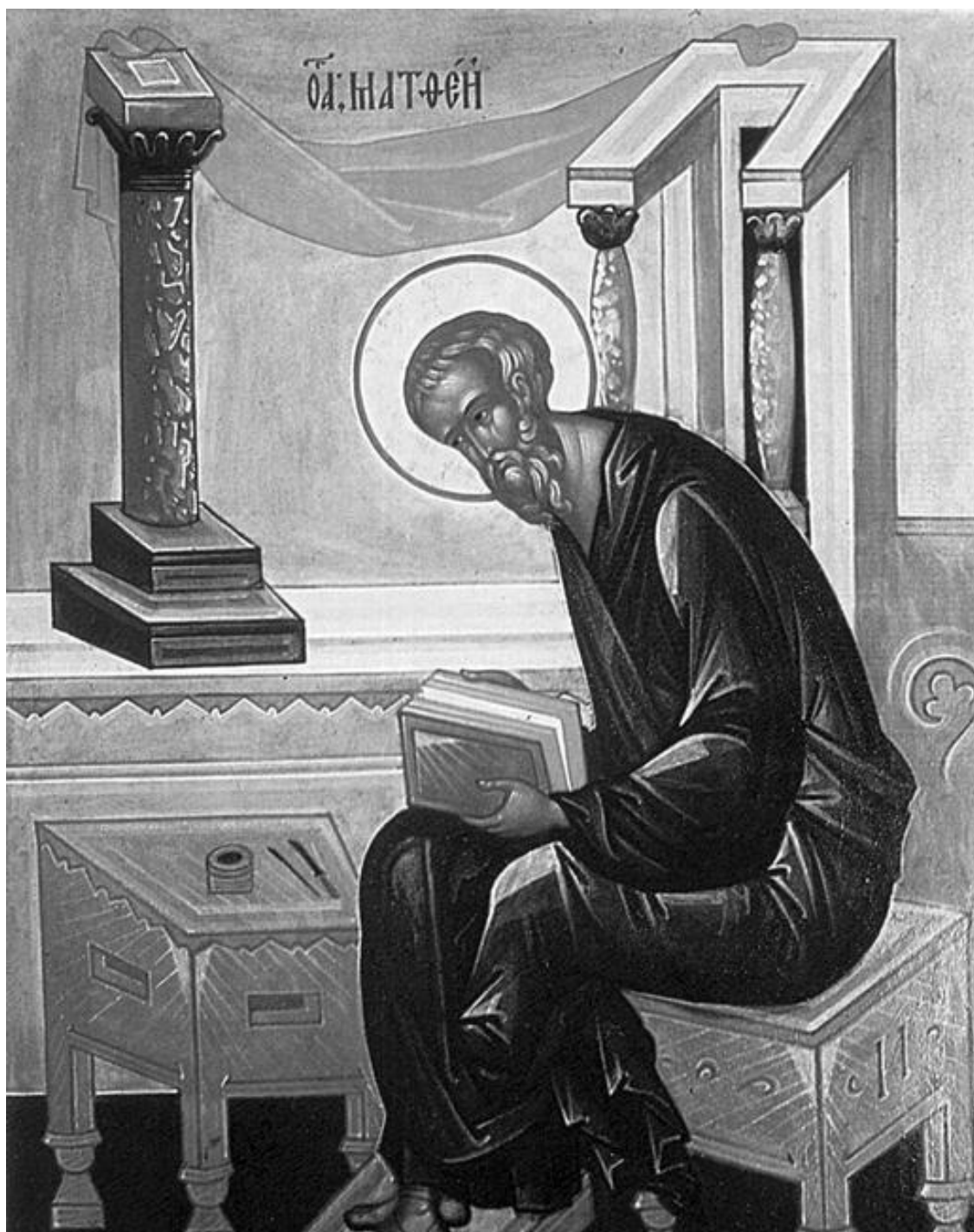
Для иконы характерна обратная перспектива, где точка схода располагается не в глубине картинной плоскости, а в предстоящем перед иконой человеке – идея изливания мира горнего в наш мир, мир дольний. И параллельные линии на иконе не сходятся, а наоборот, расширяются в пространстве иконы. Да и самого пространства как такового нет. Передний и задний планы в иконах имеют не перспективное – изобразительное, а смысловое значение. На иконах отдаленные предметы не скрыты за легкой, воздушной пеленой, как их изображают на реалистических картинах, – нет, эти предметы и детали пейзажа включены в общую композицию как первоплановые. Конечно, необходимо заметить, что иконописный канон – не жесткая схема, и нельзя превращать его в ГОСТ, а икону – в чертеж. Поэтому за иконописцем остаются некоторые права видоизменять установленный образец, в зависимости от того, какой богословский смысл он хочет подчеркнуть в данной иконографии. И поэтому на иконе иногда можно уви-

деть изображения элементов иконографии, выполненные как в обратной, так и в прямой перспективе.



Изображение предмета в обратной перспективе (слева) и в прямой (справа)



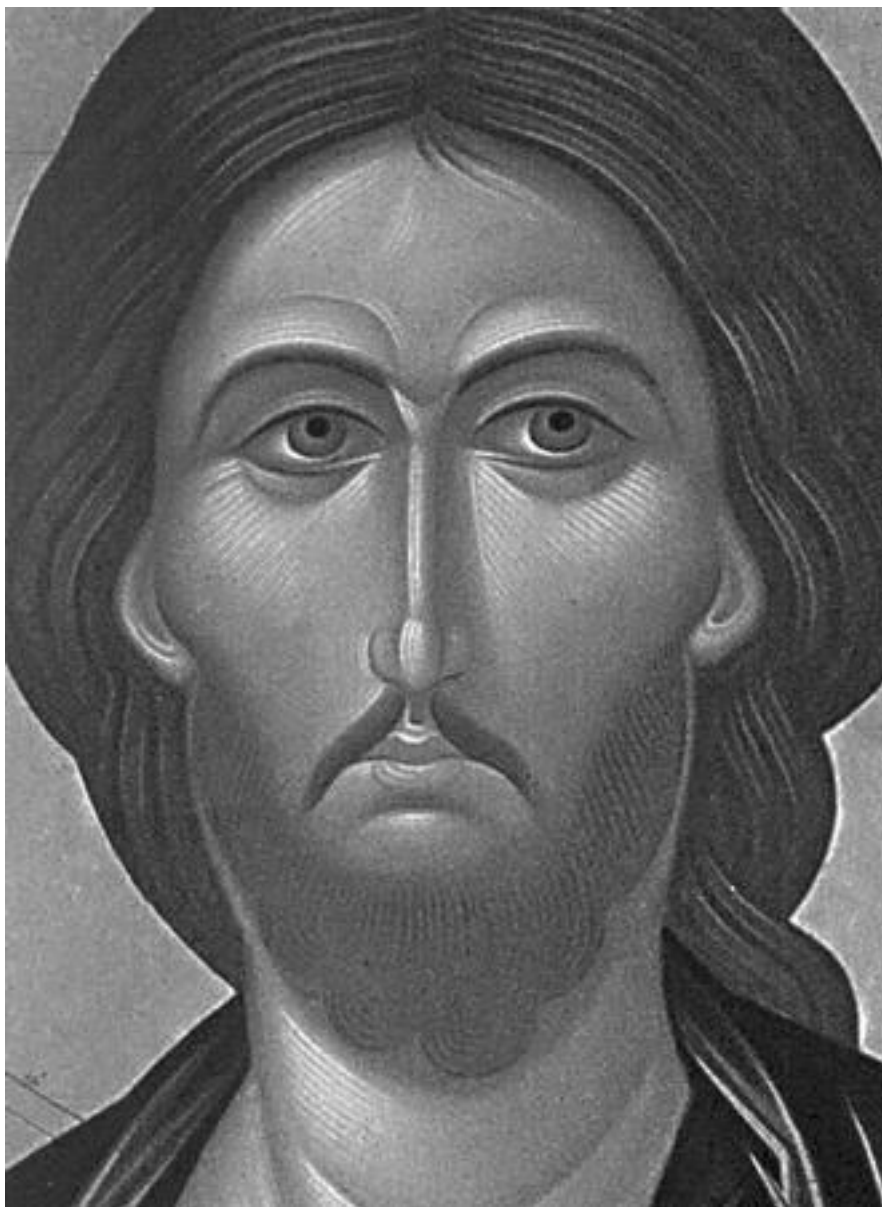


Прямая перспектива в картине (слева) и обратная в иконе (справа)

Отличие третье. Светотень, то есть освещенность предметов внешним источником света – одно из главнейших изобразительных средств моделирования формы в живописи. Составляющие светотени – блики, света, полутени, тени и рефлексy – позволяют максимально иллюзорно выявить форму предмета на картине.

На традиционной иконе невозможно определить внешний источник света. Свет будто бы исходит от самих ликов и фигур, из глубины их. Действительно, если внимательно поглядеть на икону древнего письма, то невозможно определить, где находится источник света, не видно, следовательно, и падающих от фигур теней. Икона – светоносна. Есть прекрасное сравнение иконописи со светописью. Технически это осуществляется особым способом письма,

при котором белый грунтовый слой – левкас – просвечивает сквозь красочный слой. Подобная сотканность изображений из света заставляет нас обратиться к таким богословским понятиям, как исихазм и гуманизм, которые, в свою очередь, выросли из евангельского свидетельства о Преображении Господа нашего на горе Фавор.





Лик на иконе (слева) и лицо на картине (справа)

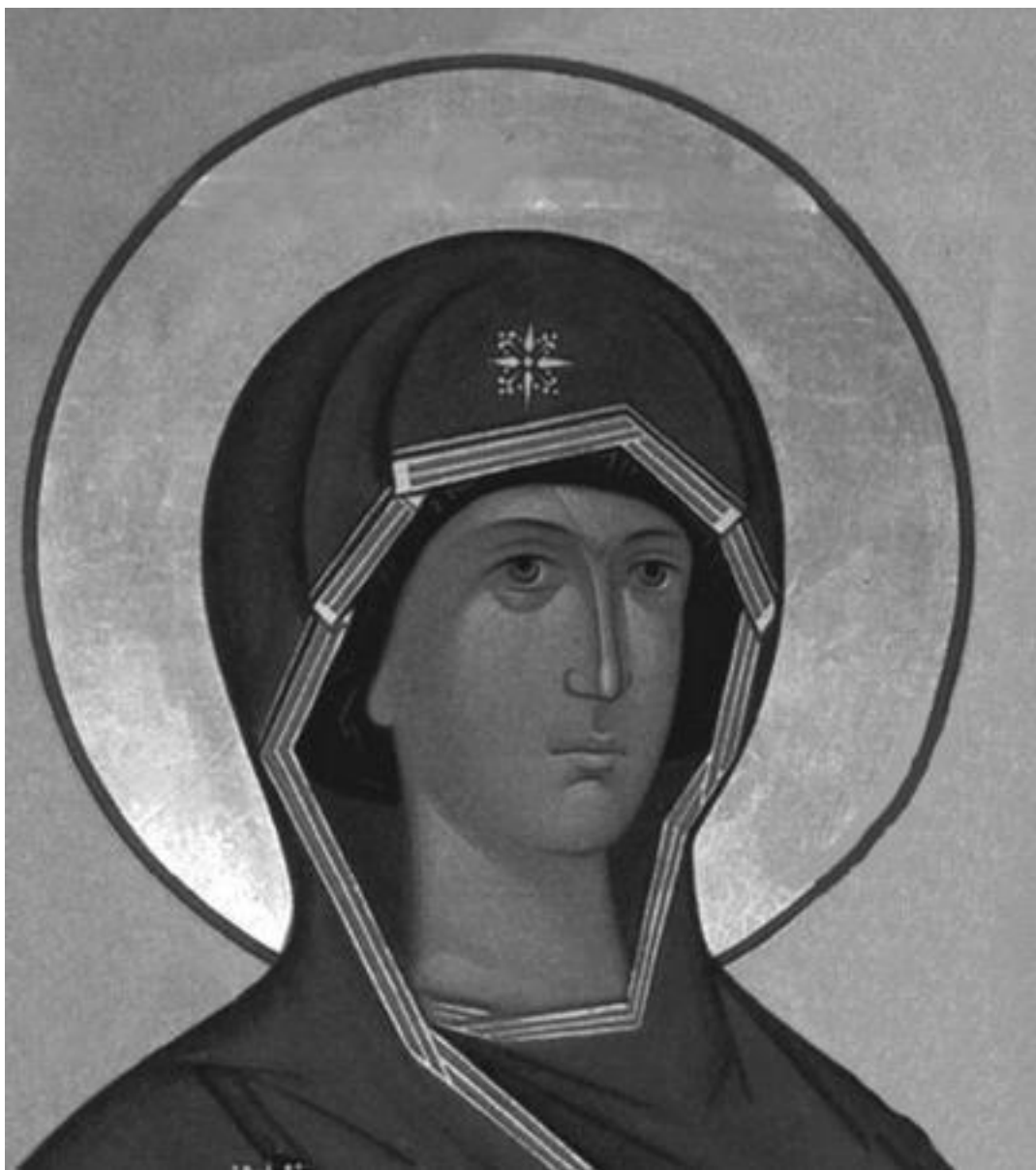
По прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних, и преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет (Мф. 17,1–2).

Середина XIV столетия была ознаменована длительной полемикой между двумя богословскими направлениями, которые по-разному трактовали природу Божественного Фаворского света: исихастами и гуманистами. Гуманисты считали, что свет, которым просиял Спаситель, – это свет, который был явлен Спасителем в определенный момент; свет этот имеет сугубо физическую природу и потому доступен земному зрению. Исихасты, что в переводе с греческого означает «безмолвники», или «молчальники», утверждали, что свет этот присущ природе Сына Божиего, но прикровенен плотию, и поэтому увиден может быть только просветленным зрением, то есть глазами высокодуховного человека. Свет этот – нетварный, он изначально присущ Божеству. В момент Преображения Господь Сам отверз очи ученикам, чтобы они смогли узреть то, что недоступно зрению обыденному.

Конечно, исихазм, как целостное христианское мировоззрение, особый путь узкими вратами православной аскезы к обожению, путь непрестанной молитвы – умного делания, не

имеет прямого отношения к священным изображениям. Хотя существует распространенное мнение, что благодаря исихазму иконописание сохранилось во всей полноте, тогда как гуманизм способствовал перерождению иконы в светскую живопись; что именно исихазм позволил осознать икону как предмет, который в своей сакральной сути доступен не обыденному, а просветленному зрению.

Говоря о свете на иконах, необходимо коснуться и такой характерной детали иконографии, как нимбы. Нимбы – символ святости – важнейшая особенность христианских священных изображений. На православных иконах нимб представляет собой окружение, составляющее единое целое с фигурой святого. Для западных, католических священных изображений и картин, характерно другое расположение: нимб в виде круга (или диска) изображают над головой святого. Можно сделать вывод, что поздний западноевропейский вариант нимба символизирует награду, данную святому извне, а византийский – венец святости, рожденный изнутри. Православная традиция изображения нимба символизирует соединение воли человека, стремящегося к святости, и воли Бога, откликающегося на это стремление и возрождающего в человеке тот негасимый свет, который дан изначально каждому.





Различные варианты изображения нимбов

Отличие четвертое. Цвет не является средством колористического построения иконы, он несет символическую функцию.

Например, красный цвет на иконах мучеников может символизировать жертвование собой ради Христа, а на других иконах – это цвет царского достоинства.

Особо хочется сказать о золоте на иконах. Золото – символ Божественного света, и чтобы передать на иконах сияние этого нетварного света, требовались не краски, а особый материал. Таким материалом стало золото – металл, не подверженный коррозии. Золото на иконах – антитеза золоту как символу земного богатства. Золотые нимбы святых, золотые блески на их ризах – знак причастности к Божеству по благодати.

Цветовые синонимы золоту – это золотисто-желтая охра, красный (то есть прекрасный) и белый цвета. Белый цвет – это и цвет жертвенных животных. К примеру, – агнца.

Глухой черный цвет, цвет, через который не просвечивает левкас, на иконах используется только в тех случаях, когда надо показать силы зла или преисподнюю.

Пятое. Для икон характерна единовременность изображения: все события происходят одновременно. Причем на иконе могут быть изображены святые, жившие в разные исторические эпохи.

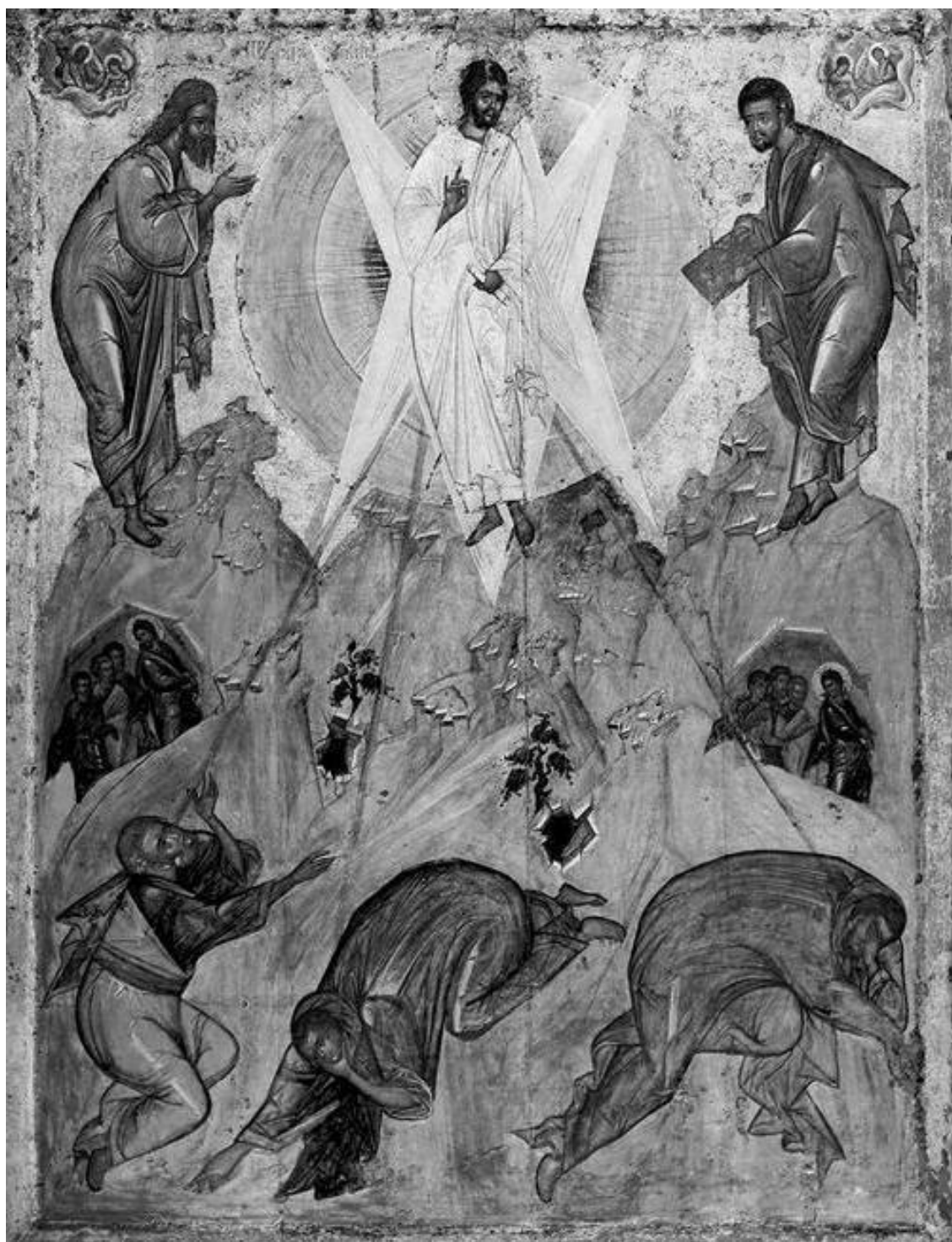
Например, на иконе «Успение Божией Матери» изображены апостолы, переносимые ангелами к смертному ложу Богородицы, и они же, стоящие вокруг ложа. Здесь же можно увидеть и живших много веков спустя, церковных писателей – гимнографов – авторов церковных текстов, посвященных празднику Успения Пресвятой Богородицы.

Или на иконе XV столетия письма Феофана Грека, изображающей Преображение Господне, мы видим Христа с учениками, поднимающихся на гору, затем Господа преобразившего и учеников, *павших на лица свои* (Мф. 17, 6), и их же, уже спускающихся с горы.

Очень интересно и наивно трактовали значение евангельских событий для всех времен и народов западные художники.



Икона «Успение Божией Матери»



Икона «Преображение Господне»

На полотне Тинторетто «Рождество Иоанна Крестителя» представлен интерьер богатого итальянского дома, а люди изображены в одеждах, принадлежащих эпохе, в которую жил художник. А на картинах мастеров Северного Возрождения можно встретить и людей, облаченных в одеяния, характерные для жителей Палестины первого столетия по Рождеству Христову и, одновременно, средневековых рыцарей в латах. Конечно, можно согласиться с мнением, что во многих случаях такой стиль явился следствием элементарного незнания истории мировой архитектуры и костюма, но думается, что изначально все же это была вполне продуманная концепция изображения.



Тинторетто. «Рождение Иоанна Крестителя» (фрагмент)



Рогир ван дер Вейден. «Поклонение волхвов»

Таковы в общих чертах основные отличия иконы от картины.

В данном анализе были рассмотрены только две позиции – богословская и стилистическая. Но есть еще и третья – это восприятие иконы и картины человеком и, главное, его отношение к ним.

Представим себе двух коллекционеров, к которым попадает уникальный, с высоким мастерством выполненный, кинжал. Первый коллекционер – человек безрелигиозный – с радостью примет такой предмет в свою коллекцию. Несмотря на то, что этот кинжал является ору-

дием изуверского культа и служил для человеческих жертвоприношений. Пожалуй, подобное знание о предмете в сознании этого собирателя только придаст еще больший статус данному экспонату.

Другой же коллекционер, пусть и не глубоко верующий, а хотя бы стремящийся к христианским ценностям, содрогнется от подобного приобретения.

Этот пример – свидетельство того, что знание о предназначении предмета, оценка его функциональной принадлежности, напрямую зависит от того, какие чувства и эмоции вызовет у человека этот предмет. Картина, колорит которой поражает утонченностью красок, а композиция – соразмерностью и гармоничностью всех элементов, вряд ли найдет истинный отклик в сердце христианина, если ее идея – оправдание мирового зла.

Конечно, внешней красоты предмета без ярко выраженного его предназначения просто не может быть. Внутреннее в предмете активно влияет на внешнее, и орудие ритуального убийства, на лезвии которого подспудно ощущаются следы крови, нельзя назвать истинно красивым.

Красота истинная – это единство формы и содержания, причем такого содержания, которое неразрывно связано с Творцом красоты. Примером может служить изображение Креста. Новое содержание, привнесенное в изображение орудия позорной и страшной казни настолько преобразило его суть, что сам вид Креста стал священным для христиан.

Почитание. Это слово является ключевым для понимания роли иконы в духовном становлении человека и роли изобразительного искусства в душевно-эмоциональном воспитании личности. Может ли картина стать предметом почитаемым? Несомненно. Лучшие образцы живописи имеют огромную эстетическую и материальную ценность. Почитается не только художественное достоинство полотна, но и проявление творческой силы человека, причем не обязательно конкретного автора, а человека вообще, человека как творения Божия, как подобия Творца, наделенного способностью творить.

Итак, казалось бы, все просто: картину – произведение искусства – мы созерцаем, а перед священным изображением – иконой – предстоим в молитве. Но эта простота кажущаяся. Разница между предметом, предназначенным для целей религиозных и предметом, назначение которого – эстетическое наслаждение, не всегда однозначно выражена в области человеческого восприятия. Живопись, особенно живопись на религиозные сюжеты, также может вызвать преобразование души человеческой, как и икона.

Иконопочитание – это не только догматический принцип. Это и мистический опыт переживания иной реальности.





Пример иконы Божией Матери в традиционной (слева) и академической (справа) манере письма

Церковью почитаются сотни чудотворных икон, созданы молитвы, акафисты, посвященные им; в годовом богослужебном круге существуют дни их чествования.

Философ Николай Михайлович Тарабукин в книге «Смысл иконы» кратко и точно выразил сущность почитания чудотворных икон: «Вся религия и все, что связано с ней, – чудотворно, ибо все действенное в религиозном смысле есть результат таинственной связи верующего существа с Божественным Промыслом... Чудотворение через икону есть акт действенного усилия ума верующего, обращенного с молитвою к Богу, и акт снисхождения благодати Божией в ответ на молитвенные усилия верующего».

Подводя итог всему сказанному, можно сделать вывод, что главная задача иконы – показать реальность мира духовного, в отличие от картины, которая передает чувственную, материальную сторону мира. Картина – веха на пути эстетического становления человека; икона – веха на пути спасения.

Отвергая обольщение формой О скульптуре

Скульптура – древнейший вид изобразительного искусства. В отличие от живописи и рисунка, которые являются двухмерными, или плоскостными изображениями, скульптура является изображением трехмерным, пространственным и, следовательно, более реалистичным, если, конечно, эта скульптура не абстрактная.

Примером воздействия трехмерных изображений на эмоциональное состояние человека может послужить один очень интересный случай. Двое мальчиков с родителями отправились в музей. Один был постарше, восьмилетний, другой – совсем маленький, лет, примерно, четырех. Мальчики вошли в зал, где была представлена скульптура. Тот, который был поменьше, слегка встревожился, но, затем, оглядевшись вокруг, успокоился. Подойдя к старшему, он тихо спросил: «А ты не боишься?» Старший удивленно ответил: «Нет, а чего бояться?» И младший с довольной улыбкой произнес: «Я *их* тоже уже не боюсь. Я понял, что *они* – не живые. Это раньше я с ними здоровался и просил, чтобы они вдруг не побежали за мной».

Интересно, что существует множество описаний похожих ситуаций. Значит подобное весьма распространено.

И дело здесь, очевидно, в закономерных особенностях психологии восприятия трехмерных изображений, особенно таких, которые реалистически передают форму человеческого тела.

Восприятие трехмерных скульптурных изображений, или, если следовать искусствоведческим терминам – круглой скульптуры, эмоционально более действенно, чем восприятие изображений плоскостных. Именно здесь причина того, что в мире языческом в качестве идола служила именно скульптура.

В мире же христианском отношение к скульптуре неоднозначно.

Отцы Седьмого Вселенского собора ничего не говорили о различиях между живописными и скульптурными священными изображениями, не говорили и о технике их выполнения. Вот что свидетельствует выдержка из броса (догматического постановления) Седьмого Вселенского собора:

«...со всяким тщанием и осмотрительностью определяем, чтобы святые и честные иконы предлагались (для поклонения) точно также, как и изображения честного и животворящего креста, будут ли они сделаны из красок или (мозаических) плиточек или из какого-либо другого вещества, только бы сделаны были приличным образом...»

Если же вспомнить Священную историю Ветхого Завета, то можно выяснить, что некоторые Священные изображения в Скинии Моисеевой, а именно: Херувимы над Ковчегом Завета, были скульптурными.

Для ранних христиан изваяния служили живым напоминанием о статуях на языческих капищах и поэтому первые христиане всячески старались отгородить себя от искусства языческого. Тем не менее, уже в самые первые века христианства существовали скульптурные и рельефные изображения Спасителя в виде Доброго Пастыря, Божией Матери, сцены поклонения волхвов и др.

В настоящее время, существует большая разница в понимании возможности использовать скульптуру в качестве священного изображения у православных христиан и католиков.

Интерьер католической церкви украшают многочисленные скульптурные изображения и, наряду с витражом, статуи святых – характернейшая черта западноевропейского церковного искусства.

Для православных статуя – явление нераспространенное. Если обозреть историю становления священных изображений и Византии, и Древней Руси, то практически невозможно

встретим период, когда в православных храмах какое-либо значимое место занимала скульптура.



Поклонение волхвов. Рельеф римского саркофага, IV в.



Православные священные изображения в виде скульптуры: слева – святитель Николай Чудотворец (Никола Можайский), XIV в.; справа – святитель Евфимий Новгородский, XV в.

Исключение составляют изображения преподобного Нила Столбенского, Николы Можайского, Параскевы Пятницы и некоторые другие.

Барельефы на фасадах древнерусских церквей, мелкая пластика церковной утвари, носят сугубо утилитарный декоративный характер и не имеют такого значения в богослужбной практике Церкви, как традиционные иконы.

Надо сказать, что пространственное мышление православных христиан в области художественной во всей полноте выразилось в церковной архитектуре – в храмостроительстве.

И следует заметить, что даже с чисто внешней стороны – стороны формы, плоскостные изображения, уже в силу своей изначальной условности, имеют большую степень свободы иносказания, чем скульптура.

Именно об этом пишет преподаватель Московской Духовной Академии Михаил Дунаев:

«В самом деле, достаточно представить скульптурное изображение с нарушенными пропорциями тела, чтобы понять его малопримлемость для выражения идеи нетленного горного. Плоскость, с ее отсутствием третьего измерения, может стать невидимой гранью между двумя мирами, дольным и горным, то есть земным и небесным. Скульптура такой возможности лишена по природе своей: система условностей, применимая к живописи, для нее недопустима».

Архимандрит Рафаил (Карелин) так высказывается о скульптуре:

«Статуя – это увековечивание непреображенного и неодухотворенного вещества, тяжелого и давящего (при этом форма ее может быть по земному красивой, эмоционально насыщенной и даже казаться «одушевленной»). Тетуллиан, который отрицательно относился вообще к изображению, особенно часто направлял удары своих обличений против искусства ваятелей. Для Тертуллиана статуя – это идол, атрибут язычества. В иконе нет давящей массы тела. Там тело как бы непроницаемо и прозрачно. В статуе мы замечаем два встречных движения: статуи к земле, и земли к статуе. Статуя давит на землю; земля, сопротивляясь ее тяжести, также давит на статую. Это борьба двух тел. Хочу отметить, что здесь имеются исключения, но вопрос не в исключениях, а в общих тенденциях и возможностях ваяния, как вида искусства. В иконе тело не имеет притяжения к земле. Оно невесомо, но в тоже время не бесплотно. Оно во плоти, но плоти преображенной, включенной в другие силы и энергии, в плоти, которая приобрела новые свойства и преодолела косность вещества. Внешняя неподвижность иконографических фигур – это форма их внутренней динамики».

Прежде, чем явить Образ Что такое ковчег, лузга, шпонка, а также «ласточки» и полотенца

Богословие иконы Православной Церкви говорит о священных изображениях и их почитании без упоминания как о способах этих изображений, так о материалах из которых они сделаны: будь то цветная книжная миниатюра или фреска, мозаика или выносная икона. Речь идет о том, что несут людям священные изображения, каково их место в богослужебной жизни Церкви. Но все же следует обратиться и к их физической основе. И рассматривать, главным образом, следует традиционную форму иконы – икону, написанную на деревянной основе, – на доске.

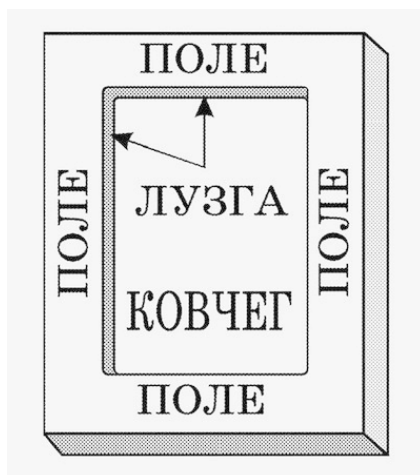
Дерево для основы иконной доски избрано не случайно. Можно конечно предположить, что этот материал наиболее доступный и дешевый, что он легко поддается обработке. Это так, если смотреть только с сугубо утилитарной стороны. Но дерево имеет еще и глубокое символическое значение. Вспомним о Древе жизни, о Древе познания добра и зла, которые были в Эдемском саду; вспомним о дереве гофер из которого был построен ковчег праведного Ноя, о дереве ситтим из которого был сделан Ковчег Завета, и, наконец, о дереве Креста Господня.

Итак, дерево. Символ падения и спасения человека. Мягкий, податливый материал. Какие же древесные породы используют для изготовления иконной доски? Предпочтение отдают кипарису, липе и ольхе.

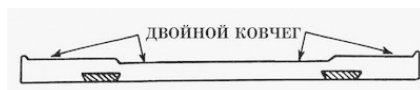
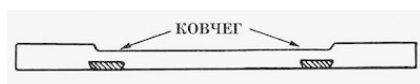
Кипарис – дерево, которое не поражается жуком-точильщиком, так как в древесной ткани кипариса присутствуют вещества, отпугивающие этих вредных, для изделий из дерева, насекомых. Кипарисовые доски также менее подвержены воздействию атмосферных явлений, они не так коробятся как доски из другой древесины.

Положительные качества липы и ольхи, – их легкость.

Другие породы, такие как ель, осина, сосна, береза, хотя и используются, но имеют ряд свойств, которые влияют на долговечность иконной доски, и, поэтому нецелесообразны. Так же как и дуб, который в силу своей структуры способен вызывать деформацию и растрескивание красочного слоя.



Лицевая сторона иконной доски



Виды ковчега

Если посмотреть на лицевую сторону иконной доски, то можно увидеть углубление, которое называют ковчегом.

Почему именно ковчегом?

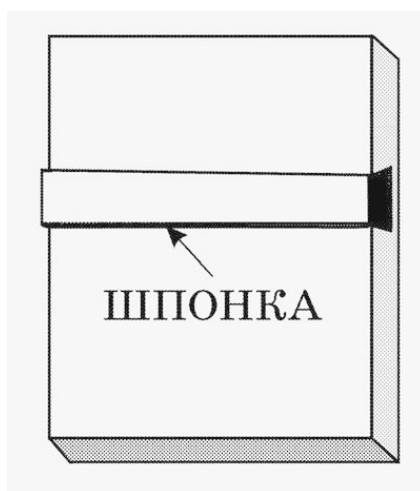
Думается, что связь иконного ковчега с ковчегом Ноевым и с Ковчегом Завета имеет место. Ноев ковчег – средство спасения праведных людей от губительной стихии, а Ковчег Завета – средство Богообщения и великая святыня богоизбранного народа. Православная икона же – и средство Богообщения и веха, показывающая путь ко спасению.

Возвышающиеся над ковчегом края называются полями, а скос между ковчегом и полями – лузгой.

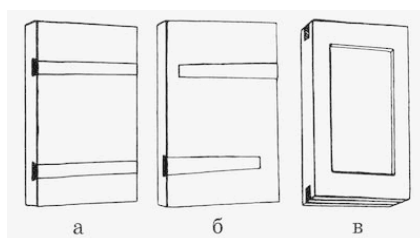
О предназначении полей на иконе очень точно высказывается монахиня Иулиания (Соколова) в своей книге «Труд иконописца»:

«Картину, для цельности впечатления вставляют в раму, отделяя ее таким образом от окружающего и направляя внимание зрителя в мир, открывающийся на холсте за рамой, как бы за окном. В иконе роль рамы исполняют поля. Изолируя изображенное на иконе от земного окружения, они способствуют сосредоточенности молящегося».

По некоторым особенностям ковчега и полей также можно судить о времени изготовления иконной основы. В XI–XII веках поля делали широкими, а ковчег глубоким. С XIII века поля стали значительно уже, а в XIV веке появляются иконы и без ковчега. Иконы с двойным ковчегом были характерны для XIV–XVI веков. А в XVIII–XIX веках существовали все виды обработки иконной доски, как, впрочем, существуют они и в настоящее время.



Оборотная сторона иконной доски



Виды шпонок: а – сквозные, б – встречные, в – торцовые

Сама же форма иконы не всегда была строго прямоугольной.

В зависимости от стиля церковной архитектуры, а зачастую и от вкуса заказчиков иконные доски имели самую разнообразную форму.

Если посмотреть на иконную доску с оборотной стороны, то можно увидеть на ней один или несколько – это в зависимости от размера самой доски – продольных пазов, в которые вставлены узкие дощечки – шпонки, предохраняющие иконную основу от выгибания, и которые как раз и делают из твердого дерева: из дуба или из бука.

По виду шпонок можно судить о том, к какому времени принадлежит иконная доска.

Для византийских и русских икон XI–XIII веков характерны, жестко прикрепленные при помощи деревянных шипов или кованых железных гвоздей, накладные шпонки на торцевых частях и на тыльной стороне доски.

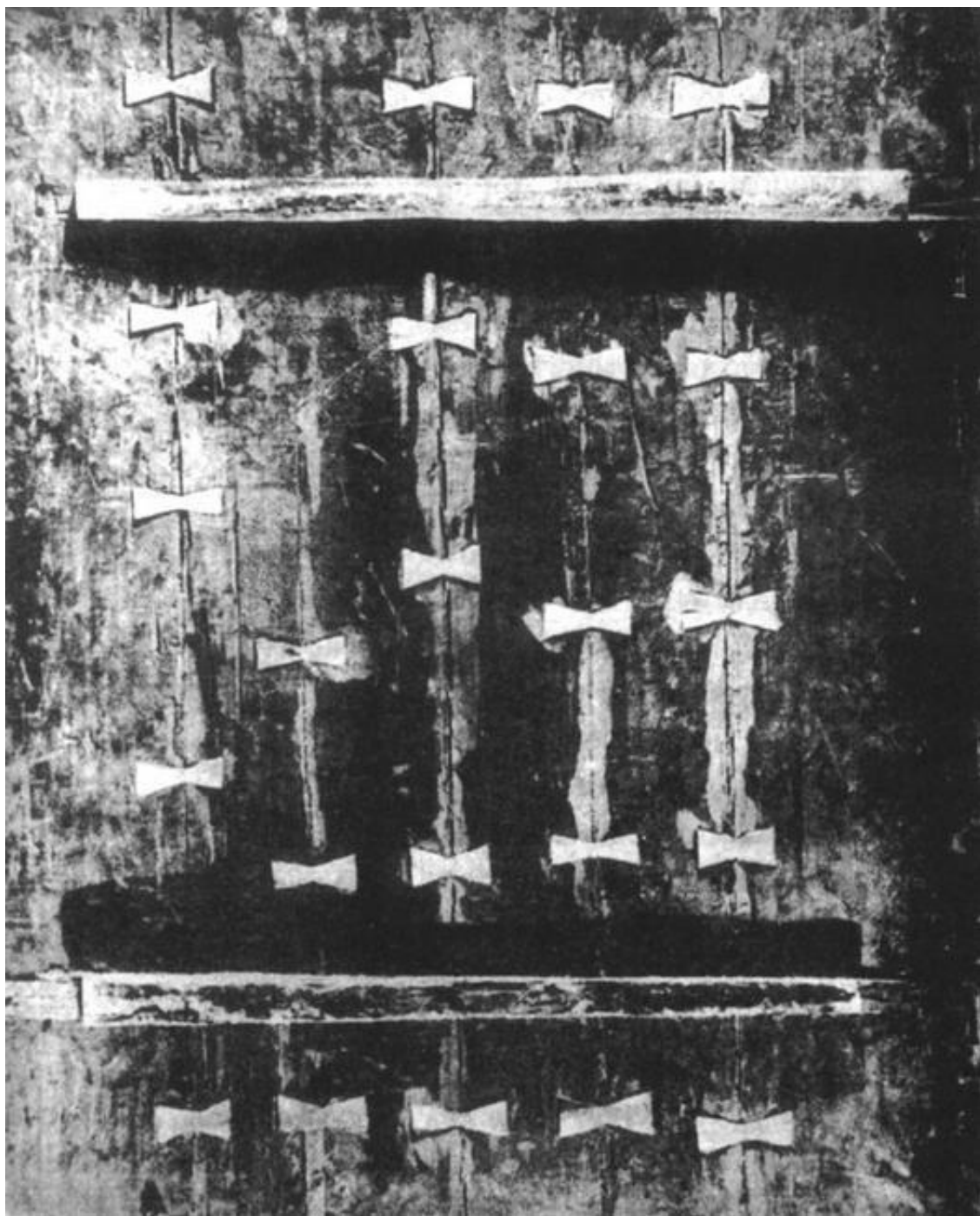
С XIV века появляются шпонки врезные, вставленные в специальные пазы, что позволяло реагирующим на изменение влажности, доскам скользить вдоль шпонок и не лопаться.

В XIV–XV веках эти пазы прорезали от одного до другого края тыльной стороны иконной доски, а после XV века их стали делать короче доски на 5–10 сантиметров.

С XVII века шпонки стали врезать в торцевую часть доски, что хорошо защищало икону от выгиба, но этот способ применим только к доскам среднего размера.

Размеры же некоторых иконных досок уже в XI веке достигали двух метров и более.

Примером могут служить следующие иконы: написанная в XI столетии для новгородского Софийского собора икона святых первоверховных апостолов Петра и Павла имеет размер 2 метра 36 сантиметров по высоте и 1 метр 46 сантиметров по ширине, а икона XII века «Благовещение» Георгиевского собора Юрьева монастыря – 2 метра 29 сантиметров по высоте и 1 метр 44 сантиметра по ширине.



Оборотная сторона иконной доски со шпонками и «ласточками»

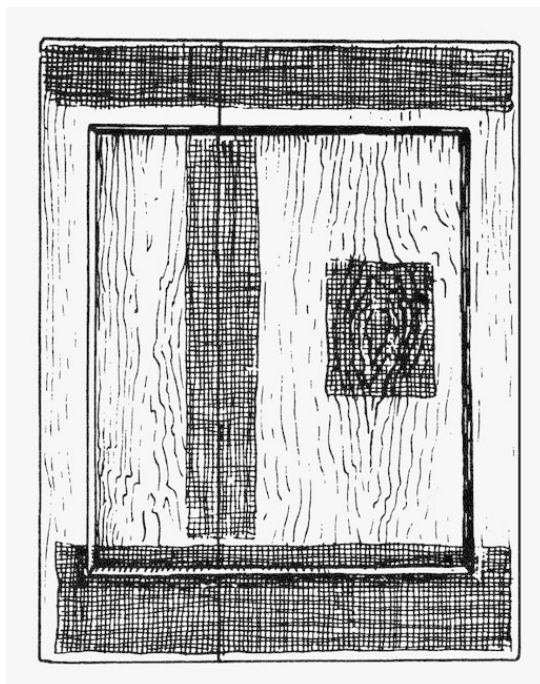
Понятно, что такие большие иконные основы составляли из нескольких досок, соединяя их в щит при помощи особых соединительных планочек, которые имели очень характерные названия: «карасики», «сковородники» и «ласточки».

Если сделать мысленный разрез иконы по ее центральной оси и посмотрим на нее с боку, то можно обнаружить, что икона состоит из четырех слоев.

Слой первый – это иконная доска. Иногда на иконную доску, с целью лучшего ее сохранения, наклеивают ткань – так называемую паволоку.

Слой второй – грунт, то есть основа под краску. В каноническом иконописании грунтовая основа имеет белый цвет и называется левкасом.

Слой третий – красочный.



Иконная доска с наклеенной паволокой

Для написания иконы используются темперные краски, сделанные на основе порошкообразных цветных пигментов, связующим веществом которых служит эмульсия, составленная из воды и из яичного желтка. Эта техника возникла в глубокой древности, получила свое развитие в Византии, а на Русь пришла в X веке. Цвет, тон и сохранность красочного слоя темперной живописи намного долговечнее по сравнению с другими красками, в частности масляными. К тому же темперная живопись как нельзя лучше подходит именно для священных изображений, благодаря своей прозрачности. Сквозь краску просвечивает белый левкас, придавая особую светоносность образам.

И, наконец, последний, защитный слой.

Когда написание иконы завершено, ее покрывают особо приготовленной натуральной олифой и просушивают в течение длительного времени в помещении, где сведена до минимума концентрация пыли.



Икона Божией Матери «Троеручица» в окладе

Оклад – декоративное украшение лицевой части иконной доски – получил широкое распространение достаточно поздно.

С одной стороны, понятно искреннее желание украсить святыню, выделить ее из предметов повседневности даже по внешнему виду.

Но с другой стороны, пышная декоративность оклада из благородных металлов, к тому же украшенного драгоценными камнями, привела к прямо противоположному результату: произошла подмена духовного душевным. Человек уже не предстоит перед иконой, а созерцает произведение декоративно-прикладного искусства.

Конечно, есть иконы, и иконы чудотворные, которые уже трудно представить себе без оклада. Риза для образа – это тоже часть священного изображения и отношение к ней должно быть почтительным.

Возвращаясь же к иконной основе, следует заметить, что не только дерево использовалось для ее изготовления.

Использовался еще и холст.

Примерно к XV веку стали появляться двухсторонние изображения на холстяной основе, как правило, небольшого формата. Такие иконы назывались «полотенца» или «праздники и святые на полотенцах». Считается, что изначально они использовались в качестве образцов работы иконописца, так как их легко можно было носить с собой, свернув, например, в трубочку. Затем подобные двухсторонние изображения получили самостоятельное значение и стали именоваться «таблетки».



Рождество Пресвятой Богородицы. Золотая наводка на медь



Резная икона Божией Матери

Помимо холста существовали и другие материалы. К примеру, – металл.

Знаменитые золотые врата собора Рождества Пресвятой Богородицы в Суздале, созданные в XIII столетии и выполненные на меди в технике «золотой наводки» или, как говорят по другому, «огневого золочения» донесли до нашего времени древнюю иконографию праздников и святых – иконографию, неискаженную поздними записями, как это часто случалось с иконами, писаными красками.

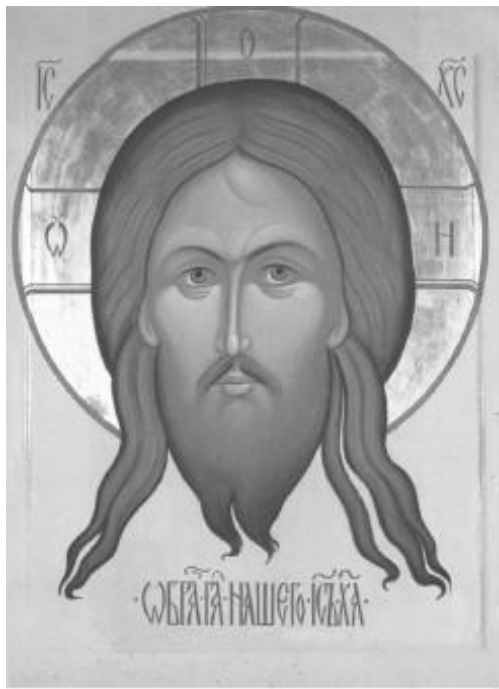
Одним из видов иконописания служит и лицевое шитье. Образы Господа Иисуса Христа, Божией Матери и святых вышиваются цветными нитями по ткани.

Существуют резные рельефные иконы из дерева – однотонные и цветные. Не следует забывать, что фрески и мозаики в храме – это тоже священные изображения.

А теперь о том, как изображаются фигуры на иконах. Существуют следующие способы их изображения.

Оглавные изображения – когда на иконе изображен только лик. Пример такой иконографии – икона «Спас Нерукотворный».

Оплечные – фигура изображена по плечи.



а



б



в



г

Способы изображений фигур на иконах: а – оглавные; б – оплечные; в – поясные; г – ростовые (икона с избранными святыми)

Пример – известнейшая икона XII века, изображающая архангела Гавриила, которую называют также «Ангел Златые Власы».

Поясные – фигура изображена по пояс.

Для этого способа изображений большое значение имеет положение рук; например, в иконографии Господа Вседержителя, правая рука Спасителя изображена в благословляющем жесте, а в левой – раскрытая или закрытая книга.

В полный рост. При таком способе изображается как отдельно стоящая фигура, так и несколько рядом стоящих фигур. Многофигурная икона называется – «с избранными святыми».



Новгородская икона XVI века с житийными клеймами

Часто святые на иконах изображаются в окружении небольших композиций – житийных клейм, которые показывают наиболее значимые события их жития.

К названию таких икон добавляют: «с клеймами жития», или «с житием».

Для подобных икон как раз и используют иконные доски с двойным ковчегом.

На иконах Божией матери в клеймах часто изображают сюжеты на темы Ее акафиста. Такие изображения носят названия «с клеймами акафиста».

Часть вторая. И слово стало плотию

Иконография Спасителя

Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил (Ин. 1,18).

Эти слова евангелиста Иоанна свидетельствуют о величайшем из событий земной истории, о чуде, постичь которое во всей его полноте не может ограниченный человеческий разум – о Боговоплощении.

И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины (Ин. 1,14).

Бог – Создатель вселенной, всего материального и духовного мира, Сам нисходит к сотворенным Им людям для избавления из плена греха, чтобы каждый мог унаследовать жизнь вечную и стать достойным соработником Богу в обновленном и преображенном мире.

Боговоплощение. Вся иконография Спасителя строится на этом основополагающем понятии, которое позволяет дать положительный ответ на главный в богословии иконы вопрос: можно ли изображать Бога Воплощенного?

И мы видели славу Его От Ἰηθύς до Торжества Православия

Есть ли в книгах Нового Завета упоминания об облике Спасителя? Ответ на этот вопрос однозначен: нет. Как нет упоминаний и о том, как выглядели апостолы и Божия Матерь. И это вполне объяснимо, если учесть, что в канонических Евангелиях сохранено только то, что, безусловно, относится к Благой Вести; все остальное, не относящееся к благовестию, не описано. По словам евангелиста Иоанна *если бы писать о том подробно, то, думаю, и самому миру не вместить бы написанных книг* (Ин. 21, 25).

Но что же послужило основой для многообразной иконографии Спасителя? Священное Предание и дошедшие до нас исторические свидетельства.

Без сомнения, уже в первые века христианства существовали изображения и словесные описания внешности Иисуса Христа. Христиане, по словам Евсевия Памфила, историка IV века, имели у себя «частью нарисованные, частью из другого материала изготовленные изображения и возводили начало их ко временам <...> земной жизни Спасителя».

Описание внешности Спасителя можно встретить у преподобного Иоанна Дамаскина: «Христос был высок и строен, – имел прекрасные глаза, прямой нос, вьющиеся волосы, черную бороду; голову, склоненную несколько вперед».

Церковный историк Никифор Каллист Ксанфопул пишет: «Лицо Его (Христа), было замечательно красотою и выразительностью... Его волосы походили на русые; они были не слишком густы, но вились на оконечностях. Его брови были черные и продолговатые. Глаза, подходящие близко к черным, были исполнены живости и имели невыразимую прелесть. Нос Он имел прямой, бороду русую и довольно короткую, но волосы на голове носил длинные».

Таким образом, несмотря на вполне обоснованное мнение о поздних интерполяциях – текстовых изменениях, которые были внесены в копии некоторых документов, можно с уверенностью сказать, что все словесные описания внешности Спасителя восходят к одному кругу свидетельств.

Тем не менее, среди раннехристианских богословов (Тертуллиан, свв. Климент и Кирилл Александрийские, св. Ириней Лионский и др.) бытовало воззрение о внешней непривлекательности и невзрачной наружности Иисуса Христа. Но это было частное богословское мнение, основанное на буквальном понимании цитат из Священного Писания, косвенно говорящих о Боговоплощении, к примеру: *...нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который бы привлекал нас к Нему. Он был презрен и умален пред людьми...* (Ис. 53, 2–3). Другие же (св. Иоанн Златоуст, св. Григорий Нисский, блж. Августин, св. Амвросий Медиоланский), напротив были уверены, что Богочеловек *прекраснее сынов человеческих; благодать излилась из уст Твоих; посему благословил Тебя Бог на веки* (Пс. 44, 3).

И уверенность эта основывалась как на исторических документах, так и на конкретных изображениях Господа Иисуса Христа, о которых говорит Предание. Среди них: величайшая раннехристианская святыня – Нерукотворенный Образ Спасителя (о котором будет подробно рассказано в отдельной главе), упомянутые выше изображения Христа, сделанные во время Его земной жизни, и статуя в городе Панаде, воздвигнутая женщиной, исцеленной Спасителем от кровотечения.

Евсевий Памфил, бывавший в Панаде, оставил следующее описание: «Здесь и теперь еще указывают дом ее (исцеленной жены) и сохраняют славные памятники благодеяния, оказанного ей Спасителем. Именно: перед дверями ее дома лежит высокий камень и на нем поставлено медное изваяние женщины с преклоненными коленами и с простертыми вперед руками, представляющее подобие молящейся. Против нее стоит из того же металла прямая фигура мужчины, красиво облеченного в двойную мантию и простирающего руку к женщине... Эта

статуя представляет, говорили, образ Иисуса. Она сохранилась до нашего времени и мы собственными глазами видели ее в бытность нашу в городе».

Об этой статуе писали и другие древние авторы, а историк Созомен свидетельствует о уничтожении ее во времена императора Юлиана Отступника в 361–362 годах по Р. Х.

Евсевий также пишет следующее: «...посредством красок на картинах сохранены лики апостолов Петра и Павла, да и Самого Иисуса Христа. Вероятно, древние, следуя обычаю язычников, выражали таким образом уважение ко своим благодетелям».

Свидетельство Евсевия Памфила представляет особый интерес и тем, что он был категорически против любых изображений в христианстве.

Таким образом, и Предание, и исторические документы свидетельствуют нам о существовании изображений Спасителя уже в апостольские времена.

И еще одно важное свидетельство о внешности Спасителя, относящееся уже к современности.

С 1578 года в Турине, в соборе св. Иоанна Крестителя находится на постоянном хранении плащаница, или погребальная пелена, считающаяся той самой погребальной пеленой, в которую было обернуто Пречистое тело Спасителя. Это большое полотно светло-желтого цвета длиной 4 метра 30 сантиметров и шириной 1 метр 10 сантиметров. На ткани запечатлена в полный рост обнаженная фигура человека спереди и со спины. Слегка размытое изображение складывается из темно-бурых пятен различной плотности и носит характер фотографического негатива. Множество различных исследований как со стороны Церкви, так и со стороны научного мира убедительно доказали, что изображение на плащанице не нанесено краской или каким-либо другим красителем и явно не создано руками человека.

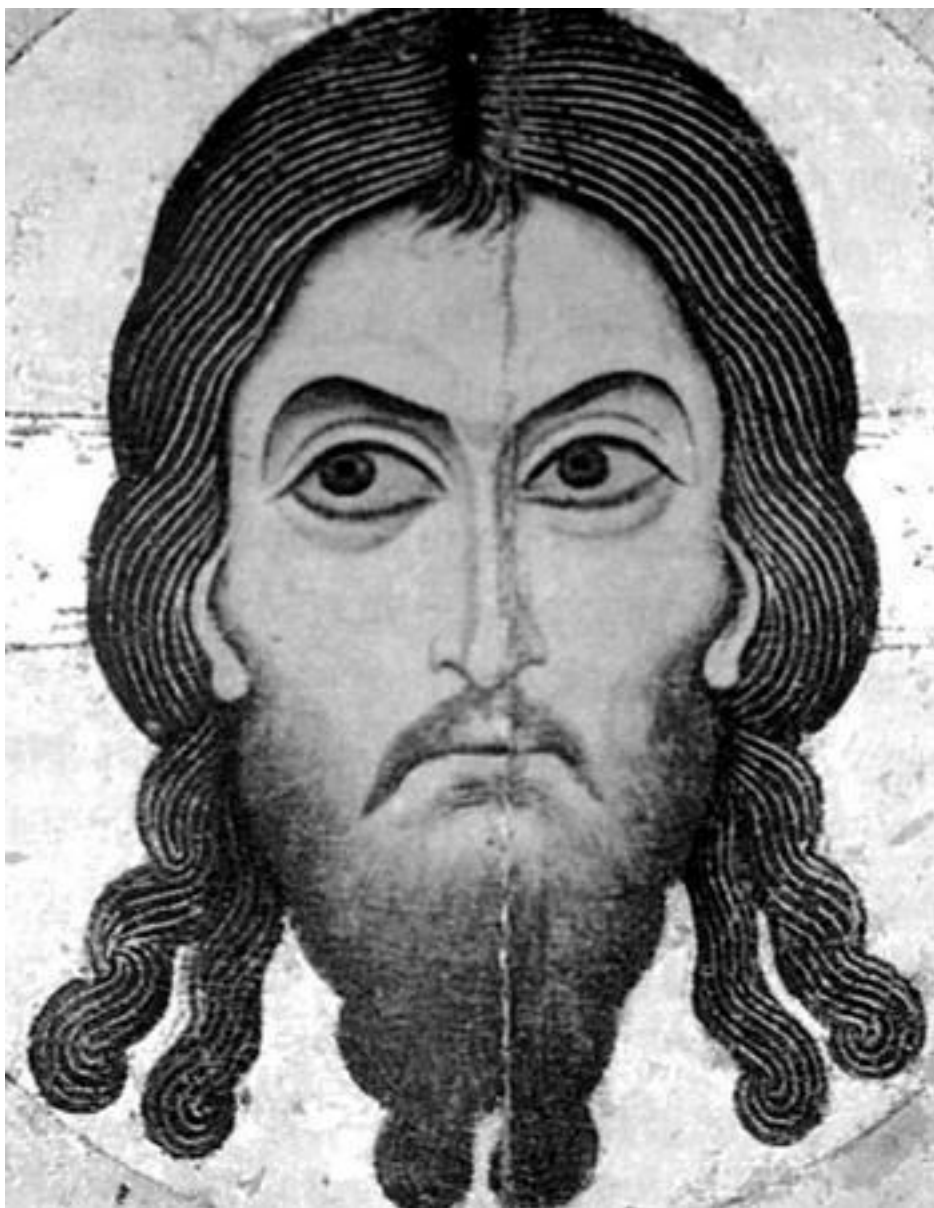
В настоящее время синдологи (специалисты, занимающиеся изучением плащаницы) стремятся доказать уже не ее нерукотворность, а принадлежность к факту Воскресения Иисуса Христа. Компьютерная обработка отпечатков тела на ткани позволила воссоздать трехмерное изображение Лица с плащаницы. И вот что удивительно. Лик Спасителя на иконах канонического письма – византийских и древнерусских – и Лик Человека с плащаницы, очень и очень схожи.



Лик с Туринской плащаницы



Трёхмерная компьютерная модель Лица с плащаницы



Новгородская икона XII века «Спас Нерукотворный»

Российский профессор Б.В. Сапунов, доктор исторических наук, используя свидетельства о внешности Спасителя, составил письменный перечень характерных черт Иисуса Христа.

Далее при помощи экспертов-криминалистов и специалистов по компьютерной обработке получил портретное изображение Спасителя.

Немногим ранее западные ученые проделали подобный эксперимент с раннехристианскими изображениями Христа. Оба результата имеют полное соответствие с изображением на Плащанице. Таким образом, Плащаница служит зримым подтверждением сходства иконописных черт облика Спасителя с Его реальным историческим образом.

Но почему же первохристиане, столь бережно сохранившие слова, слышанные ими из уст Спасителя, не сохранили ни одного из Его изображений?

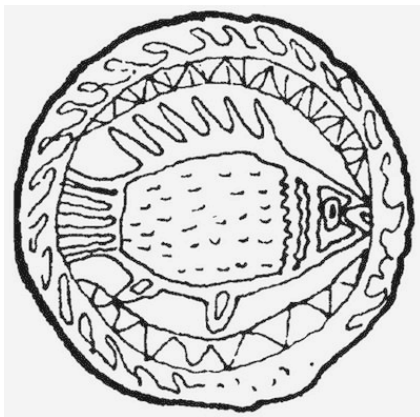
Основных причин здесь две. О первой хорошо говорит Леонид Александрович Успенский, автор книги «Богословие иконы Православной Церкви»: «...некоторые христиане, особенно пришедшие из иудейства, основываясь на ветхозаветном запрете образа, отрицали его и в христианстве, и это тем более, что христианские общины были со всех сторон окружены язычеством с его идолопоклонством. Учитывая весь разрушительный опыт язычества, эти христи-

ане пытались оградить церковь от заразы идолопоклонства, которое могло проникнуть в нее через художественное творчество».

Вторая причина – эсхатологическая. Первые христиане жили в ожидании скорого второго пришествия Спасителя и Страшного Суда. Важнейшим делом было стремление к внутреннему преображению человека и подготовка к достойному ответу перед Господом. Упование на скорую встречу со Спасителем отодвигало на второй план заботу о сохранении Его облика для потомков.

И нужно, конечно учитывать следующее. Современные люди, часто не задумываясь, в каком ограниченном информационном пространстве жили христиане первых веков, не учитывают скорость распространения информации в те времена. Сегодня о важнейших событиях можно узнать сразу и даже в самых отдаленных уголках земли, благодаря мощнейшим техническим способам оповещения. В древности же способы эти были таковы: словесные – из уст в уста и письменные – из рук в руки.

А средство доставки одно – посыльный. Не лучше обстояло дело и с хранением информации. Поэтому, многие из священных предметов и изображений ранних христиан нам неизвестны. И можно сказать, что от первохристианских изображений до догмата иконопочитания, принятого на Седьмом Вселенском соборе в 787 году прошел длительный и сложный период. И в самом начале этого периода, во II-III веках, наряду с реалистичными (то есть выполненными в рамках античной изобразительной грамотности) присутствовали изображения и символические.



Изображение рыбы на печати для просфоры

Самым распространенным из символов Спасителя было изображение рыбы. Аббревиатура греческой фразы *Ιησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ* (Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель) – складывается в слово *Ιχθύς* (*ихтис*), которое и означает «рыба». Если обратиться к евангельским сюжетам, то символы рыбы и рыболовов имеют там вполне определенное смысловое значение.

Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев: Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море, ибо они были рыболовы, и говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков (Мф. 4, 18–19).

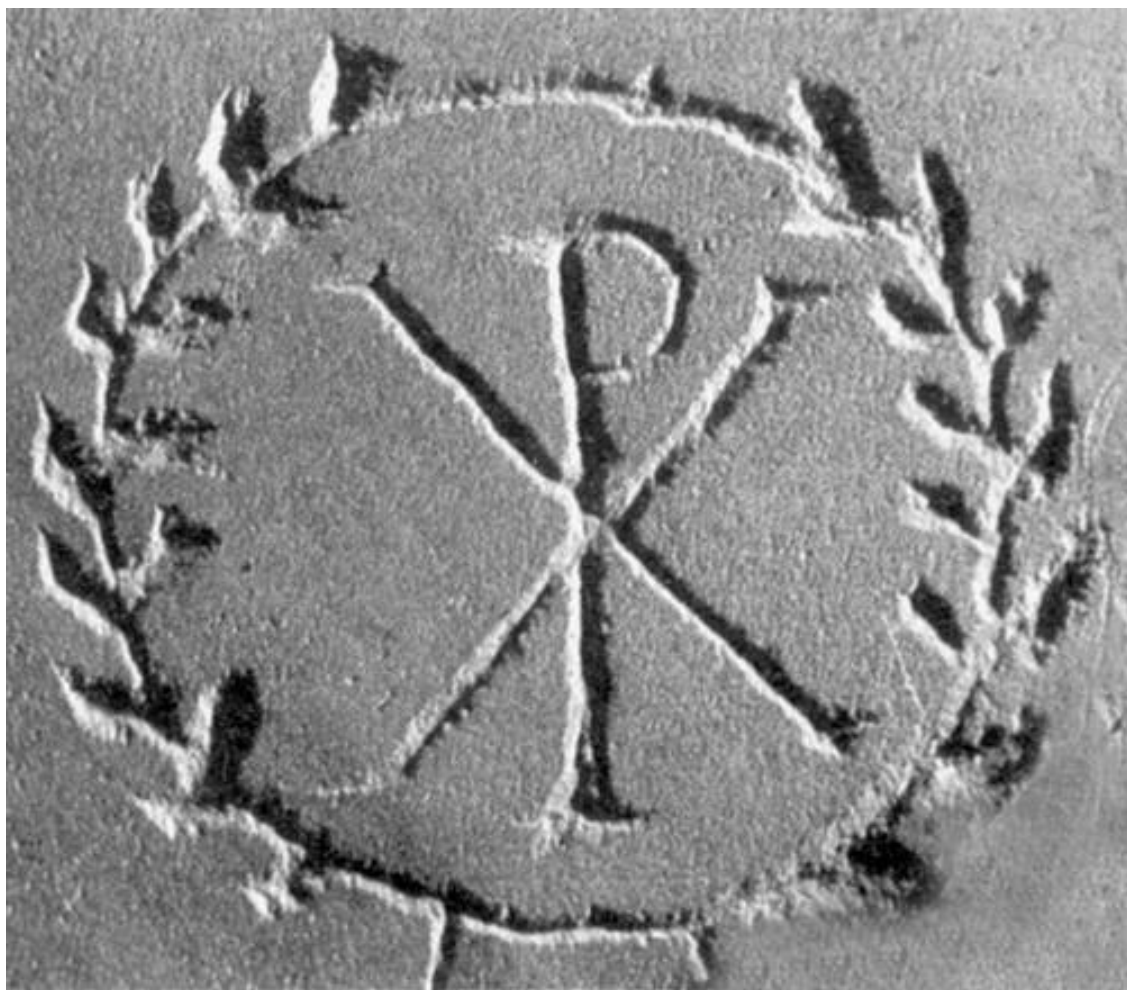
Святитель Климент Александрийский в своем гимне Спасителю восклицает: «Ловец смертных (рыболовов), Тобою спасаемых! Ты уловляешь чистых рыб в волнах неприязненных из моря нечестия для жизни блаженной».

Если же вспомнить и о чудесном насыщении народа в пустыне несколькими хлебами и рыбой, чудесный улов рыбы и трапезу воскресшего Христа с учениками на берегу Тивериадского озера, то можно толковать знак рыбы и как раннехристианский символ Евхаристии, о

чем есть упоминания у церковных писателей. А сама фраза: Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель, – это, по сути, древнейший символ исповедания христианской веры.



Агнец Божий



Монограмма Христа

Среди священных изображений первых веков, находимых в римских катакомбах, которые не напрямую символизируют Спасителя, а изображают саму идею Спасения, можно выделить следующие: *якорь* – образ христианской надежды; *феникс* – умирающая и воскресающая птица – образ всеобщего воскресения; символом воскресения является и *петух*, который своим криком пробуждает от сна; *павлин* – символ бессмертия, так как по древним повериям его мясо не подвержено гниению; *виноградная лоза* – указание на Церковь, ведомую Христом: *Я есмь лоза, а вы ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода...* (Ин. 15, 5).

Агнец же, как и рыба, напрямую отображает Христа, который в Евангелии назван Агнцем Божиим, *Который берет на Себя грех мира* (Ин. 1, 29).

К знаковым символам можно отнести монограмму Христа, которую в одних случаях обрамляют венцом, как напоминание о терновом венце Спасителя, а в других – в монограмму дополнительно включают буквы *а* и *со*, согласно словам из Откровения святого евангелиста Иоанна Богослова: *Я есмь Альфа и Омега, начало и конец...* (Откр. 21, 6).



Орфей. Раннехристианская фреска из римских катакомб

Раннехристианские художники использовали в качестве символов не только изображения различных предметов, элементов флоры, представителей фауны, но и человека. Из античной мифологии был заимствован образ поэта Орфея, который своим сладкогласным пением и игрой на лире умирал диких зверей. Этот образ был переосмыслен христианами как символ Самого Христа, Который проповедью любви и милосердия изменил нрав людей.

Но наиболее распространенным было изображение доброго пастыря.

Я есть пастырь добрый: пастырь полагает жизнь свою за овец (Ин. 10, 11).

Этот символ имеет особое догматическое содержание. Л.А. Успенский писал: «Пастырь – воплощенный Бог – несет на себе заблудшую овцу – падшую человеческую природу и сочетает ее со Своей Божественной славой».

В чем же причины столь широкого использования символических изображений?

Во-первых, – сам строй мышления древних христиан, в котором значительное место занимала притча. По наблюдению святителя Климента Александрийского, притча, весьма распространенная в библейских текстах – особый способ выражения мысли, при котором за внешней, упрощенной для доступности восприятия, формой скрывается более глубокий смысловой план.



Христос в виде Доброго Пастыря

Другим серьезным основанием для появления символических образов послужило стремление христиан оградить свою веру от поругания, сделать христианские символы доступными для понимания только в среде посвященных. Такие знаки позволяли христианам узнавать друг друга в окружении враждебно настроенного языческого мира.

Символические изображения в раннехристианской живописи, барельефе и скульптуре, в предметах прикладного назначения послужили определенной ступенью в развитии художественного языка священных изображений. Само понятие символ (от греческого *συμβολον* – знак, примета, признак, печать) помимо своего основного значения определяется и как соединение, связь, как часть предмета или понятия, дополняющая его до целого. В древности, расставаясь на длительное время, люди разделяли на части какой-нибудь предмет, например, дощечку, и оставляли эти части у себя в качестве опознавательного знака. Подавая о себе весть через незнакомцев, или встречаясь по прошествии многих лет, они соединяли разрозненные части в единое целое, тем самым свидетельствуя о подлинности сообщения или о самом себе. Отсюда и происходит понятие символа, как части, которая и дополняет нечто расчлененное до целого, и свидетельствует о истине. Поэтому можно сказать, что раннехристианские символические изображения – связующее звено церковного искусства первых веков со священными изображениями нашего времени; именно символические изображения заложили основной принцип понимания христианской живописи: за внешней формой видеть внутреннее содержание, то, что потом в иконописании будет осознано как образ и первообраз.

Изображение непосредственно Самого Христа – качественно новый этап развития иконографии Спасителя. Как упоминалось выше, наряду с символическими образами и сохранившимися в начальный период историческими изображениями Спасителя, были распространены и другие – идеализированные, выполненные в античных традициях и весьма далекие от сложившегося в поздней иконографии образа Христа. Безбородый юноша, с миловидными чертами лица, зачастую в окружении учеников – таким предстает Спаситель на барельефах римских саркофагов. Не только на Западе, но и на Востоке этот тип также получил распространение.

Выдающийся византолог, автор труда «Иконография Спасителя», академик Никодим Павлович Кондаков, изучая барельеф V века из монастыря Сулу в Константинополе, писал, что Спаситель «изображен в виде стройного, безбородого юноши, с длинными, вьющимися волосами, охваченными повязкой... Образ Христа напоминает высокие типы мудрецов, но в юношеском возрасте».

Из Евангелия от Луки мы знаем, что *Иисус, начиная Свое служение, был лет тридцати* (Лк. 3, 23), то есть Спаситель, выходя на свою проповедь был, по тем временам, зрелым, умудренным опытом человеком.



Раннехристианские изображения Спасителя на рельефах римских саркофагов

Поэтому следует сказать, что изображения Христа в виде юноши не означало того, что раннехристианские художники не были внимательны к свидетельству евангелиста. Дело в том, что подобные идеализированные изображения Христа как нельзя лучше соединялись в сознании человека, воспитанного на античной эстетике, с христианской проповедью. Ведь и первохристианские апологеты – защитники христианского мировоззрения – взяли в свой арсенал язык греческой философии, так как он был наиболее пригоден для создания христианского богословия.

Таким образом, ко времени правления св. Константина Великого (307–337 гг.), при котором христианство получило статус официальной религии, уже существовали определенные типы изображений Спасителя.

IV–VIII века в истории Православной Церкви можно охарактеризовать как эпоху Вселенских соборов, на которых разрешались вопросы вероучительные и канонические, устанавливались нормы и правила внутрицерковной жизни, велась непримиримая борьба с различными ересями. И, конечно, на Вселенских соборах поднимались вопросы о священных изображениях.

Прежде, чем перейти к Седьмому Вселенскому собору, без решений которого нынешнее богословие иконы, да и само иконопочитание, были бы немыслимы, необходимо вкратце рассказать о том, какова была внутрицерковная ситуация ко времени созыва этого, последнего в истории Православной Церкви собора.

К VIII веку окончательно утвердились основные догматические и канонические принципы, закончились богословские споры и борьба с ересями, имевшими, в основном, христологический характер; священные изображения заняли достойное место в литургической жизни христиан и стали восприниматься наиболее образованной частью Церкви как богословие в линиях и красках.

Но в начале этого же столетия в приграничных с Византией районах Малой Азии значительно усиливаются позиции арабских мусульманских государств, и не без влияния мусуль-

манства, враждебно настроенного по отношению не только к иконам, но и к изображениям людей вообще, в среде христианских малоазийских епископов возникают тенденция к отказу от священных изображений.

В 723 году халиф Иезид отдает распоряжение, по которому производится изъятие и уничтожение икон из всех христианских храмов, находящихся на подчиненной халифу территории. А в 726 году византийский император Лев III дает приказ офицеру своей гвардии по имени Ювин снять особо почитаемый образ Спасителя с Халкопратийских врат в Константинополе. Присутствующий при этом народ пришел в сильное волнение и попытался помешать святотатству. В результате возникшей схватки императорский посланник был убит, а сам император в отместку организовал жестокую расправу над участниками стычки. Начался период жесточайшей борьбы против сторонников иконопочитания, отмеченный кровью мучеников и страданиями исповедников. После событий у городских врат последовали указы императора, один из которых, датированный 730 годом, был подписан и Патриархом иконоборцем Анастасием. Иконы стали изыматься из храмов и уничтожаться. Святой патриарх Герман, православные епископы, священнослужители и миряне, не подчинившиеся указам василевса (императора), подвергались ссылке, пыткам и смертной казни. А жестокость, с которой в 741–775 годах сын Льва III император Константин Копроним преследовал защитников иконопочитания, была особенно изощренной и принимала крайние формы. Так, например, защитникам священных изображений разбивали голову, положив ее на икону; иконописцам отсекали или жгли на огне руки; монахов, не подчинившихся требованию нарушить монашеские обеты, топили в воде зашитыми в мешках.

По инициативе императора в 754 году был созван иконоборческий собор, участие в котором приняли 388 епископов-иконоборцев. «Собор постановил, что всякий, пишущий или хранящий у себя иконы, если он клирик, будет извержен, если же он мирянин или монах, то будет предан анафеме. Виновные предавались гражданскому суду, и таким образом вопросы веры подчинялись юрисдикции светских властей. По окончании собора были преданы анафеме все почитатели икон, защитники и исповедники Православия, святой патриарх Герман, преподобный Иоанн Дамаскин и святитель Георгий Кипрский».

Что же послужило поводом для иконоборческой ереси? Каковы основные причины «генерального наступления на всю совокупность православного учения в целом»?

Нельзя, конечно, сбросить со счетов политические цели византийских василевсов, которые хотели путем отказа от почитания священных изображений добиться определенных выгод в отношениях с пограничными исламскими государствами и иудеями. Поводом для распространения иконоборческих идей послужили и крайне уродливые, граничащие с идолопоклонством формы почитания священных изображений, бытовавшие, к сожалению, в церковной жизни того времени. Не чувствуя разницы между образом и первообразом, верующие зачастую почитали не изображенное на иконе лицо, а сам предмет – доску и краски, что являлось профанацией иконопочитания и смыкалось с самыми низкими видами язычества. Священнослужители, которые в понятии благочестия видели только внешнюю форму, доходили до крайности: соскабливали частицы краски с иконы и опускали их в Святую чашу, полагая, что таким образом Таинство Евхаристии приобретает «большую благодать». Византийские придворные щеголи украшали себя одеждами, на которых были вышиты лики святых. Все это, несомненно, служило соблазном для множества христиан и приводило к пагубным последствиям для их духовной жизни. Поэтому и возникли в среде интеллектуальной элиты того времени тенденции к отказу от подобных форм почитания священных изображений. Противники *такого иконопочитания* предпочитали вовсе отказаться от него, чтобы сохранить чистоту Православия и «уберечь» по их мнению, малосведущую часть христиан от пагубы язычества.

Но подобные воззрения таили в себе серьезную опасность: ставилась под сомнение сама истинность Боговоплощения.

По словам Л.А. Успенского «с первых шагов иконоборчества православные поняли опасность, которую оно представляло для основного догмата христианства. Если самый факт существования иконы основан на воплощении второго Лица Святой Троицы, то и наоборот – реальность воплощения подтверждается и доказывается иконой. Другими словами, икона является ручательством истинности, а не призрочности воплощения. Поэтому отрицание иконы в глазах Церкви было равносильно отрицанию Боговоплощения, отрицанию всего дела нашего спасения». Возникло насущное требование дать убедительный, богословски аргументированный ответ иконоборцам. И такой ответ Церковь дала на Седьмом Вселенском соборе, состоявшемся в 787 году в Константинополе, во время правления императрицы Ирины. Представительное собрание возглавил святой Патриарх Тарасий.

Отцы Собора выявили истинное православное понимание иконопочитания, осудили иконоборчество как ересь, объявили ложным предыдущий иконоборческий собор, пункт за пунктом разобрали иконоборческое учение, дав ответ Церкви на него, и сформулировали догмат почитания икон.

«Храним без изменения все, писанием, или без писания установленные для нас церковные предания, от которых произошли также и иконные изображения, с евангельской проповедью согласующиеся, и служащие нам подтверждением истинного, а не воображаемого воплощения Бога Слова... следуя богоглаголивому учению святых отцов наших и преданию кафолической церкви... со всякою достоверностию и тщательным рассмотрением определяем: подобно изображению Честного и Животворящего Креста, помещать во святых Божиих церквях, на священных сосудах и одеждах, на стенах и на досках, в домах и на путях, честные и святые иконы, написанные красками и из дробных камней и из другого пригодного к тому вещества выполненные, иконы Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, и непорочной Владычицы нашей Пресвятой Богородицы... и честных Ангелов, и всех святых и преподобных мужей... поскольку взирающие на оные изображения подвизаемы бывают вспоминать и любить первообразных им, и чествовать их лобзанием и почитательным поклонением, не истинным, по вере нашей, богопоклонением, которое подобает единому Божескому естеству, но почитанием по тому образу, какими являются изображение Честного и Животворящего Креста и святое Евангелие и прочие святыни... честь воздается фимиамом и возжиганием свечей, каковой благочестный обычай был и у древних. Ибо честь воздаваемая образу преходит к первообразу, и поклоняющиеся иконе, покланяются существу изображенного на ней. Так утверждается учение святых отцов наших, которое есть, предание кафолической церкви, которая по всей земле проповедует Евангелие».

Через 25 лет после Собора Император Лев V Армянин вновь поднял волну иконоборчества, которая продолжалась 30 лет, вплоть до царствования благочестивой императрицы Феодоры, которая и восстановила в 842 году почитание священных изображений. Эта дата и отмечается в первую неделю Великого поста как праздник Торжества Православия.

Какие же богословские аргументы выдвигали против священных изображений иконоборцы и какой ответ дала на них Церковь?

Помимо нелепого обвинения почитателей икон в идолопоклонстве, всю несостоятельность которого чувствовали и сами противники святых икон, главным постулатом иконоборческой ереси стала идея о невозможности существования иконы Спасителя.

Упомянутый нами император Константин Копроним в своем трактате дал такое понимание иконы: образ должен быть единосущен с первообразом, тождественен ему, быть одной с ним природы. Если тождества нет, то нет и образа. Икона Спасителя, написанная руками художника, не имеет ничего общего с самим Спасителем. Следовательно, единственным образом Христа может служить только Евхаристия.

Отцы Церкви, отвечая на этот вопрос, указывали иконоборцам на путаницу в таких понятиях, как икона – образ, изображение, отображение и первообраз – архетип, сам объект изоб-

ражения. Образ не может быть тождественен первообразу. К примеру, изображение дерева не является самим деревом.

Св. Патриарх Никифор (806–815 гг.) отметил, что «...икона сходна с архетипом благодаря совершенству искусства подражания, сущностью же она от первообраза отлична». Следующее обвинение иконоборцев заключалось в том, что на иконах Спасителя изображена только Его плоть, отделенная от Божества, что является несторианской ересью. Пытаясь же показать изобразительными средствами всю Божественную славу Сына Божия, иконописцы берутся за непосильное. Но и в этих аргументах у противников икон наблюдается путаница, основанная на неправильном понимании Халкидонского догмата о Богочеловеке Иисусе Христе, принятого на Четвертом Вселенском соборе в 451 году. А этот догмат, между тем, четко раскрывает различие между такими понятиями, как природа и личность. Иконы Спасителя являют нам Его личность, но никак не природу.

Несостоятельными являются и ссылки иконоборцев на Священное Писание, в котором нет указаний на повеление Христа делать Его живописные изображения. Выдающийся апологет иконопочитания преподобный Феодор Студит, отвечая на эти выпады, писал: «Он (Спаситель) нигде не повелел начертать даже краткое слово, однако Его образ начертан апостолами и сохраняется до настоящего времени; что изображено посредством бумаги и чернил, то на иконе изображено посредством различных красок или какого-либо другого материала».

Иконоборческая ересь, направленная, прежде всего против изображений Спасителя, потребовала величайшего усилия и мобилизации всех сил со стороны Православной Церкви. В этой борьбе вскрылись величайшие глубины православной богословской мысли, всему миру была показана твердость и мужество христиан, оставшихся верными Православию. Но этот период был и величайшей трагедией для Церкви: было уничтожено множество священных изображений, которые по Преданию восходили еще к апостольским временам, сожжены мощи многих святых, пролилась кровь защитников и исповедников иконопочитания. Но как через муки и страдания раннехристианского периода Церковь пришла к торжеству эпохи св. императора Константина Великого, так через гонения и скорбь длительной иконоборческой смуты пришла она к торжеству Православия.

В завершение этого краткого очерка истории становления иконографии Спасителя, необходимо еще раз напомнить о двух постулатах догмата Боговоплощения: Бог воплотился, чтобы человек обожился. Именно икона Господа нашего Иисуса Христа, как наглядное свидетельство Боговоплощения, служит залогом освящения материального мира и основой домостроительства нашего спасения.

Свидетельство Боговоплощения Основные типы иконографии Спасителя

Чтобы свободно ориентироваться во множестве способов изображения, или говоря языком иконописания – во множестве изводов – разработана определенная классификация иконографических типов.

Из всего многообразия изображений Господа Иисуса Христа традиционно выделяются следующие основные иконографические типы: «*Нерукотворенный Образ Господа Иисуса Христа*» или «*Спас Нерукотворный*», «*Господь Вседержитель*» или «*Пантократор*», «*Господь на престоле*», «*Великий Архиерей*», «*Царь царем*», «*Спас в силах*» и «*Спас Эммануил*». Иконы Страстного цикла, а также иконы Господских праздников в данную классификацию не входят, так как они относятся к другим категориям икон.

СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ

Первое прижизненное изображение Спасителя возникло чудесным образом: Христос, умыв лицо, отерся чистым платом (убрусом), на котором отобразился Его Лик. Этот плат впоследствии был отослан больному проказой, и от него произошло исцеление.

В Священном Писании упоминания об этом событии нет, память о нем храниться в Священном Предании, в свидетельствах историков Церкви и в гимнографии. Каждому православному христианину известно, что 29 августа Церковь торжественно отмечает день памятного события – Перенесение из Едессы в Константинополь Нерукотворенного Образа (Убруса) Господа Иисуса Христа, которое произошло в 944 году.

Святой Убрус был не только драгоценнейшей реликвией христианского мира – сам факт дарования его Господом людям напрямую связан с богословскими основами иконопочитания и, поэтому следует остановиться на истории Нерукотворенного Образа подробнее.

В западной части Месопотамии, на юго-востоке от Палестины находилось небольшое государство Озроэна, столицей которого был город Едесса. В период с 8 по 45 годы по Р. Х. правителем Озроэны был Авгарь V Черный, прозванный так, потому что страдал от «черной» проказы – самой тяжелой и неизлечимой формы этой болезни. Узнав от своих подданных, которые по торговым делам часто бывали в Иерусалиме, о необыкновенном Человеке и Его поразительных чудесах, царь Едессы послал своего придворного Ананию в Палестину с письмом, в котором просил Спасителя о помощи.

В этом обращении, текст которого приводит Евсевий Памфил в своей «Церковной истории», Авгарь предлагал Христу приехать к нему в страну и поселиться при дворе.

Анания, по прибытии на место, сделав несколько безуспешных попыток вручить письмо окруженному массой народа Господу, наконец, был сам приглашен к Спасителю через апостола Фому.

Господь отказал царю Едессы в личном посещении, но, чувствуя отчаянный призыв этого человека о спасении, обещал оказать помощь: очистить от позорной и жестокой болезни. Омыв свое лицо, Он попросил чистый плат и отерся им. Непостижимым образом вода, пропитавшая ткань, превратилась в краски, и на ткани возникло изображение Божественного лика Спасителя.

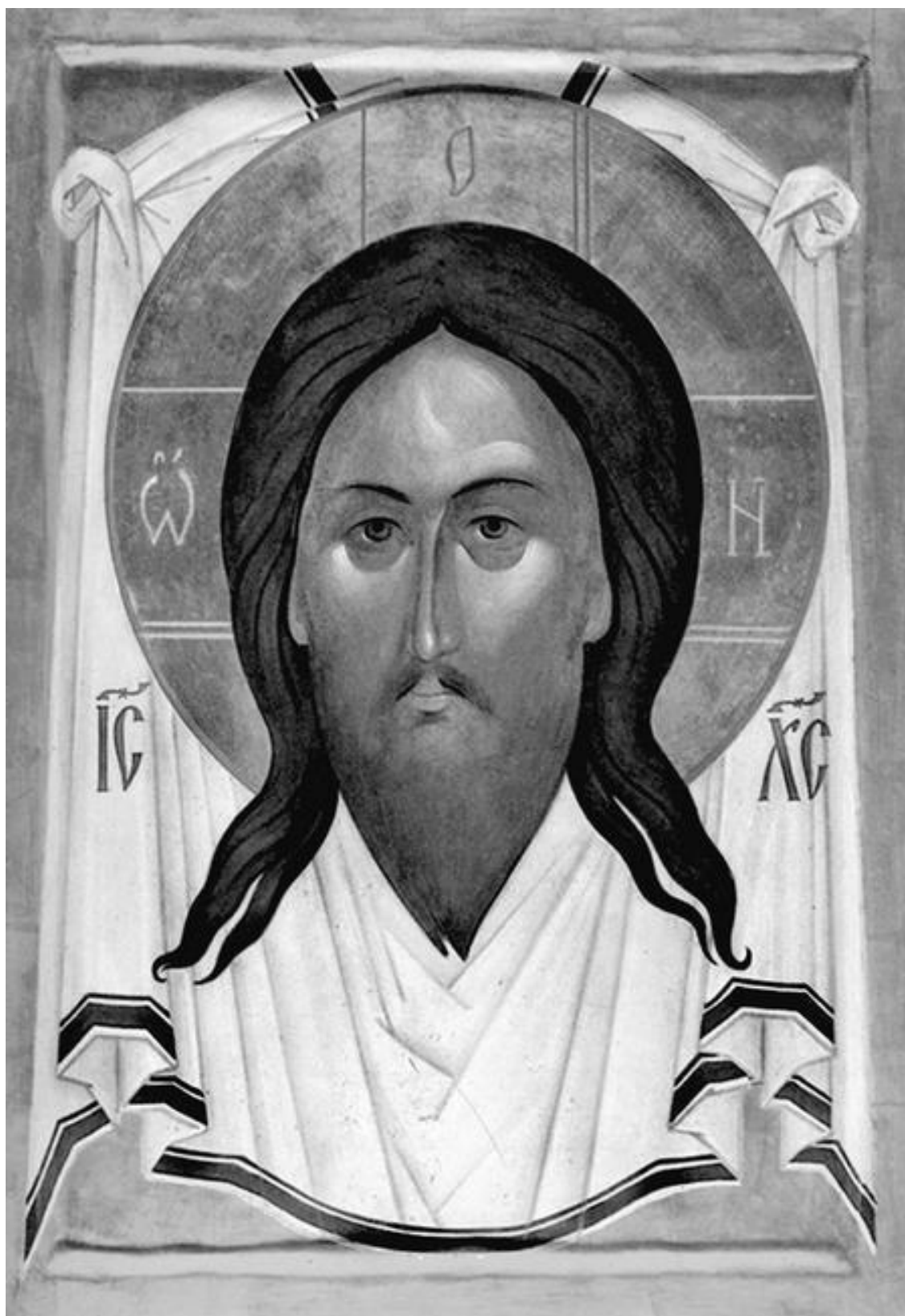
Получив свидетельство милости Божией к раскаявшемуся и возопившему о спасении грешнику, правитель Едессы исцелился, стал ревностным последователем Христа и привел к христианству своих подданных. Сам образ был прибит на «доску негниющую» и помещен над городскими вратами.

Когда один из последующих правителей вернулся к язычеству, образ пришлось скрыть – замуровать в нише городской стены, и место это, вначале тщательно оберегаемое христианами, через четыре столетия было совершенно забыто.

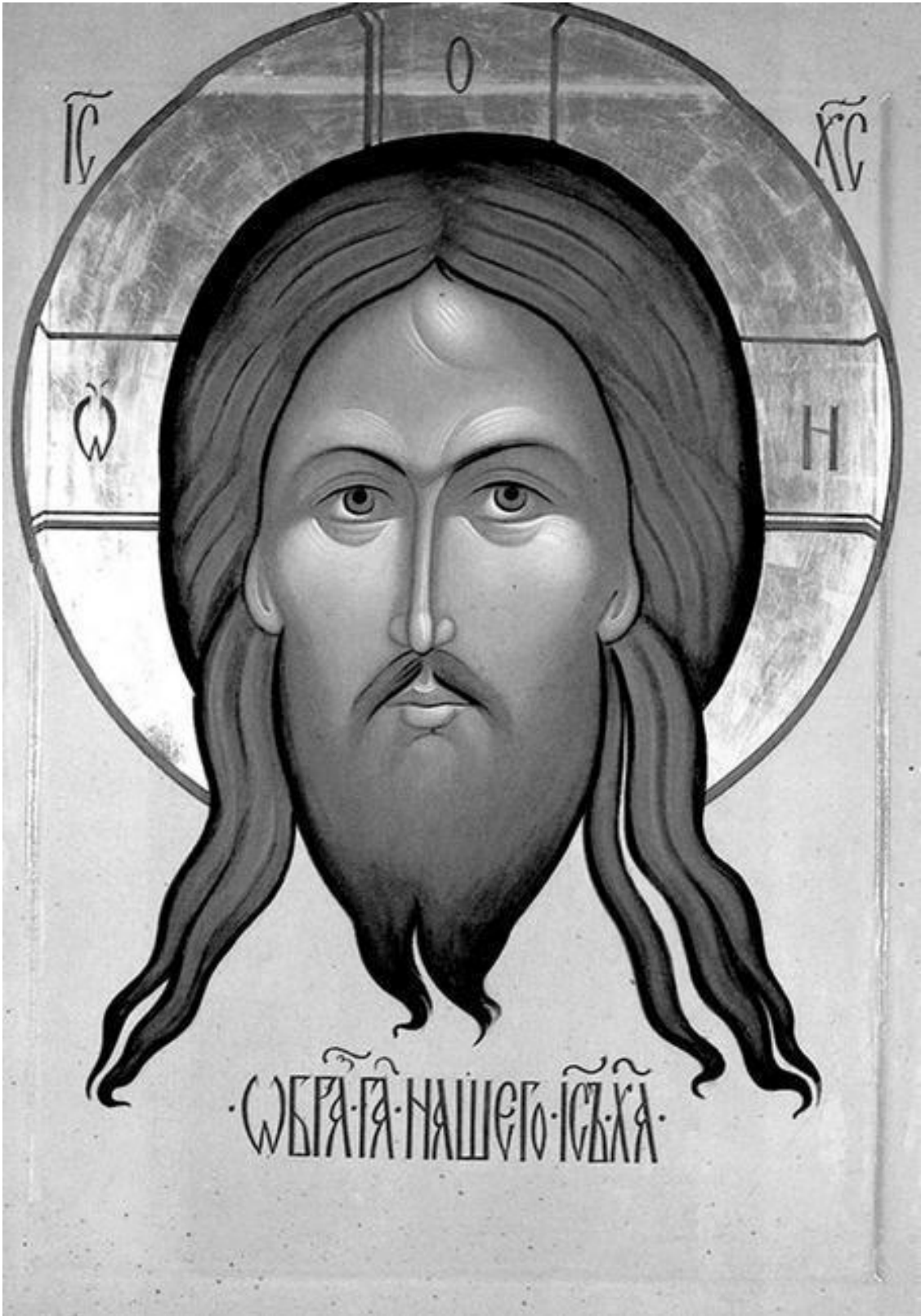
В 545 году, во время осады Едессы войсками персидского царя Хозроя, едесскому епископу Евлалию было дано откровение о местонахождении Нерукотворного Образа. Разобрав в указанном месте кирпичную кладку, жители увидели не только прекрасно сохранившийся образ, но и отпечаток Пресвятого лика на керамиде – глиняной доске, закрывавшей Святой Убрус. После этого чудесного обретения и после общегородского молебна перед образом, войска неприятеля неожиданно сняли осаду и спешно покинули пределы страны.

Нерукотворенный Образ вплоть до X века был главной святыней города, а в 944 году торжественно перенесен в Константинополь.

В 1204 году, после разгрома Константинополя крестоносцами, святой Убрус, вместе с другими реликвиями православных христиан, вывозимыми на корабле в Европу, погибает во время морской бури.



Спас Нерукотворный на убрусе (Убрус)



Спас Нерукотворный на чрепии (Чрепие)

В православной иконописной традиции прослеживаются два основных вида изображений Нерукотворенного Образа Спасителя – Спас на убрусе (или Убрус) и Спас на чрепии (или Чрепие).

На иконах типа «Спас на Убресе» изображение лика Спасителя помещено на фоне плата, верхние концы которого завязаны узлами, подчеркнуты складки ткани, а по нижнему его краю пущена кайма.

Лик Спасителя – лик человека средних лет с тонкими, одухотворенными чертами, с бородой, разделенной надвое, с длинными, выющимися на концах волосами, и с прямым пробором.

Вокруг головы неотъемлемый элемент любой православной иконы – нимб. Цвет нимба, как правило, золотой. В некоторых случаях вместо золота используются оттенки цветов, близкие по гамме к золотому: желтый или охристый. В отличие от нимбов святых, нимб Спасителя имеет вписанный крест. Этот элемент, называемый «крещатый нимб» имеется только в иконографии Иисуса Христа. В византийских изображениях крест украшался драгоценными камнями, по краям нимба ставились буквы α и ω .

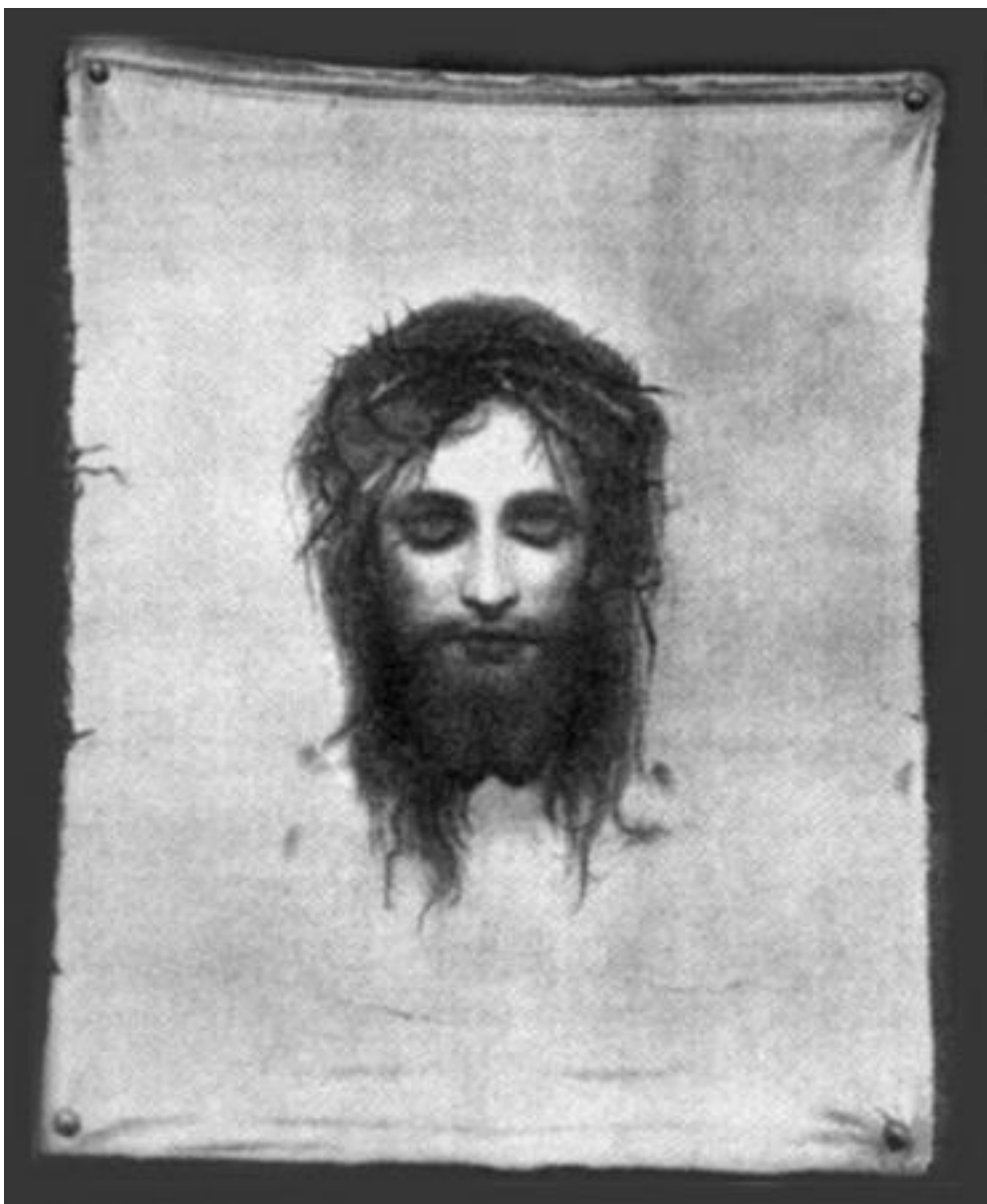
Позднее крест в нимбе стали изображать состоящим из девяти линеек – по числу девяти ангельских чинов и вписывать буквы $\delta \omega \nu$, что значит «сущий», а по сторонам нимба, на фоне, помещать сокращенное именование Спасителя – IC XC .

Вообще икона имеет право называться священным изображением только тогда, когда на иконной доске надписано именование изображенного. В древности, когда еще не сложился чин освящения икон, священное изображение считалось пригодным для богослужения после того, как было начертано имя. В онтологическом, надмирном смысле, это означает соединение слова и образа – словесного и зрительного откровения Божия. Поэтому во всех православных иконах обязательно присутствует именование.

Второй вид рассматриваемой иконографии – «Спас на чрепии» или «Чрепие». Согласно Священному Преданию, изображение Божественного лика, после чудесного обретения Убруса, отпечаталось и на керамиде – черепице, которой был закрыт Нерукотворенный образ. На этих иконах нет изображения плата и фон ровный.

Иконография Нерукотворного Спаса содержит только оглавные изображения.

Иногда на иконах «Спас на убрусе» изображают фигуры ангелов, которые поддерживают края плата. Традиционно на Руси изображения Нерукотворенного Образа Спасителя помещали над городскими воротами и на воинских стягах.



Икона «Плат Вероники»

Начиная с XVIII века в России появляются оглавные изображения Христа на фоне плата в терновом венце. Эти изображения – заимствования из западноевропейской иконографии и живописи. Восходят они к древней легенде, окончательно сформировавшейся в среде францисканских монахов к XV веку. Во время крестного пути Спасителя на Голгофу, женщина по имени Вероника отерла Его лицо платом, на котором отпечатался Божественный лик. Иконы этого типа, который был принят Русской Православной Церковью и которые получили название «Плат Вероники», передают муки и страдания Христа как Агнца Божия *Который берет на себя грех мира* (Ин. 1, 29).

Основной же богословский смысл иконы «Спас Нерукотворный» – воплощение Сына Божия для спасения страждущего человечества.

ГОСПОДЬ ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ

Пантократор – слово греческое. Оно образовано от *παν* – *все* и *κράτωρ* – *сильный*. То есть *пантоκράτωρ* – *вседержитель*.

Характерной особенностью этого иконографического типа является изображение благословляющей руки Господа и раскрытой или закрытой книги.

Фигура Спасителя имеет в основном поясное изображение, часто встречаются изображения в полный рост, реже – орудные.

Спаситель облачен в характерные для периода Его земной жизни одежды: хитон и гиматий.

Хитон – одежда в виде рубахи. На правом плече хитона изображается клавий или клав – нашивная вертикальная полоса – знак патрицианского достоинства. Конечно, по своему земному статусу сын небогатого иудейского плотника не мог быть патрицием; клав в этом случае – символ чистоты и совершенства человеческой природы Спасителя.

Еще клав трактуется как знак посланничества, признак особой мессианской роли Спасителя. Такую нашивную полосу можно увидеть и на иконах святых апостолов – провозвестников Слова Божия.

Гиматий – прямоугольный кусок ткани в виде плаща. Использовался в качестве верхней одежды.



Мужская одежда античного периода:

1 – хитон,

2 – клав,

3 – гиматий

Традиционно хитон Спасителя имеет оттенки красного цвета, а гиматий – синего. Сочетание этих двух цветов символизируют земную – человеческую – и небесную – Божественную природы Спасителя.

Красный цвет – это и символ мученичества, поскольку он напоминает цвет крови, и символ царского достоинства, так как пурпурные одежды являлись прерогативой императора и знати.

Синий цвет символизирует сферы небесные, это цвет чистоты и непорочности. В сочетании этих двух цветов присутствует и тайна Боговоплощения, тайна соединения двух различных миров – тварного и нетварного, так как в цветовой гамме эти цвета противоположные: красный цвет – теплый, синий – холодный.

Естественно, вокруг головы Спасителя изображают нимб со вписанным в него крестом. Некоторые исследователи иконы считают, что изображение креста внутри нимба Спасителя напоминает, в отдельных случаях, три луча, исходящие от Его головы.

Книга, которую Господь Пантократор держит в левой руке, может быть изображена как в виде свитка, так и в виде кодекса, – то есть книги из сброшюрованных листов. Она является не просто напоминанием о Благой Вести, о привнесённом в мир учении – смысл этого элемента иконографии гораздо шире.

Книга – это и Книга Жизни в которую вписаны имена спасённых, это и, упоминаемая в Откровении Иоанна Богослова Книга, запечатанная семью печатями, как свидетельствуют Ветхий и Новый заветы (*Исх. 32, 32–33 и Откр. 5, 1–8*). Естественно это и само Евангелие, данное нам от Господа.

Раскрытая книга обязательно содержит цитату из Священного Писания. Характер текста зависит от богословского содержания, которое подчеркивает каждый конкретный извод.

Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас (Мф. 11, 28).

Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни (Ин. 8, 12).

Не судите по наружности, но судите судом праведным (Ин. 7, 24).

Христианский, православный взгляд на Божественную сущность не имеет ничего общего с такими системами мышления как деизм и пантеизм, которые также признают наличие первопричины мира, то есть Творца вселенной.

Деисты считают, что Бог полностью трансцендентен, отделен от мира, непознаваем и потому со стороны такого Бога невозможно никакое попечение о мире. Следовательно, нет необходимости давать людям какое-либо откровение, закон, взыскание и помощь.



Господь Вседержитель (Пантократор). Различные варианты изображения

Пантеисты, напротив, считают, что Бог полностью имманентен, то есть слит с миром, безличностей, а следовательно является носителем не только любви и добра, но также и зла.

Теизм, который наиболее близок к христианам, признает личного Бога, который одновременно и непознаваем, и отделен от мира, и в тоже время имеет с миром тесную связь в виде попечения обо всем созданном Им в результате творческого волеизъявления.

Именно об этом свидетельствует основное богословское значение рассматриваемого нами иконографического типа: Господь предстает здесь как Промыслитель о мире, как Вершитель судеб этого мира, Податель истины, к Которому с верой и надеждой устремлены взоры людские.

Поэтому изображениям Христа Пантократора отводилось большое место не только на переносных иконах, но и на стенописи в храме. Особенно часто встречаются фрески или мозаики с изображением Спаса Вседержителя в центральной купольной части храма.

На Руси одним из самых ранних изображений такого рода является мозаика в куполе одного из самых древних соборов – Святой Софии в Киеве. Монументальное изображение Пантократора выполнено в середине XI века греческими мастерами. Господь Вседержитель отображен по грудь, в пурпурном хитоне и синем гиматии, с закрытой книгой; крестчатый нимб украшает, выложенная смальтой, имитация драгоценных камней. Вся композиция замкнута в круг, по внешнему краю которого проходит радужное сияние. Радуга символизирует и сферы небесные, и Завет между Богом и человеком:

Я полагаю радугу Мою в облаке, чтоб она была знаменiem (вечного) завета между Мною и между землею (Быт. 9, 13).

Также изображение радуги ассоциируется с 27–28 стихами 1 главы книги пророка Иезекииля:

...и сияние было вокруг него. В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом.

Господь Вседержитель представлен на этой мозаике как величественный Творец всего видимого и невидимого мира, Вершитель истины.

Сходное по характеру изображение помещено в куполе храма Святой Софии в Новгороде.



Спас Вседержитель. Мозаика собора св. Софии в Киеве. Середина XI в.



Спас Звенигородский. Икона прп. Андрея Рублева. Начало XV в.

Совсем другое ощущение возникает перед иконой «Спас Вседержитель», написанной в начале XV столетия преподобным Андреем Рублевым. Эта икона именуется также «Спас Звенигородский», поскольку она была найдена в городе Звенигороде. Из-за серьезных утрат красочного слоя на иконе не видно изображения благословляющего жеста правой руки и книги, но зато хорошо сохранился Лик, и все внимание концентрируется на Нем.

Эта икона являет Господа милующего, понимающего все глубины человеческой жизни, Господа, во внешнем облике Которого с неизъяснимой гармонией слилось небесное и земное.

ГОСПОДЬ НА ПРЕСТОЛЕ

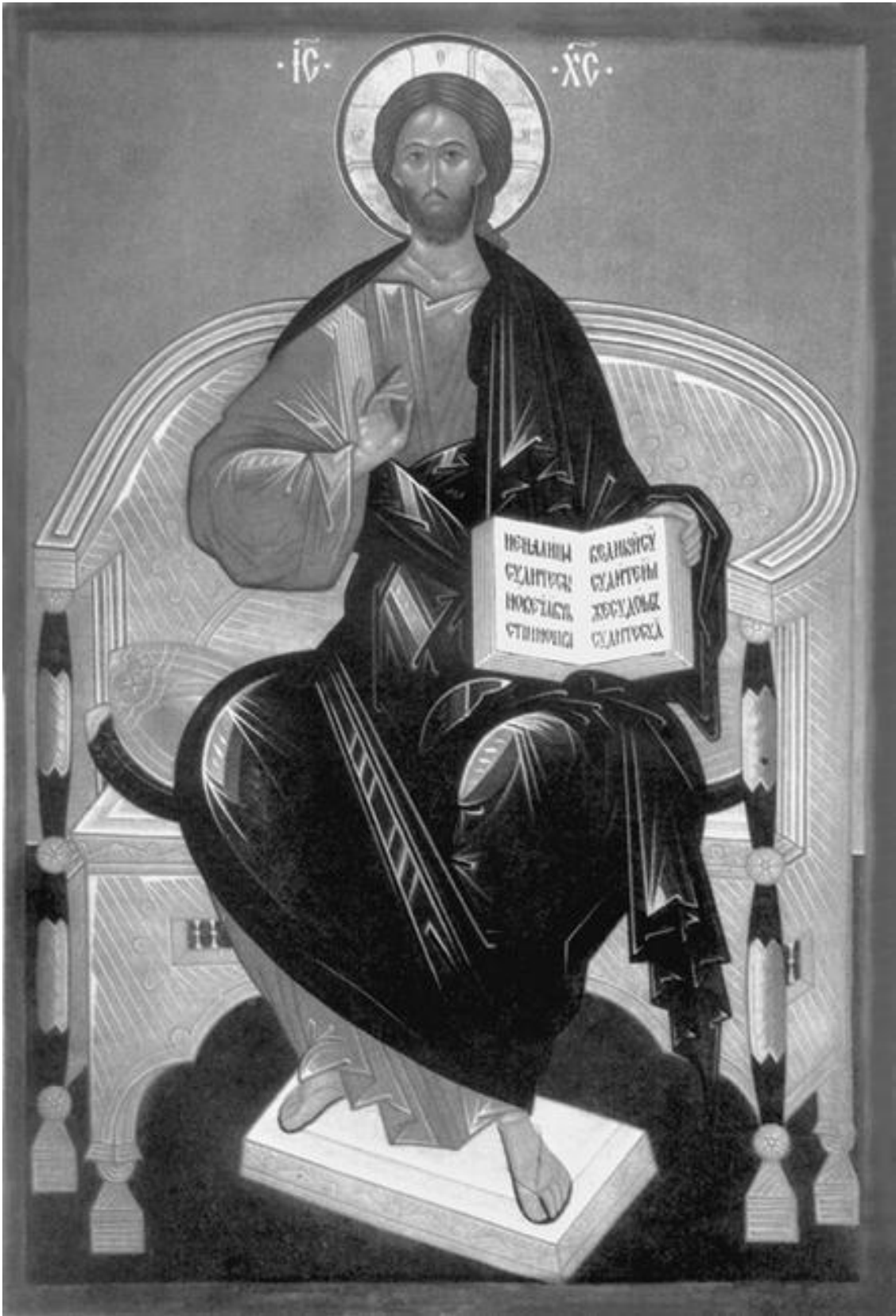
Царь царей и грозный Судия – таким изображается Христос на иконах этого типа. Как и в иконографии Христа Пантократора, здесь также есть изображение благословляющей руки и книги, но фигура Господа всегда изображается восседающей на престоле в полный рост.

Престол в иконографии – не просто символ царственной власти – это, скорее, символ вселенной, символ всего видимого и невидимого мира.

Господь на небесах поставил престол Свой, и царство Его всем обладает (Пс. 102, 19).



Икона «Спас на престоле». Новгород. XIII в.



Икона «Господь Вседержитель на престоле»

Крепка мышца Твоя, сильна рука Твоя, высока десница Твоя! Правосудие и правота – основание престола Твоего; милость и истина предходят пред лицем Твоим (Пс. 88, 14–15).

Фигура Господа может быть одиночной, а может изображаться «с предстоящими» – с ангелами и святыми.

Так, например, на иконе XIII века «Спас на престоле», находящейся ныне в Государственной Третьяковской галерее, изображения ангелов и святых помещены на полях иконы, а Сам Христос в ковчеге, на красном фоне, который в данном случае символизирует не мученичество, а царственное достоинство. Как уже упоминалось, красные или пурпурные одежды были прерогативой царского двора, и поэтому красный цвет в иконографии символизирует не только мученичество, поскольку это цвет крови, но также и царскую власть.

На большинстве икон типа «Господь на Престоле» Спаситель облачен в традиционные синий хитон и красный гиматий.

Но существуют многочисленные изображения Господа на престоле где, Христос изображается в архиерейском облачении.

Такой извод называется «ВЕЛИКИЙ АРХИЕРЕЙ» и являет Христа как Главу Церкви.



Икона «Великий Архиерей»

Церковь истинная – это не архитектурное сооружение, не собрание людей, выражающих в той или иной форме свою любовь ко Господу или изучающих слово Божие. Церковь, как хорошо сказал протоиерей Валентин Свенцицкий в книге «Диалоги», – это «благодатное, сверхъестественное, на основе голгофской жертвы самим Господом установленное на земле

единство свыше рожденных людей, составляющих таинственное тело Христово, напоенное Духом Святым и имеющее главою своею самого Господа Иисуса Христа».

Апостол Павел в послании к Евреям в 7 главе, в 23–25 стихах свидетельствует:

...священников было много, потому что смерть не допускала пребывать одному; а Сей, как пребывающий вечно, имеет и священство непреходящее, по сему и может всегда спасать приходящих чрез Него к Богу, будучи всегда жив, чтобы ходатайствовать за них.

Истина, что Христос является главой Церкви, сполна выражена и в рассматриваемой нами иконографии.

Спаситель изображается сидящим на престоле в облачении архиерея.

Слово «архиерей» в переводе с греческого означает «старший священник»; оно указывает на принадлежность духовного лица к высшей ступени церковной иерархии. Слово «архиерей» тождественно слову «епископ», которое, в свою очередь, переводится как «блюститель», «надсмотрщик» и также означает высшую ступень священства.



Облачение архиерея:

1 – митра

2 – саккос

3 – омофор

4 – поручи

5 – палица

Уместным, наверно, будет напомнить и о некоторых составляющих архиерейского облачения.

Головной убор архиерея – митра, по наиболее распространенному мнению знаменует собой терновый венец Спасителя. Правда это не вполне согласуется с ее внешней формой, напоминающей богато украшенный царский головной убор. Поэтому правильнее определить значение этой важной детали архиерейского облачения как знак высокого достоинства архиерея и одновременно его покорности Евангелию Христову, так как на митре, как и на каждом на престольном Евангелии, есть изображения Спасителя, Божией Матери и евангелистов. Слово «митра» в переводе с греческого означает повязку, которой обвязывают голову. Здесь прослеживается и преемственность новозаветного священства с ветхозаветным: иудейские

первосвященники носили на голове особую повязку – кидар. Ну и, конечно, митра символизирует собой царскую корону Царя Небесного.

Саккос – облачение, надеваемое поверх подризника, в древности было одеянием греческих царей, затем же оно было даровано патриарху Константинопольскому в знак признания особой важности его служения и перешло в обязательный атрибут архиерейского облачения. В переводе это слово значит – кулек или мешок.

Поверх саккоса на плечи возлагается омофор, который символизирует заблудившуюся овцу, которую Христос, Добрый Пастырь ...*найдя, возьмет... на плечи свои с радостью и, придя домой, созовет друзей и соседей и скажет им: порадуйтесь со мною: я нашел мою пропавшую овцу* (Лк. 15, 5–6).

На некоторых изводах рассматриваемой нами иконографии Спаситель изображен с книгой в правой руке и с архиерейским жезлом в левой.

Изображения Христа – Великого или, как еще говорят, Небесного Архиерея окончательно оформляются в законченный иконографический тип в греческой иконописи в XII–XIII веках, а в русской иконографии в XVI–XVII столетиях, примером чего служит прорись из Сийского иконописного подлинника.

Необходимо заметить, что иконы типа Христос – Великий Архиерей, или Христос-Первосвященник не обязательно показывают Спасителя, сидящего на престоле. К примеру, греческая икона XVII века представляет поясное изображение Спасителя в митре, саккосе и омофоре, с раскрытой книгой в виде кодекса и с благословляющим жестом правой руки.



«Христос-Первосвященник» Фрагмент греческой иконы XVII в.



Икона «Царь царем»

Иконы, называемые «ЦАРЬ ЦАРЕМ», – представляет Спасителя в царских ризах. Эта иконография напоминает нам о словах из Откровения святого апостола Иоанна Богослова, 19 глава, 16 стих: *На одежде и на бедре Его написано имя: Царь царей и Господь господствующих.*

За два тысячелетия, прошедшие с момента Боговоплощения – величайшего и таинственнейшего события, целые державы, возглавляемые всемогущими правителями, бесследно, а зачастую и бесславно исчезли в потоке земной истории.

И только родившийся на затерянной окраине величайшей некогда империи, сын бедного плотника, Который не получил блестящего столичного образования, не написал ни одного научного труда, не провел ни одной победоносной военной кампании, уже двадцать веков подряд оказывает самое могущественное влияние на ход развития и всего человечества, и каждой отдельной личности.

Именно такое царственное достоинство и являет икона «Царь царем» Христос предстает здесь как символ высшей справедливости, как Царь царствующих, как Образ верховной власти над теми, кому дана самая большая земная власть над людьми.

Если на иконах типа «Царь царем» изображаются предстоящие Божия Матерь в одеянии царицы и святой Иоанн Предтеча, то такие иконы именуются «ПРЕДСТА ЦАРИЦА», по словам из 44 псалма, стих 10: *...предала Царица одесную Тебе, в ризах позлащенных одевана, преиспещрена.*

Подобные иконы служат своего рода упрощенной версией деисусного, или как правильнее говорить – деисисного ряда иконостаса; ряда, который символизирует Соборное моление Всей новозаветной Церкви.



Икона «Предста Царица»

Среди исследователей иконы распространено мнение, что эта иконографическая схема возникла в сербской иконописи примерно в XIV веке, затем изображения Христа в виде царя стали заменять изображением Его уже в виде архиерея, то есть, можно сказать, иконография «Царь царем» послужила основанием для возникновения икон типа «Небесный Архиерей».

СПАС В СИЛАХ

Икона «Спас в силах» – целый богословский трактат в красках, и недаром это изображение является центральным в иконостасе.

В основу иконографии положены тексты Священного Писания: видения пророка Иезекииля и Откровение Иоанна Богослова, в которых можно встретить описание и Сидящего на престоле, и бесплотных сил.

Всю площадь иконы занимает изображение красного четверика, то есть квадрата с вытянутыми концами, который знаменует собой землю.

И я видел, и вот, бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него, а из середины его как бы свет пламени из середины огня; и из середины его видно было подобие четырех животных, – и таков был вид их: облик их был, как у человека; и у каждого четыре лица, и у каждого из них четыре крыла... (Иез. 1, 4–6).



Икона «Спас в силах»



Символы евангелистов

И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему (Откр. 4, 7).

Изображения упоминаемых в Апокалипсисе животных помещены по четырем концам красного квадрата. Это символы евангелистов: ангел – Матфей, лев – Марк, телец – Лука, орел – Иоанн, которые разносят Благою весть по всем четырем сторонам света.

Эти символы восходят к одному из раннехристианских апологетов, святому Иринею Лионскому, жившему во II веке. В его трудах они имеют другое значение и касаются уже не апостолов, а аспекта отображения Христа в Евангелиях: ангел, или некое существо с человеческим лицом, означает Боговоплощение; телец – жертву Спасителя, орел – духовное видение; лев – Царственную власть Сына Божия.

На красный четверик с символами евангелистов, который иначе называют тетраморф, помещен синий овал – мир духовный, сфера бесплотных сил. Все пространство овала заполнено изображениями крылатых ангелов с человеческими лицами.

И поверх него, на красном ромбе, который является условным изображением светозарной, огненной природы мира Божественного – фигура Спасителя на престоле.

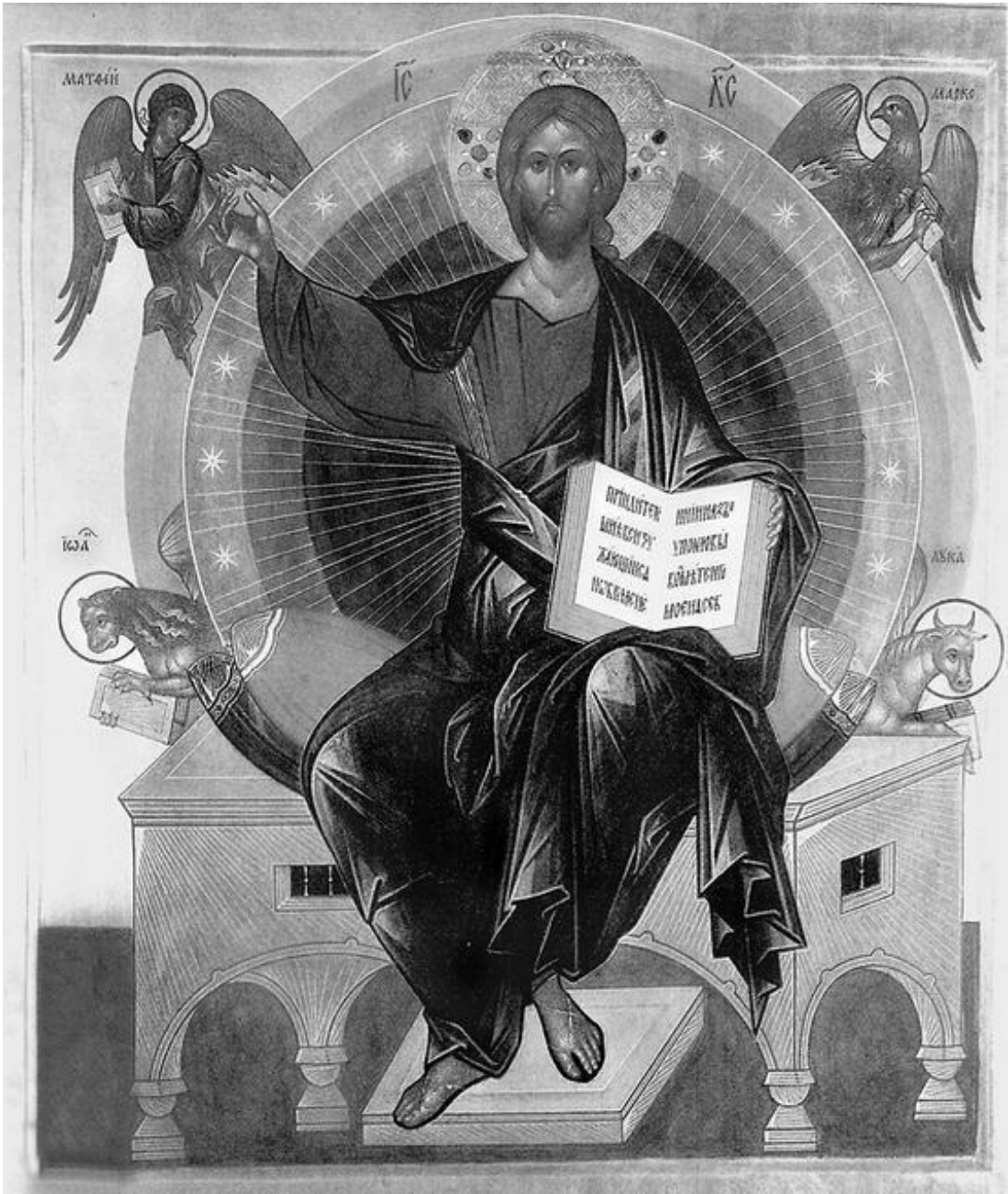
...и вот, престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду (Откр. 4, 2–3).

И от престола исходили молнии и громы и гласы... (Откр. 4, 5).

Надо сказать, подобный красный ромб присутствует и в иконографии Божией Матери – в иконе «Неопалимая Купина».

У подножия престола также изображены бесплотные силы в виде загадочных крылатых колес, исполненных очами по ободьям, о которых упоминается в книге пророка Иезекииля в 1 главе, 18 стихе:

А ободья их – высоки и страшны были они; ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз (Иез. 1, 18).



Икона «Спас в силах» (вариант)

Христа изображают в хитоне и гиматии, чаще всего традиционных цветов, но нередко и в однотонных светло-желтых одеждах, с подчеркивающими складки золотыми штрихами – ассистами, символизирующими сияние Божественного нетварного света.

Правая рука – в благословляющем перстосложении.

В левой – раскрытая или закрытая книга, которая символически соотносится и с книгой Завета и Закона, и с книгой Жизни, и с книгой Откровения.

Книга раскрытая содержит цитату из Писания, а книга закрытая – это книга за семью печатями.

И видел я в деснице у Сидящего на престоле книгу, написанную внутри и отвне, запечатанную семью печатями (Откр. 5, 1).

Икона «Спас в силах» показывает Господа Иисуса Христа во всей полноте Его силы и славы, как Владыку всего видимого и невидимого мира, таким, каким Он явится в конце времен.

Икона непосредственно связана с эсхатологической темой – вторым пришествием Спасителя, Страшным Судом, концом времен и грядущим преображением вселенной.

Грозная тема иконы тем не менее не приводит созерцающего к мысли о безнадежности бытия и невозможности спасения.

...Я пришел не судить мир, но спасти мир...слово, которое Я говорил, оно будет судить его в последний день (Ин. 12, 47–48).

Надежда на «добрый ответ на страшном судище Христовом», как возглашается в ектении, надежда на спасение, на особую милость Божию вызывает изображение Спасителя-Судии. Но еще это изображение призвано пробуждать совесть человека, голос которой и приводит человека к покаянию, к метанойе – перемене сознания и преображению всей жизни.

СПАС ЭММАНУИЛ

Изображения Христа в виде младенца или отрока называются «Спас Эммануил».

Эммануил означает «С нами Бог». Это имя впервые появляется в пророчестве Исайи о грядущем Боговоплощении: *Итак Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил (Ис. 7, 14).*



Икона «Спас Эммануил с архангелами». XII в.

Говоря об иконографии «Спас Эммануил», следует учесть, что на иконах этого типа Предвечный младенец изображается отдельно, или с предстоящими. Не нужно путать эти изображения с изображениями, где Богомладенец представлен вместе с Божией Матерью, поскольку такие иконы относятся уже к иконографии Богоматери.

Как и на всех иконах Спасителя здесь так же присутствуют и крестчатый нимб, и сокращенное именование – *іс хс*, и традиционные для иконографии Иисуса Христа одежды.



Икона «Спас Эммануил»

Лик юного Спасителя соотносится с возрастом, упоминаемым в Евангелии от Луки: *И когда Он был двенадцати лет, пришли они также по обычаю в Иерусалим на праздник* (Лк. 2, 42).

Не смотря на то, что уже в мозаиках Равенны VI века, появляются подобные образы, все же иконография, представляющая Божественного Отрока, не получила столь широкого распространения, как упомянутые выше иконографические типы.

Главной задачей приведенного краткого обзора основных типов иконографии Спасителя является знакомство с принципом систематизации различных иконописных изводов.

Здесь не рассматривались отличительные признаки иконописных школ, техника и стилистика выполнения икон. Если читатель, глядя на любое священное изображение, которое являет нам Спасителя, будь то древняя икона канонического письма, или написанный в реалистической живописной манере холст, уверенно скажут, что это, к примеру, Нерукотворенный Образ Спасителя на убрусе, или поясное изображение Господа Вседержителя – тогда главную цель данного очерка можно считать достигнутой.

Иконы же Господских праздников, например «Вход Господень в Иерусалим» или «Вознесение Господне», а также богородичные иконы, представляющие младенца Христа с Божией Матерью, относятся к другим иконографическим категориям, и будут рассматриваться в соответствующих главах.



Икона «Отечество». Новгород. XIV в.



Икона «Троица Новозаветная»

И конечно, говоря о Боге Сыне, нельзя не вспомнить о изображениях Бога Отца и Святого Духа, как на иконах «Отечество» и «Троица Новозаветная» – изображениях достаточно позднего времени и весьма спорных по своему богословскому смыслу. Именно потому, что эти иконы требуют отдельного и внимательного разговора, автор позволит себе ограничиться только несколькими цитатами, выражающими различные точки зрения.

В 43 главе Деяний Большого Московского Собора, состоявшегося в 1666–1667 годах так говорится о иконе «Отечество»: «Повелеваем отныне образ Господа Саваофа впредь не писать в нелепых и неприличных видениях, ибо никто не видел Саваофа (то есть Бога Отца) во плоти... Только Христос виден был по плоти, каким и живописуется, то есть изображается по плоти, а не по Божеству... Господа Саваофа, седобородого, с едиnorodным Сыном во чреве и голубя между ними изображать на иконах весьма нелепо и неприлично, разве кто видел Отца?.. Отец не имеет плоти, и Сын не во плоти рожден от Отца прежде веков...».

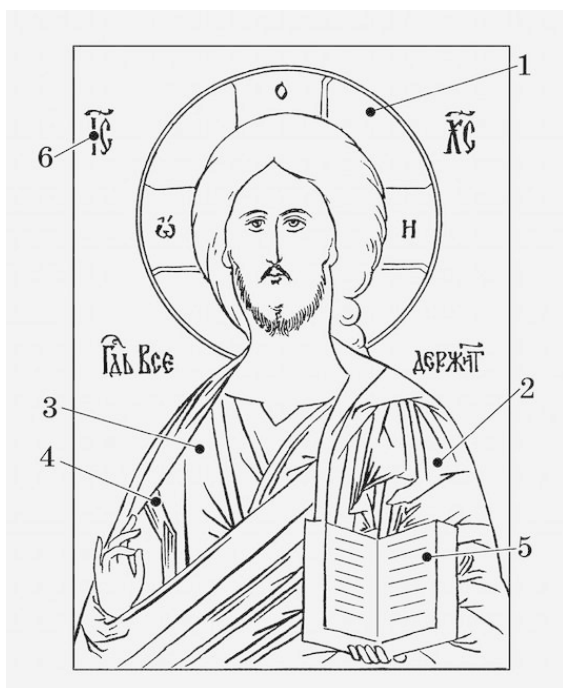
«Возможна ли икона Бога Отца, Который открывается только в других ипостасях и Сам пребывает трансцендентен даже в недрах Святой Троицы? – пишет об иконе «Троица Новозаветная» протоиерей Сергей Булгаков, – Очевидно, отдельно и самостоятельно иконы такого содержания не может существовать. Отец если и может быть изображаем, то только *в отношении* к Сыну, чрез Сына, и в связи с Ним или же на иконе Святой Троицы. Если иногда Бог изображается в виде старца, то здесь мы имеем человекообразный образ *единого*, личного, триипостасного Бога (елогим), и видеть здесь икону именно Отца нет оснований».

И в заключении вывод Л.А. Успенского о постановлениях Большого Московского Собора: «В период отступления от православного Предания и в образе, и в его понимании, так же как и в самом мышлении, постановления Большого Московского Собора, его категорическое запрещение изображения неизобразимого Божества, является подлинно православным отзвуком святоотеческого иконного богословия».

Так как же относиться к иконам, где изображен Бог Отец? Существует вполне определенное мнение, что заново писать подобные иконы не следует, а к уже существующим относиться с должным пониманием исторической ситуации.

В службе Нерукотворенному Образу, седален, глас 5, содержится утверждение: *Собезначальный Сын Отцу, и Превечный, и Невидимый существом, и Неосязаемый, ...остави нам изображение на спасение душам нашим.*

Смысл и содержание любой иконы всегда сводится к тайне Боговоплощения. Как Слово стало плотью для спасения рода человеческого, так и само изображение Воплощенного спасительно. Любая икона христоцентрична. Все священные изображения – отголоски Предвечного Слова, сливающиеся в стройный хор. Как ангельское пение – диалог бесплотных сил с Богом на сверхгармоничном языке любви, аналогом которому на земле может служить только слаженное пение, так и святые иконы на языке линий и красок – языке изобразительной гармонии, способствуют пробуждению у человека высшей творческой способности – *молитвы* – диалога человека и Бога.



Основные элементы иконографии Спасителя:

1 – нимб, 2 – гиматий, 3 – хитон, 4 – клав, 5 – книга, 6 – именование

Часть третья. Мати, рождающая Бога

Иконография Божией Матери

Невесто невестная; Звездо, являющая Солнце; Лествица небесная; Сеятеля чистоты рождающая; Чаша, черплющая радость; Стено нерушимая; Милосердная заступница; Дверь спасения... Сколько эпитетов и славословий посвящено Той, к которой вся Церковь обращается с молитвой: «Пресвятая Богородица, *спаси нас*»! В лице Богородительницы во всей полноте явлен замысел Творца о степени совершенства, которой может удостоиться человек. Никто не достигал такого предела обожения, когда выше свидетелей славы Божией – Херувимов и Серафимов, ставится рожденная на земле от земных родителей *Мати, рождающая Бога*.

Сушая Богородица Богородица или Христородица?

В одной из притч повествуется о далекой стране, жители которой, страдающие от собственной жестокости, дикости нравов и тяжелых болезней, задумали вырастить особый цветок. Цветок этот, по словам пришедшего извне сеятеля, должен был обладать таким благоуханием и невиданной красотой, что каждый, созерцающий этот цветок и вдыхающий его небывалый аромат, смягчался сердцем и исцелялся телом. В той стране были крайне суровые зимы и студеные ветры, а почва неплодородна и поражена плеведами. Поэтому много было положено труда, много было отсечено ненужной и вредной поросли, прежде чем удалось получить нераспустившийся пока еще бутон! Но вот неожиданный результат. Бутон спасительного цветка оказался имеющим свободу выбора: распускаться и отдавать свою красоту другим, или не распускаться и сохранить все чудодейственные силы только для себя.

Эта притча не имеет завершения и кончается знаком вопроса.

Могла ли завершиться подобным образом история спасения падшего человечества, когда Вестник Божий объявил юной Деве об Ее исключительном избранничестве? Могла ли Избранница отказаться взять на себя столь тяжелую и непосильную для земного человека ношу? Следуя дарованной всем людям свободе воли, – могла. Но Святая Дева из далекого от царственного Рима провинциального городка Назарета смиренно ответила: *Се раба Господня; да будет Мне по слову твоему.* (Лк. 1, 38) «...в это мгновение, – по словам святителя Филарета (Дроздова), – посредством этих самых слов, земля обручилась с небом, человечество с Божеством; и вследствие этого Безначальный зачался, *Слово плоть бысть*; Сын Божий соделался сыном человеческим, не переставая быть Сыном Божиим; Дева соделалась небом и престолом Божества, и в Ней положено уже не обетованное только, но действительное начало нашего спасения и блаженства».

Пресвятая Богородица. Чистейший и совершеннейший сосуд для вмещения невместимого Бога. Человеческое существо, зачатое и рожденное в мире смерти и греха, смогло стало выше, никогда не познавших падения и духовной гибели ангелов, благодаря не только Божественному предопределению, но и долгому терпеливому труду по воспитанию собственной души. Весь смысл Боговоплощения – преображение, спасение и обожение души человеческой отразился в Пресвятой Богородительнице, Которая стала для всех рожденных во Христе новой Евой и показала *что приготовил Бог любящим Его* (1 Кор. 2, 9)

В V веке, на Третьем Вселенском соборе, Церковь провозгласила догмат о Пресвятой Богородице в ответ на несторианскую ересь, суть которой была выражена следующими словами: «Никто не должен называть Марию Богородицею, ибо Мария была человек, а от человека Богу родиться невозможно». Порицая эти кощунственные слова, отцы III Вселенского собора привели многочисленные свидетельства из Священного Писания, к примеру, слова пророка Исайи:

Итак, сам Господь даст вам знамение: се, дева, во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил (Ис. 7, 14).

Ибо младенец родился нам; Сын дан нам; Владычество на раменах Его, и нарекут имя Ему: чудный, Советник, Бог крепкий, Отец вечности... (Ис. 9, 6).

Или слова, сказанные праведной Елизаветой при встрече со Святой Девой: *...благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего! И откуда это мне, что пришла Матерь Господа моего ко мне?* (Лк. 1, 42–43)

Блаженный Феодорит, который ранее находился в дружественных отношениях с еретиком Несторием, осуждая его взгляды, писал: «Первою ступению нововведений Нестория было мнение, будто Святую Деву, от которой заимствовал плоть и родился по плоти Бог Слово, не

должно признавать Богородицею, а только Христородицею, – тогда как древние и древнейшие провозвестники истинной веры, по преданию апостольскому, учили именовать и исповедывать Матерь Господа – Богородицею».

А святой Кирилл Александрийский выразил мнение Церкви по поводу несторианской ереси так: «Кто не исповедует, что Еммануил есть истинный Бог, а потому и Святая Дева – Богородица, ибо Она плотски родила Слово Божие, соделавшееся плотию, – тому да будет анафема».

Ниспославши нам икону Твою О святом апостоле и живописце Пуке и о становлении иконографии Божией Матери

Совершенное содержание должно быть облечено и в совершенную форму. Внутреннее, в христианском понимании, влияет на внешнее. Человек духовный всегда красив. Красив, поскольку духоносный свет отражается на лице такого человека. По словам святых отцов «...ненависть Она имела только ко греху. К бедным и страждущим Она была милостива и никому не отказывала в помощи».

По Преданию Пресвятая Дева была скромна и сдержана в поведении, старалась ничем не выделяться из окружающих.

Но вот свидетельство очевидца: «Я видел собственными очами Богообразную и выше всех духов небесных святейшую, Матерь Христа Иисуса, Господа нашего... Когда Иоанн, верховный апостол и высший из пророков, сияющий в земной жизни своей, как солнце на небеси, ввел меня пред лице Богообразной и Пресвятой Девы, то меня озарил не только извне, но и изнутри столь великий и безмерный свет Божественный, и кругом разлились столь дивные ароматы и благоухания, что ни тело мое немощное, ни дух мой не могли вынести столь чудных знамений и начатков вечного блаженства. Изнемогло сердце мое, изнемог дух мой во мне от Ее славы и Божественной благодати».

Этот отрывок из послания святого Дионисия Ареопагита своему духовному наставнику – апостолу Павлу, не содержит каких-либо упоминаний о внешности Богоматери, он передает впечатление недавнего язычника от соприкосновения с человеческим существом, которое во всей полноте изобилует дарами Святого Духа. Внешний же облик Пресвятой Богородицы сохранился в словесных описаниях различных авторов, которые наиболее полно и скрупулезно собрал и обобщил церковный историк Никофор Каллист: «Она была роста среднего, или, как иные говорят, несколько выше среднего; цвет лица Ее был как цвет зерна пшеничного; волосы у Нее были светло-русые и несколько златовидные; глаза ясные, взгляд пронизательный, со зрачками как бы цвета маслины; брови немного наклоненные и умеренно черные; нос продолговатый; губы цветущие, исполненные сладких речей; лицо не круглое и не острое, но несколько продолговатое; руки и пальцы длинные».

Согласно преданию, некоторые подлинные черты внешности Богоматери передавались в списках с икон, написанных святым апостолом, врачом и живописцем Лукой. Существует мнение, что до настоящего времени дошли несколько десятков икон самого апостола Луки. Но было бы весьма предосудительно считать их вышедшим из под кисти святого провозвестника Слова Божия. Достаточно беглого взгляда, чтобы определить, что эти священные изображения принадлежат разным эпохам, различны по технике выполнения и, соответственно, созданы разным авторам, «...иконы приписываются Евангелисту не в том смысле, что они написаны его рукой; – свидетельствует Успенский, – ни одна из написанных им самим икон до нас не дошла. Авторство святого Евангелиста Луки здесь нужно понимать в том смысле, что иконы эти являются списками (вернее, списками со списков) с икон, писанных когда-то Евангелистом. Апостольское Предание следует понимать здесь так же, как в отношении апостольских правил или апостольской литургии. Они восходят к апостолам не потому, что сами апостолы их написали, а потому, что носят апостольский характер и облечены апостольским авторитетом. Так же обстоит дело и в отношении икон Богоматери, написанных Евангелистом Лукой».

Если обратиться к Православной гимнографии, то можно увидеть, что многие богослужебные тексты свидетельствуют о написании первых икон Богоматери и Богомладенца Христа апостолом Лукой. В день празднования иконы Божией Матери Владимирской, в первой песне

канона говорится: «Написав Твой всечестный образ, божественный Лука, богодухновенный писатель Христова Евангелия, изобразил Творца всех на руках Твоих». А в первом иконе акафиста Пресвятой Богородицы в честь чудотворной иконы Ее Владимирской читаем: «...но и нас, земных, не оставила еси, яко некую лучу, ниспославши нам икону Твою, святым Лукою первописанную. О ней бо некогда изрекла еси: «С сим образом благодать Моя и сила да пребудут».

Самый ранний исторический документ, повествующий об этом событии, восходит к первой четверти VI столетия и связан с именем историка Феодора Чтеца (Анагносты). Он сообщает, что вдовая императрица Евдокия, будучи в Палестине, переслала в Константинополь своей сестре Пульхерии, жене императора Маркиана, величайшую реликвию – образ Божией матери, написанный евангелистом Лукой.

Затем, спустя два века, упоминание об иконе встречается у святого Андрея Критского, а также у константинопольского архиепископа Германа, который призывая императора-иконоборца Льва Исавра отказаться от преследования почитателей святых икон, ссылаясь на статую Спасителя, воздвигнутую женщиной, исцеленной Христом от кровотечения, на Нерукотворенный Образ и на икону Пресвятой Девы, написанную апостолом Лукой.

В середине IX века, в «Послании к императору Феофилу о святых иконах», приписываемому трем восточным патриархам, говорится об иконе, вышедшей из-под кисти апостола Луки.

В Минологии императора Василия II Болгаробойцы, относящемся к концу X века, говорилось о святом апостоле Луке, как о прозелите, антиохийцу по рождению, о враче и живописце по роду деятельности.

В начале X столетия, святой Симеон Метафраст, составитель ста тридцати двух жизнеописаний святых, историк, который особое внимание уделял достоверным фактам, писал: «Всего отраднее то, что евангелист Лука человеческий вид Христа моего и образ Той, которая родила Его и дала Ему человеческое естество, первый изобразив воском и красками, передал, чтобы чтить их даже до сего времени...».

И, наконец, у Никифора Каллиста, в его «Церковной истории», есть свидетельство и об апостоле Луке, который «... первый изобразил живописью образ Христа и боголепно Родившей Его, еще же и верховных апостолов, и что от него это высокое и почетное искусство распространилось по всей вселенной»⁵ и об иконе, присланной Евдокией из Палестины, а по другим сведениям из Антиохии в Константинополь императрице Пульхерии. «...она (императрица Пульхерия – С. А.) поставила икону Матери Слова, которую собственноручно при жизни Ее написал божественный апостол Лука. Она (Богородица – С. А.) видела сей образ и сообщила Благодать Своему изображению. Икона эта сначала в месте, называемом Трибунал, творила чудеса, которые и до сих пор совершаются».

Предание о первых иконах Божией Матери, написанных святым евангелистом, в равной мере признается как Православной Церковью, так и католиками. Но есть и противоположное мнение, сторонники которого отрицают достоверность написания вообще каких-либо икон апостолом Лукой.

Одним из приводимых ими доводов является ссылка на флорентийского живописца XI века по имени Luca Santo, который написал значительное количество икон Богоматери. Считается, что эти изображения, в средние века были ошибочно приписаны святому апостолу Луке. То есть, произошла хронологическая путаница. Довод этот весьма несостоятелен ввиду того, что имеются ссылки на более ранние исторические свидетельства об иконах, принадлежащих кисти святого евангелиста.

Другой аргумент противников первоавторства святого апостола заключается в том, что Лука был одним из семидесяти апостолов и, следовательно, евреем по происхождению. Это означает, что он не мог владеть мастерством художника, так как иудеи, в силу второй заповеди Божией – *не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что*

на земле внизу, и что в воде ниже земли; (Ис. 20, 4) – не занимались живописью. Но если обратиться к свидетельствам раннехристианских церковных писателей и апологетов – таким как Тертуллиан, святой Иероним, блаженный Августин, то можно встретить утверждение, что евангелист Лука был родом из Антиохии, из знатной языческой семьи и только в зрелом возрасте обратился к вере во Единого Бога. Получив разностороннее образование, он имел познания в области медицины и навыки в основах изобразительного искусства.

Наиболее серьезным возражением против возможности существования икон, написанным святым евангелистом, является отсутствие какого-либо упоминания об этом факте у отцов VII Вселенского Собора. Возможно, что ко времени проведения Собора иконы апостола Луки уже не было в Константинополе и сослаться на нее как на непреложное свидетельство не представлялось возможным. По другому предположению об иконе святого евангелиста, напротив, было хорошо известно современникам, и говорить о ней, как о *новом* аргументе в защиту иконопочитания отцы Никейского Собора не считали нужным.

Рассмотрев приведенные доводы, можно с уверенностью заключить, что согласно Священному Преданию и историческим свидетельствам святой евангелист Лука вполне мог собственноручно написать одно или несколько изображений Божией Матери. Они были известны лишь небольшому кругу христиан. По прошествии времени оригиналы были утрачены, но сохранились многочисленные видоизмененные повторения. Можно сказать, апостол Лука положил начало иконописанию, определил его основные принципы.



Римские катакомбы

Древнейшие из дошедших до нас изображений Пресвятой Богородительницы были открыты археологами XIX-XX столетий в раннехристианских росписях римских катакомб. Эти открытия опровергли бытовавшее в научной среде мнение, что в древней Церкви не было изображений Богородицы, а иконы Ее стали появляться только после принятия догмата о Пресвятой Богородице.

Одним из самых значительных изображений этого периода является фреска в катакомбах святой Прискилы в Риме, датируемая второй половиной второго столетия. На фреске изображена женщина, кормящая грудью младенца, и мужчина со свитком в левой руке.



Фреска в катакомбе Прискилы. II в.

Ряд важнейших деталей изображения таких, как звезда, сияющая над фигурами, и на которую правой рукой указывает мужчина, а также покрывало на голове женщины, которое является прямым указанием на ее замужнее положение и напоминающее мафорий, который носили женщины

Востока и Византии, свидетельствуют о том, что на фреске изображены именно Приснодева с Богомладенцем и пророк, возвещающий о приходе Мессии.

Касательно пророка можно сказать, что, возможно, это изображение пророка Исаяи, который возгласил:

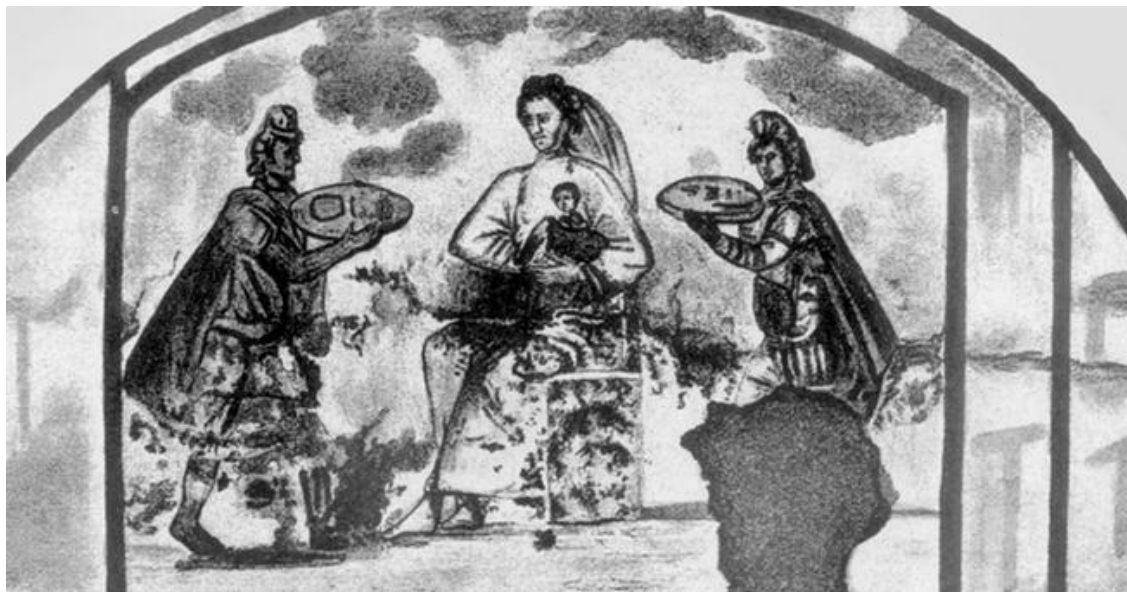
Восстань, светись, [Иерусалим], ибо пришел свет твой, и слава Господня возшла над тобою. (Ис. 60, 1)

Не будет уже солнце служить тебе светом дневным, и сияние луны светить тебе; но Господь будет тебе вечным светом, и Бог твой – славою твоею. (Ис. 60, 19)

Или, это изображение пророка Валаама, который свидетельствовал:

Вижу Его, но ныне еще нет; зрю Его, но не близко. Восходит звезда от Иакова и восстает жезл от Израиля, и разит князей Моава и сокрушает всех сынов Сифовых. (Чис. 24, 17)

Среди фресок римских катакомб следует выделить наиболее часто повторяющиеся сюжеты, а именно – «Поклонение волхвов» и изображение молящихся женщин (по-латински – *orantes*).



Фреска «Поклонение волхвов». III в.

Если в сценах «Поклонение волхвов», а их сохранилось более десятка и древнейшее изображение относится к началу второго века, явно присутствует указание на Богоматерь с младенцем Христом, то в молящихся женских фигурах не всегда можно узнать изображение Богоматери. Зачастую это просто портреты погребенных женщин-христианок. Но ряд изображений имеет подписи типа: *María*, *Maia*, что ясно дает понять, что данная фреска представляет собой именно Богородицу.



Фреска «Молящаяся». III в



Изображения на доньшках стеклянных сосудов из катакомбы св. Агнессы. IV в.

Надо сказать, что на фресках римских катакомб представлен не конкретный, индивидуальный тип изображения Пресвятой Девы, а собирательный, условный Ее образ, который, тем не менее, несет определенную символику.

Вот что пишет Александр Петрович Голубцов – церковный археолог начала XX века: «Длинная рубашка (tunica talaris), схваченная поясом, или же широкорукавная долматика с пурпуровыми полосами, головной платок – вуаль, низко падающая на плечи (иногда, впрочем, голова бывает открыта) и поднятые руки в молитвенном положении – такова обычная постановка этих фигур, общая анонимным изображениям женщин и именным фигурам, означающим Богоматерь или какую либо святую, например: Венеранду, Перегрину, Пуденциану.

Так как вуаль служила и служит покрывалом невест, то отсюда было недалеко и до символического значения, по которому Богоматерь являлась как бы невестой и на этом основании могла олицетворять собою Церковь, которая называется в Священном Писании чистой девою, обреченною Христу.

Наибольший интерес и значение для иконографии Богородицы представляют лицевые изображения этого рода на доньшках расписных стеклянных сосудов, находимых в катакомбах, которые доставляют значительный процент именных изображений Богоматери.

Здесь Она является то между двумя деревьями, означающими Рай, то между апостолами Петром и Павлом, то рядом с св. Анною и Агнессою. Над головами их, по окружности доньшка надпись: Petrus – Paulus, Anne – Mara, Agnes – Maria. Но особенно замечательно в этом отношении резное изображение на мраморной плитке, найденное в южной Франции, неподалеку от Тарасконы, в крипте св. Максимиана. Оно относится исследователями не позднее как к V веку и представляет молящуюся жену в широкой долматике и, по-видимому, головном покрыве,

ниспадающем на плечи и грудь; над головой Ее варварскою латынью надписано: Maria Virgo minester de tempulo Gerosale, Мария Дева – из храма Иерусалимского».



Изображение на мраморной плите из церкви св. Максимиана. V в.

К началу пятого века заканчивается первый период становления художественно-символического языка Священных изображений, который можно условно назвать *древнехристианским*. Связано это с вполне определенными историческими условиями: разделением Римской империи на Восточную и Западную, которое завершилось к 364 году. Возникновение сильного христианского государства Византия привело к тому, что на Восток переместился центр духовной, культурной, экономической и политической жизни.

И если первый период христианской иконографии носил сугубо римский характер, то следующий, по определению академика Никодима Павловича Кондакова, «был отмечен возрождением греческого искусства и назван греко-восточным периодом». Период этот продолжался с V по VI столетие и не без основания назван золотым веком Византии.

После постановлений Халкидонского и Эфесского Вселенских соборов по всему христианскому миру широко распространяется почитание Божией Матери. В 458 году из Иерусалима в Византию, во Влахернский храм переносится одна из драгоценнейших реликвий – мафорий – головной плат Пресвятой Богородительницы.

Создаются высочайшие образцы гимнографии, посвященные прославлению Богородицы и взывающие к Ее заступничеству пред Господом.

Получила новое направление и иконография Божией Матери. Помимо стенописи стала широко распространяться моленная икона. Правильнее сказать возникла насущная потребность именно в моленных иконах.

Академик Н.П. Кондаков пишет: «.. в силу целого ряда свидетельств, относящихся к IV–V столетиям, можно утверждать, что «икона» возникла в христианском искусстве именно в это время и притом в живописи на досках, как «портрет», образ святого, полагаемый на гроб святого или мученика, или написанный на стене его усыпальницы, как живой образ его «памяти», и так было повсюду, где чтилась память местных святых: в Палестине, на Синае, в Египте, или даже в Риме, в Милане, в Капуе, в Константинополе...



Одна из ранних икон Божией Матери. Дерево. Энкаустика. V в.

Появлением иконописи на дереве, в силу исторической основы христианства в лице Христа Иисуса, Богоматери Девы Марии, учеников Его, последователей, христианское искусство обязано, конечно, самой сущности христианских задач, но этот вид религиозной живописи мог воспользоваться распространенным образцом в форме эллинистического портрета, выраженного и популярного именно в том самом сиро-египетском углу Востока, который в эту эпоху стал на время руководителем христианства.

...Первые моленные иконы явились в подражание эллинистическим портретам, и между ними на первом месте был образ Божией Матери».

Из немногих, дошедших до нашего времени икон, представляющих Божию Матерь, можно подробнее остановиться на иконе V века, ранее принадлежавшей музею Киевской духовной академии, а ныне находящейся в Киевском музее изобразительных искусств.

На тонкой, небольшой, всего 35 сантиметров высотой и 21 сантиметр шириной доске изображена Богоматерь с младенцем Христом, которого Она держит левой рукой. Живописная техника – энкаустика, то есть живопись восковыми красками, которые в горячем виде наносятся на загрунтованную левкасом поверхность иконной доски.



«Мафорий Божией Матери, – описывает икону Кондаков, – снабжен на месте, приходящемся над челом, золотым изображением креста. Очевидно, здесь эта форма христианского

украшения уже носит специальное назначение: она отличает образ Божией Матери от всякого иного, ей подобного, и составляет как бы ее почетную привилегию и особый знак...

На основании всего здесь указанного можно, наконец, установить время нашей иконы, которая должна относиться еще к V веку и, следовательно, является пока древнейшим образцом иконы, будучи в то же время и лучшим ее образцом по художественному исполнению».

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что к данному периоду времени уже вполне сложились основные иконографические типы изображений Божией Матери, хотя стилистически эти священные изображения еще не вполне обрели те характерные особенности, которые знакомы нам по каноническим иконам Пресвятой Богородицы.

Едина Мати милосердия

Основные типы иконографии Божией Матери

Если внимательно посмотреть Православный церковный календарь, то можно заметить, что на большинство дней года приходятся дни чествования чудотворных икон Божией матери.

К примеру, раскрыв календарь в середине года, можно увидеть, что на 1 июля по новому стилю приходится чествование Боголюбской иконы Божией Матери, на 3 июля – Моденской или по-другому, Косинской иконы Божией Матери, на 6 июля – Владимирской иконы Божией Матери и в тот же день Псково-Печерской, именуемой «Умиление» и Заоникиевской икон Божией Матери. 9 июля – праздник во имя Тихвинской иконы, а также Нямецкой, Седмиезерской и Лиддской икон Божией Матери. И так далее. Всего же в богослужебном году чествуется более трехсот чудотворных икон. Хотя вообще чудотворных икон Пресвятой Богородицы гораздо больше.

Как разобраться во всем многообразии икон Божией Матери? Существует какая-либо классификация богородичной иконографии? Конечно, существует. Как в иконографии Спасителя, так и в иконографии Богородицы можно выделить основные типы изображений. Необходимо заметить, что хотя предлагаемая классификация и лежит в русле общепринятой в искусствоведении и церковной археологии, все же основной акцент будет делаться на богословском смысле типизации изображений Святой Богородительницы. И поэтому рассматриваются эти типы не в последовательности их исторического развития, а по богословски оправданным приоритетам.

Основных типов иконографии Богородицы три.

Это – Умиление или Милующая, по гречески – Елеуса, Путеводительница, по гречески – Одигитрия и Молящаяся, по гречески – Оранта.

Эти типы иконографии Божией Матери представляют собой своеобразные ступени спасения падшего человечества:

Умиление (Милующая) – Боговоплощение;

Одигитрия – путь ко спасению через Христа Спасителя;

Оранта – моление о спасении каждого члена Церкви Христовой и привлечении в стены Церкви всех тех, до кого еще не дошло слово Божие.

УМИЛЕНИЕ или МИЛУЮЩАЯ (ЕЛЕУСА)

«Умиление» – русский вариант перевода греческого слова Елеуса (Eleousa), что в точном переводе значит – «милостивая».

Этот тип иконографии сложился в Византии в XI веке на основе иконографического типа «Одигитрия».

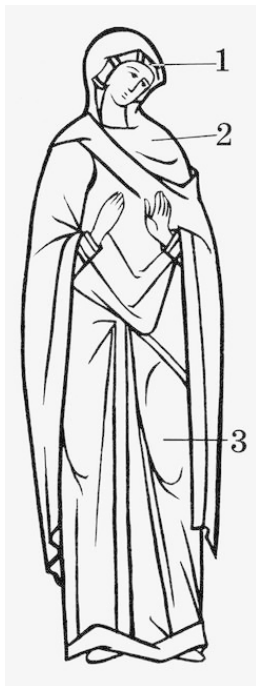
Академик Н.П. Кондаков пишет: «Когда появился в типе Одигитрия вариант, отчасти известный под именем Божией Матери Елеусы, т. е. Милостивой, было бы трудно сказать в настоящее время с определенностью. По-видимому, это был сначала только украшающий эпитет, пригодный для всякого «молельного» образа Божией Матери и потому усваиваемый иконам Одигитрии, наравне с другими, но возможно, что одна из икон Одигитрии особо прославилась под этим именем. Возможно, далее, что имя Елеусы-Милостивой стали предпочтительно придавать именно тому варианту Одигитрии, в котором, Божия Мать как бы склоняется к Сыну, ища у Него милости для человечества, и Он, обращаясь к Ней, отвечает Ей и миру благословением».

Иконы типа Елеусы как правило поясные.

В иконографии представлено соединение земного и небесного, выраженное сопряжением нимбов и взаимоприкосновением двух ликів Божией Матери и Богомладенца. Это символическое изображение Христа и Церкви Христовой.

Богомладенец может быть изображен как на правой, так и на левой руке Божией Матери – это только варианты одного и того же иконографического типа.

Одежды Богородицы на иконах соответствуют историческим одеждам периода Ее земного бытия.



Женская одежда античного времени:

1 – чепец,

2 – мафорий,

3 – туника

Мафорий (*греч.* – накидка) – большой четырехугольный плат, покрывающий голову и укутывающий всю фигуру. Мафорий Богородицы с 474 года находится во Влахернском храме в Константинополе. В иконографии тона мафория Божией Матери преимущественно темно-красных оттенков. По краям мафорий украшен каймой и бахромой.





Иконографический тип «Умиление».
Иконы Божией Матери «Владимирская» (слева) и «Ярославская»

Звезды на мафории имеют два значения: во-первых (в случае, когда изображены три звезды: на главе и на плечах) – это символ непорочности Приснодевы «до рождения, в рождении и по рождении»; а во-вторых – это символ Святой Троицы. На многих иконах фигура

Богомладенца закрывает собой одну из звезд, символизируя тем самым Воплощение второй ипостаси Святой Троицы – Бога Сына.

Нимб вокруг головы Божией Матери, в отличие от нимба Богомладенца не содержит вписанный крест.

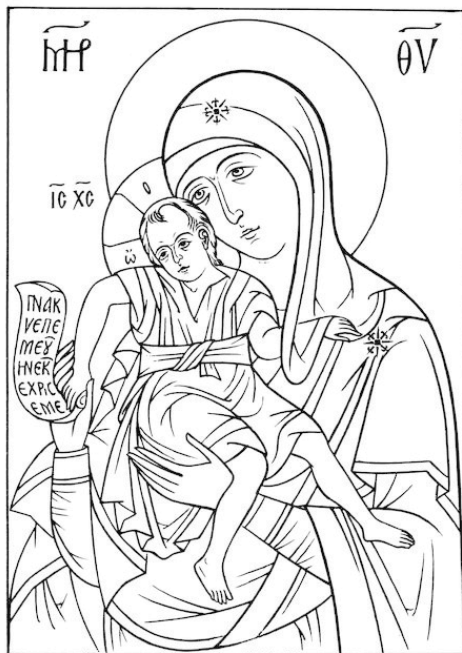
На иконах Божией Матери обязательно присутствует именование – сокращенное начертание слов «Мать Бога» – $\text{MP} \text{ΘY}$.

Наиболее известны следующие чудотворные иконы этого типа:

Владимирская икона Божией Матери

Донская икона Божией Матери

икона «Взыграние младенца»



Икона Божией Матери «Достойно Есть»



Икона Божией Матери «Взыскание погибших»



Феодоровская икона Божией Матери



Донская икона Божией Матери икона «Взыскание погибших»

икона «Достойно Есть»

Игоревская икона Божией Матери

Касперовская икона Божией Матери

Корсунская икона Божией Матери

Почаевская икона Божией Матери

Толгская икона Божией Матери

Феодоровская икона Божией Матери

Ярославская икона Божией Матери

Следует заметить, что правильно называть иконы Богородицы нужно так: Владимирская икона Божией Матери или икона Божией Матери Владимирская. Нежелательно говорить Богоматерь Владимирская или Богоматерь Казанская, так как Божия Матерь у нас только одна – Приснодева Мария.

ПУТЕВОДИТЕЛЬНИЦА (ОДИГИТРИЯ)

Путь истинный – путь ко Христу. Об этом говорит жест правой руки Богородицы, которая указывает нам на Богомладенца Христа.





Иконографический тип «Одигитрия»



Иконография «Одигитрия». Икона Божией Матери с предстоящими ангелами



Извод иконографии «Одигитрия». Панагия Декса. Гребневская икона Божией Матери

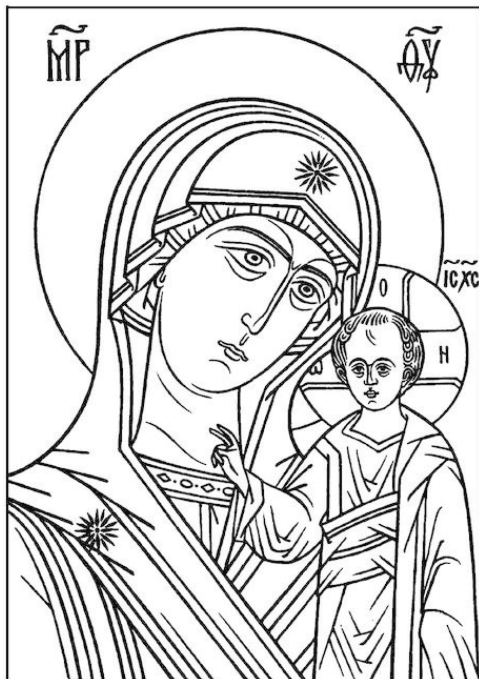
Христос, как Глава Церкви, как законодатель, благословляет всех идущих путем совершенствования – об этом свидетельствует жест правой руки Богомладенца.

Большинство икон типа «Одигитрия», что в переводе с греческого означает «Путеводительница», представляют Божию Матерь с Богомладенцем, изображенным на правой руке Богородицы. Но, как и на иконах типа «Умиление», есть изводы, где Младенец помещен на левой. Такой способ изображения называется «Панагия Декса» (греч. – Всесвятая)

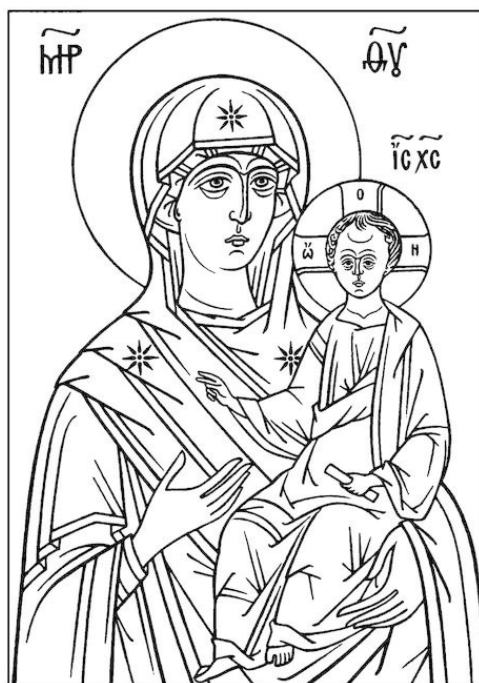
Изображение Богоматери на иконах типа «Одигитрия», как и в типе «Умиление» – поясное, но встречаются орудные (как например, Казанская икона Божией Матери) и в полный рост.

Наиболее известные иконы этого типа:

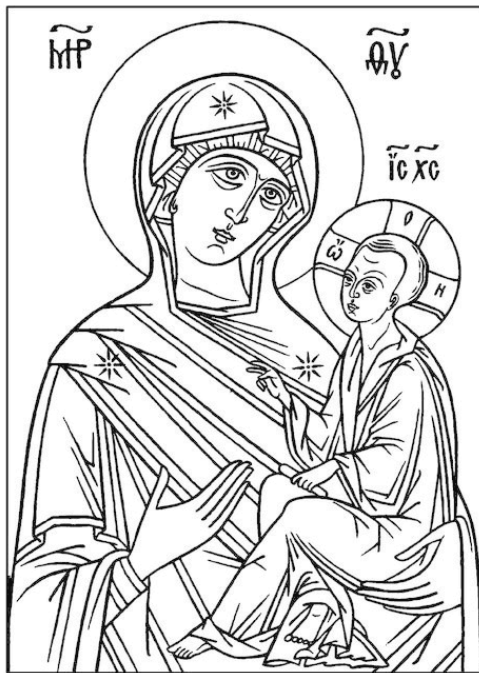
Влахернская икона Божией Матери
Грузинская икона Божией Матери
Иверская икона Божией Матери
Иерусалимская икона Божией Матери
икона Божией Матери «Избавительница»



Казанская икона Божией Матери



Смоленская икона Божией Матери



Тихвинская икона Божией Матери



Икона Божией Матери «Троеручица»

икона Божией Матери «Троеручица»

икона Божией Матери «Скоропослушница»

Казанская икона Божией Матери (огрудный вариант Одигитрии)

Козельщанская икона Божией Матери

Смоленская икона Божией Матери

Тихвинская икона Божией Матери

Ченстоховская икона Божией Матери

МОЛЯЩАЯСЯ (ОРАНТА)

Изображение Богоматери с воздетыми в молении руками и без Младенца, называется «Молящаяся», или «Оранта» (греч.). Такие изображения в полный рост по древней традиции помещают в конхе – верхней части алтаря.

Фигура Божией Матери, изображенная в полный рост с Богомладенцем, именуется «Великая Панагия», что означает «Всесвятая».

Поясные изображения икон типа «Великая Панагия» в древнерусской иконописи получили широкое распространение и стали называться «Знамение».



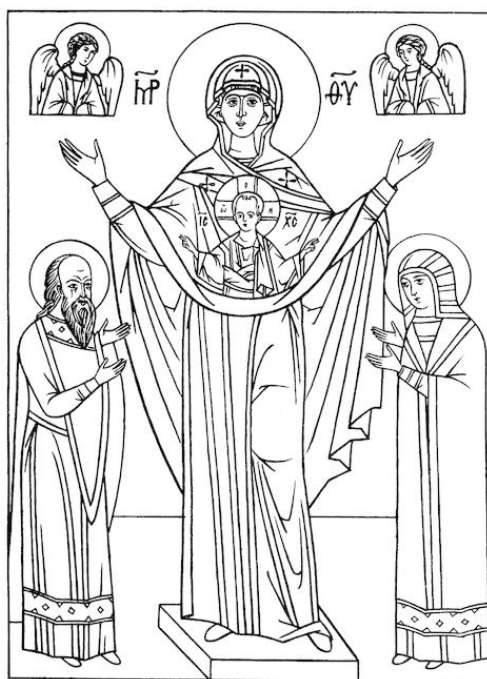
Ярославская Оранта. XI в.



Икона Божией Матери «Знамение»



Икона Божией Матери «Неупиваемая Чаша»



Мирожская икона Божией Матери

Одно из значений славянского слова *зна́мение* – чудо. И действительно, изображение Младенца Христа на лоне Богородицы – это символ величайшего чуда – Боговоплощения, когда Безначальный и Невместимый Бог вместился в человеческое тело. И этим иконография «Знамение» перекликается с иконами Божией Матери «Умиление».

Слово *знамѣние* также родственно славянскому глаголу «знаменаю» – созываю, призываю к богослужению. Это раскрывает второй глубинный смысл данной иконографии: воздетые руки Богоматери, как символ молитвы; Младенец Христос в круге, как символ Евхаристии;

поручи на руках Божией Матери – символ сослужения всей Церкви своему Небесному Предстоятелю.

Наиболее распространенные иконы этого типа:

*икона Божией Матери «Знамение»
Новгородская икона Божией Матери «Нерушимая Стена»
икона Божией Матери «Неупиваемая Чаша»
Курско-Коренная икона Божией Матери
Мирожская икона Божией Матери
Никейская икона Божией Матери
Царскосельская икона Божией Матери
Ярославская Оранта*

Деление Богородичной иконографии, равно как и иконографии Спасителя, на три основных типа весьма условно и служит всего лишь ориентиром в огромном мире православной иконописи. Так, например, среди икон Богородицы можно еще выделить изображения Царицы Небесной на престоле, которые называются *Панахранта* (греч. – Всемилостивая), где сидящая Божия Мать держит на коленях Младенца Христа. Наиболее известные иконы: Кипрская, Печерская, Псково-Покровская, «Державная».

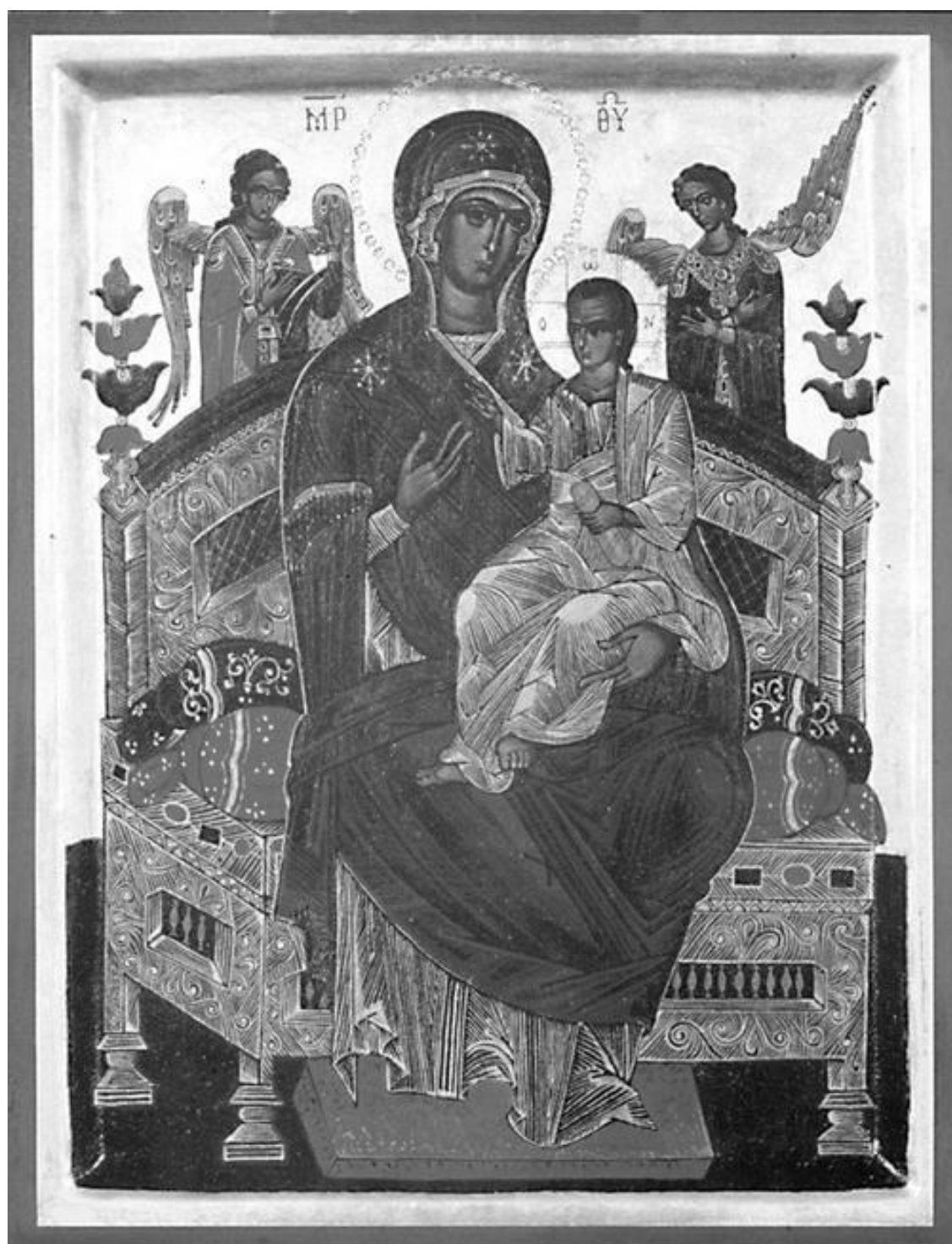
Агиосоритисса (греч. – Заступница) – икона из деисусного чина иконостаса – изображает Богородицу без Младенца, обращенную вправо и держащую свиток в руке.

Иконы «Умиление» Серафимо-Дивеевская, «Огневидная», Филермская и другие представляют своего рода «портретный вид» иконографии Божией Матери.

Наконец, иконы «Неопалимая Купина», «Живоносный источник», «Нечаянная Радость» – особые композиции, в которых все же прослеживаются некоторые типологические признаки.



Икона Божией Матери «Агиосоритисса»



Иконографический тип «Панахранта» (Икона Божией Матери «Всецарица»)



Икона Божией Матери «Семистрельная»



Икона Божией Матери «Неопалимая Купина»



Икона Божией Матери «Державная»



Икона Божией Матери «Нечаянная Радость»



Основные элементы иконографии Божией Матери:

1 – нимб

2 – мафорий

3 – звезды

4 – поручи

5 – именование

Часть четвертая. Зримые свидетели мира незримого Ангелы. Святые. Праздники. Иконостас

Не только лики Иисуса Христа и Его Пречистой Матери явлены на иконах. Иконописные образы ангелов, святых, событий священной истории также свидетельствуют о величии и славе Творца, также безмолвно открывают нам истину.

Воинство небесное Иконография ангелов

Ангелы (*греч.* – вестники) существа, одаренные бессмертием, свободой воли, высокими способностями и могуществом. Ангелы – бесплотные духи и поэтому для людей невидимые. Тем не менее, имеется развитая иконография ангельских чинов.

Но как изобразить то, что недоступно нашему физическому зрению? Возможно ли это сделать живописными средствами?

Ответ однозначен: да. Изображения ангелов на иконах – набор **символов**, которые передают не внешний вид, а *идею* ангелов как посланцев Божиих. К примеру, крылья – символ быстроты и всепроникновенности; посох – символ посланничества; облик прекрасного юноши – символ совершенства.

Но правомочна ли именно такая изобразительная символика и есть ли для нее основания?

Иконографический канон предусматривает изображения только тех ангельских чинов, описания которых есть в Священном Писании, как, например, в книге пророка Иезекииля и в Откровении святого Иоанна Богослова. То есть иконография ангелов основана на тех моментах священной истории, когда по воле Бога бесплотные силы обретали некий видимый образ. Исходя из этих текстов, и сложилась иконография ангельских чинов.

Какие же ангельские чины могут быть изображены на иконах?

Серафимы (от древнееврейского *сараф* – жгучие, пламенные). Серафимы – высшие духовные существа, наиболее приближенные к Богу, пламенеющие любовью ко Господу. Поэтому они изображаются возле Престола Господа Вседержителя в виде шестикрылых существ. Серафимов изображают с человеческим ликом и телом (часто только с ликом, без тела) в окружении шести красных крыльев.

Херувимы (от древнееврейского *хэрэв* – меч) – существа, обладающие высшей духовной мудростью.

На иконах изображаются в виде человеческого лика, окруженного шестью или четырьмя крылами голубого или зеленого цвета.

Престолы изображают в виде колес со множеством глаз на ободьях – *...и плеща их исполнена очес...* (Иез. 1, 18).

Архангелы. В переводе с греческого «архангел» – ангелоначальник. Всего архангелов, согласно учению Православной Церкви, семь. Соответственно, семь Архангелов изображают и на иконах.

Среди них:

Михаил – кто как Бог – он же **Архистратиг**, то есть главный воитель;

Гавриил – витязь Божий;

Рафаил – исцеление Божие;

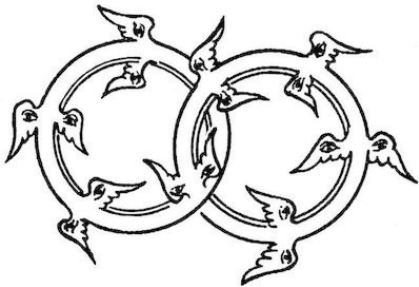
Уриил – свет Божий;



Серафим



Херувим



Престолы



Архангел Михаил



Архангел Гавриил



Ангел-Хранитель

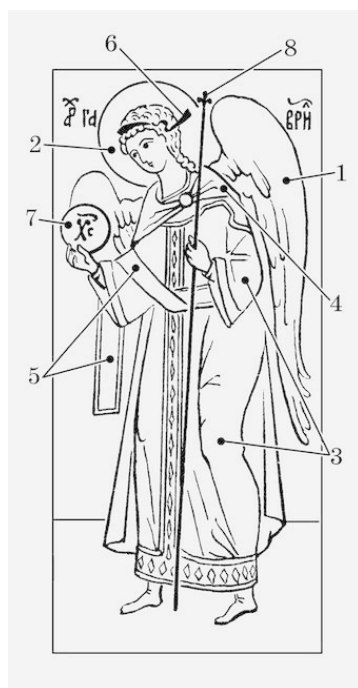
Селафиил – прощение Божие;

Иегудиил – освящение Божие;

Варахиил – благословение Божие;

Иеремиил – возвеличение Божие.

Ангел-хранитель представлен в иконографии в виде крылатого юноши в белом хитоне. Иногда Ангела-хранителя изображают с крестом (так как ангел-хранитель дается человеку при крещении) и с мечом – символом духовного оружия и защиты. Также существуют иконы, где Ангел-хранитель ведет за руку младенца, который символически отображает душу оберегаемого Ангелом человека



Основные элементы иконографии Ангелов:

1. Крылья – непременный атрибут иконографии всех Ангельских чинов

2. Нимб – символ излившейся на Ангелов Божией благодати

3. Далматика – мантия. Узкая длинная одежда с рукавами из плотной ткани. Далматика одевается поверх туники – нижней одежды. Она украшена оплечьем, передником и подольником – особыми украшениями

4. Гиматий – плащ. Закрепляется фибулой или запоной – орнаментально украшенной пряжкой. Иногда такую пряжку называют аграфой

5. Лор или лорум – широкая, украшенная орнаментом, полосами и камнями лента, охватывающая далматику

6. Слухи или тороки (русс. торок – ремень) – лента, опоясывающая голову ангела, завязывающаяся на затылке и двумя свободными концами развевающаяся за ушами.

7. Зерцало (русс. – зеркало) – диск в руке архангела с монограммами Иисуса Христа или с изображением Спаса Эммануила

8. Мерило – посох Ангела, который является знаком посланничества

Дивен Бог во святых своих Иконография святых

Святые – это люди, стяжавшие особую благодать, люди, очищенные от греха и преображенные.

Основа святости – не только осознание своей глубокой поврежденности и желание спасения, не только жизнь по заповедям Божиим и стяжание Духа Святого, но и вера.

... без веры угодить Богу невозможно; ибо надобно, чтобы приходящий к Богу веровал, что Он есть, и ищущим Его воздает... (Евр. 11, 6)

Когда происходит канонизация, то есть прославление святого всей Церковью, то обязательно пишется его образ.

На иконах изображают всех святых, которые канонизированы Церковью: праотцев, пророков, мучеников, святителей, преподобных, блаженных (юродивых), праведных, безсребренников, благоверных и др.

СВЯТЫЕ ПРАОТЦЫ

Праотцы – первые праведники в человеческой истории. Это ветхозаветные патриархи, а также праведные Иоаким и Анна – родители Божией Матери и обручник Богородицы – праведный Иосиф. Праотцы прообразовательно участвуют в истории спасения человечества, являясь по плоти предками Иисуса Христа, а в плане духовном они – яркий пример соединения праведности жизни с предвидением грядущего освобождения от вечной смерти.



Праотец Мельхиседек



Святая праведная Анна, мать Пресвятой Богородицы



Праотец Авраам

На иконах праотцев изображают со свитками, содержащими тексты из Священного Писания; праотца Ноя иногда изображают с ковчегом в руках.

СВЯТЫЕ ПРОРОКИ

К пророкам относятся святые люди, которые по внушению Святого Духа предсказывали о грядущих событиях, в особенности об обетованном Мессии.

В иконографии пророков обязательно присутствует изображение нимба; на головах – или пророческие шапочки (например, у пророка Даниила), или корона, как у царей Давида и Соломона; изображают пророков и с непокрытой головой.



Пророк Моисей



Пророк Илья



Пророк Михей

Пророки одеты в хитон и гиматий, на плечах некоторых (пророк Исайя) милоть – накидка из овчины.

Последний из пророков возвестивший: ...*покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное* (Мф. 3, 2) и воочию узревший свершение всех пророчеств о Спасителе – Иоанн Предтеча, иконография которого весьма разнообразна. Его изображают в одежде из верблюжьего волоса или в хитоне и гиматии; распространена икона «Ангел пустыни», где Иоанн Креститель имеет крылья за спиной – символ чистоты его бытия как пустынножителя. На этой иконе святой пророк Иоанн Предтеча держит в руке собственную отсеченную голову, что является образным выражением Божественного дара предвидения.

СВЯТЫЕ АПОСТОЛЫ

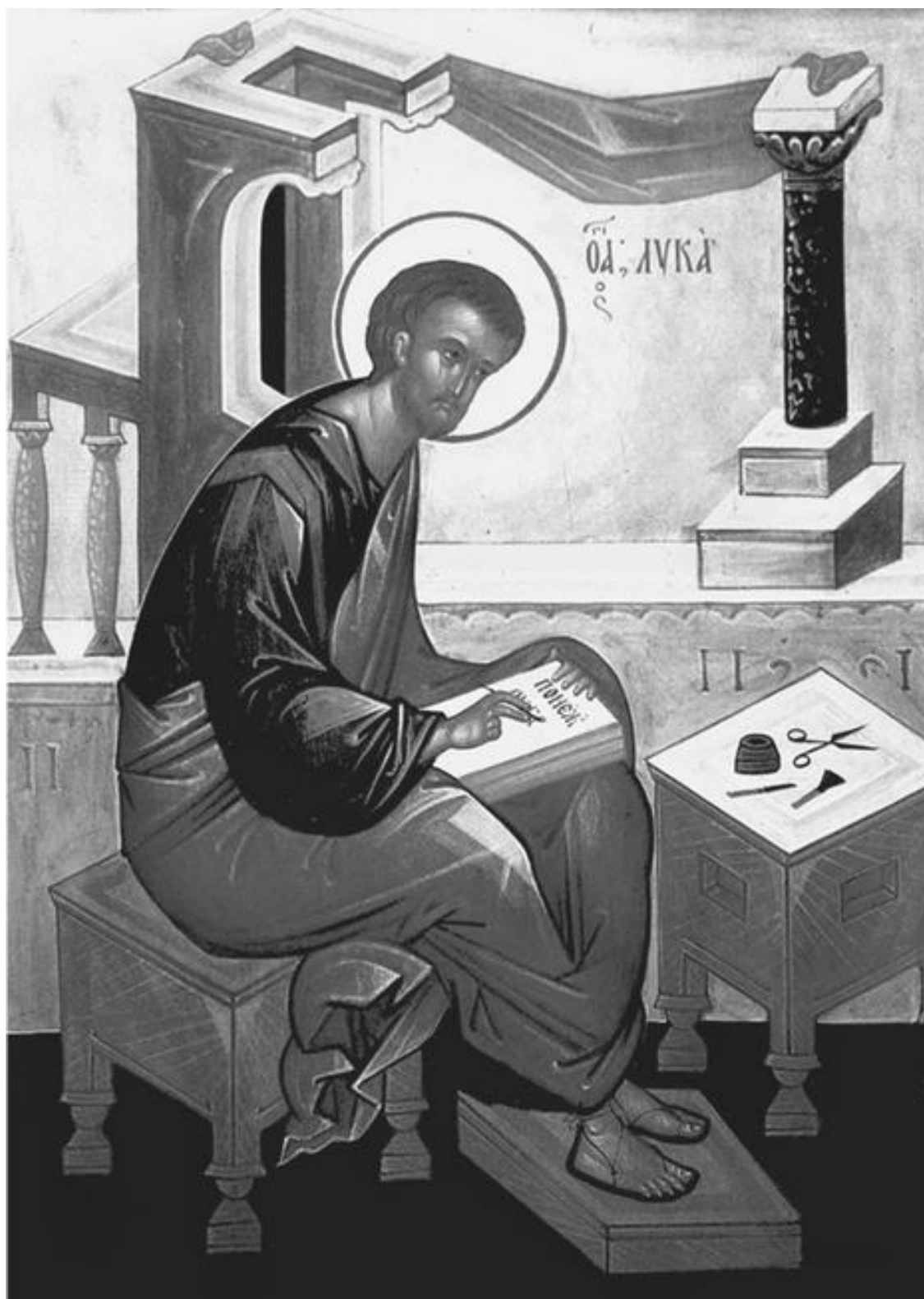
Апостолы (*греч.* – посланники) – провозвестники слова Божия, распространители Благой Вести, посланные самим Господом Иисусом Христом во все концы земли.





Святые первоверховные апостолы Петр (слева) и Павел

Традиционно святых апостолов изображают со свитками или книгой в форме кодекса, с нимбами вокруг голов; одежды апостолов – хитон и гиматий. На иконах у первоверховного апостола Петра можно увидеть связку ключей, которая означает совокупность церковных Таинств, являющихся символическими ключами от Царствия Небесного – ... *ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь Мою, и врата ада не одолеют ее; и дам тебе ключи Царства Небесного: и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах; и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах* (Мф. 16, 18–19).



Святой евангелист Лука



Святой равноапостольный князь Владимир

Четыре иконы святых евангелистов всегда помещают на Царских Вратах. Евангелисты Матфей, Марк и Лука изображаются во время работы над Евангелиями, сидящими в помещениях за раскрытыми книгами, а святой евангелист Иоанн – среди гор на острове Патмос, где он, согласно Преданию, диктовал Богодухновенный текст своему ученику Прохору.

Равноапостольные – святые, особенно прославившиеся обращением народов в христианскую веру, и жившие в последующие за первыми апостолами времена. Их изображения

имеют, в основном, ту же иконографическую символику; отличия могут быть в изображениях одежды, которая характерна для своего времени и народа. Часто в иконографии равноапостольных святых появляется изображение креста – символа крещения и спасения от вечной смерти.



Святой мученик Уар



Святая мученица Татиана

СВЯТЫЕ МУЧЕНИКИ

Мученики – святые, прославленные Церковью за мученическую смерть, принятую за веру. Существуют две стороны мученичества: во-первых, мученики свидетельствуют о явлении Бога Слова во плоти и о победе над вечной смертью; во-вторых, мученики, следуя за Христом, как бы повторяют его искупительную жертву. Христос – первообраз мученичества, засвидетельствовавший собственной Кровью спасение рода человеческого.

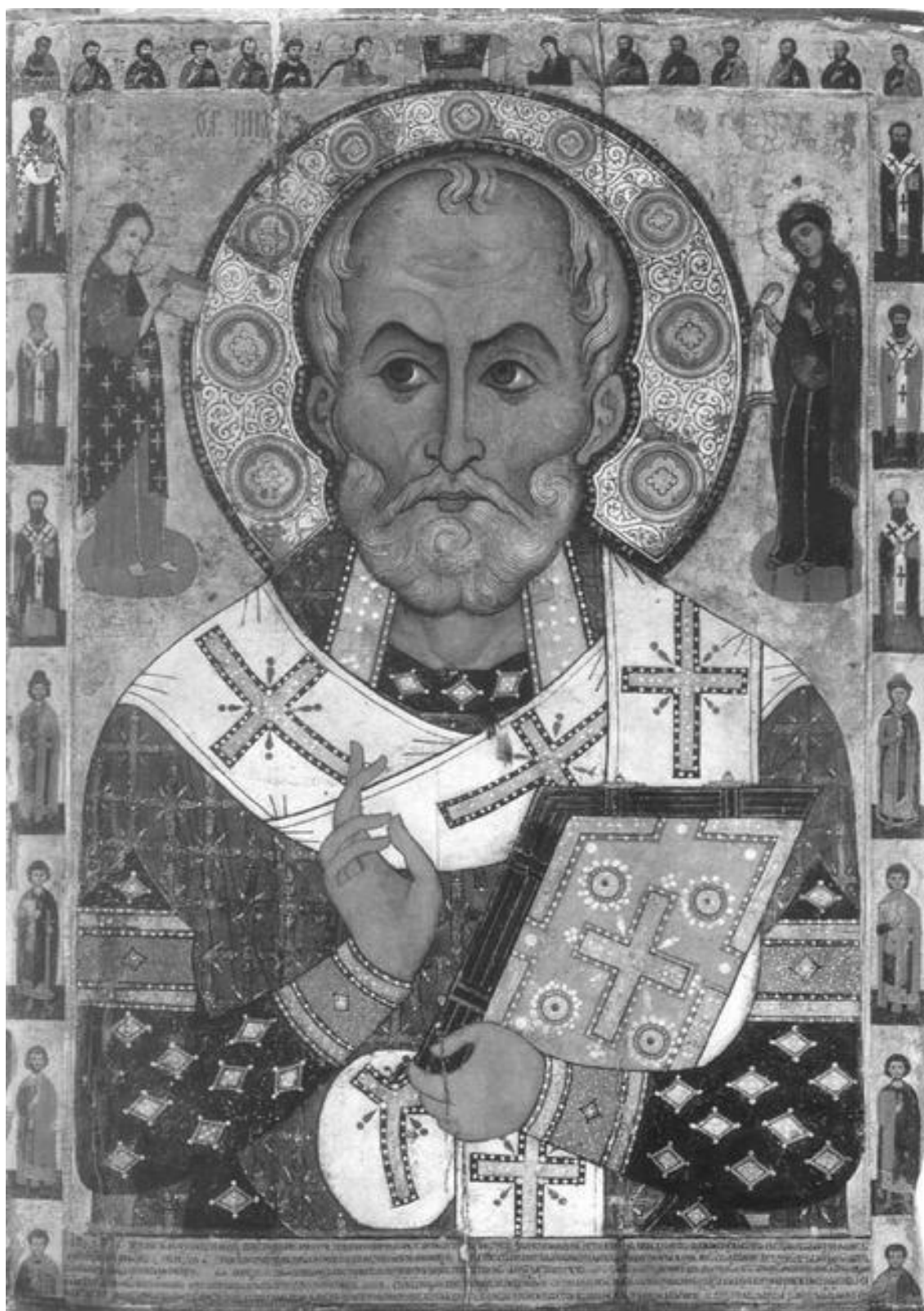
Мученики (от святого первомученика Стефана – *Деян. 7-я глава*) до новомучеников нашего времени) – продолжатели апостольского служения, и поэтому на их иконах присутствует крест. Он изображается в руке святого и является символом апостольского благовествования и символом жертвенности. С радостью отдавая земное бытие взамен бытия небесного, мученики становятся соработниками самому Христу.

В иконографии мучеников активно используют красный цвет как образное выражение страдания за веру. Красные одежды мучеников – символ не царственного достоинства, а символ пролитой крови.

Христиане, открыто исповедовавшие веру во Христа и претерпевшие за это гонения, мучения и пытки, но оставшиеся в живых, именуются исповедниками. Начиная с VI века, исповедниками называют святых, которые особой праведностью своей жизни засвидетельствовали христианскую веру.

СВЯТИТЕЛИ

Святители – священнослужители, которые своей святой жизнью и ревностным пастырским служением осуществляют промысел Божий о Церкви как о Телес Христовом. К святителям могут быть причислены только епископы, так как они, возглавляя общину, получают дар учительства и продолжают непрерывность апостольского преемства через рукоположение новых епископов.



Святитель Николай Чудотворец



Святитель Григорий Палама

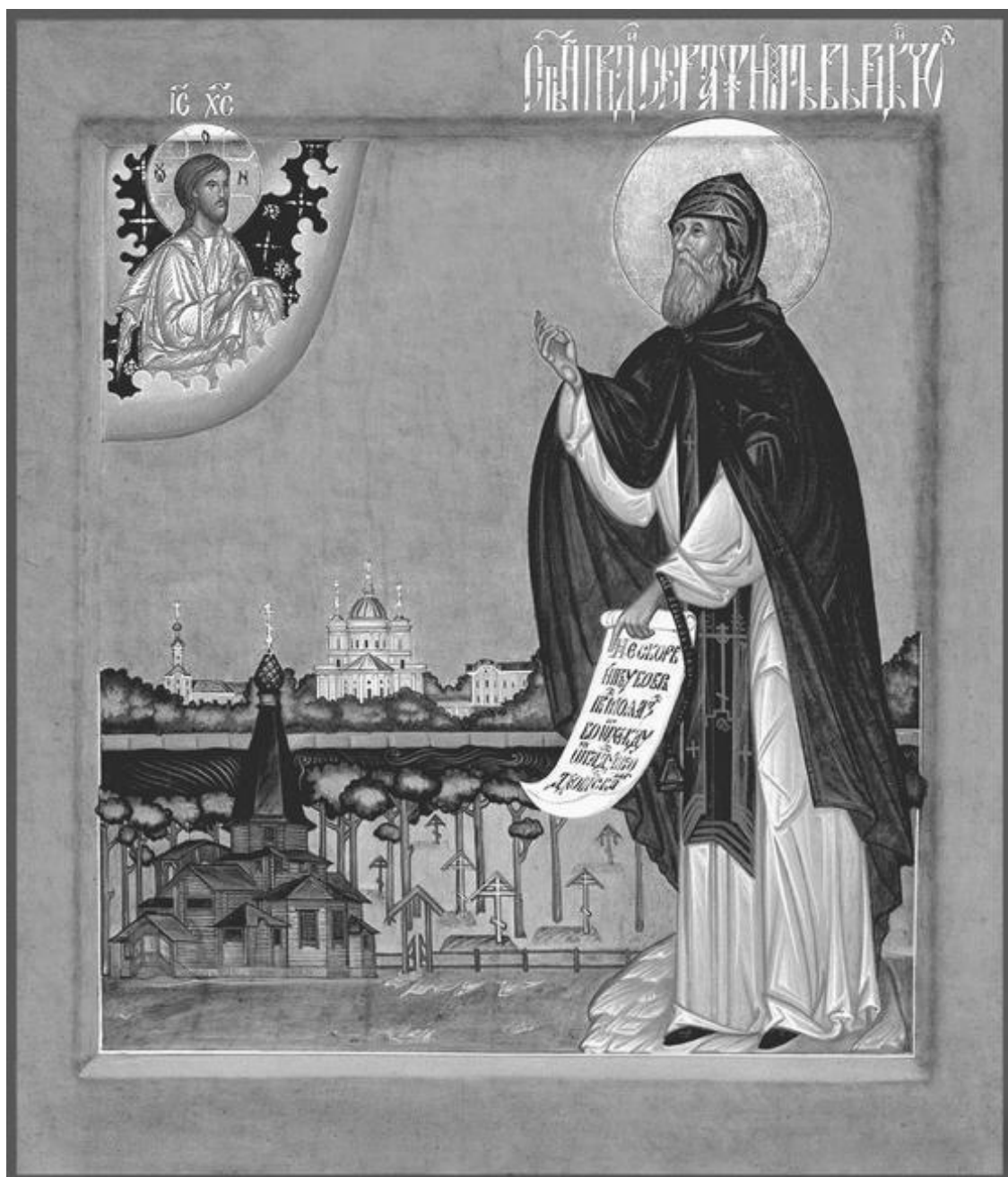
На иконах святители изображаются в богослужебном епископском облачении.

Святители изображаются с Евангелием в левой руке; правая рука – в благословляющем жесте.

Встречаются иконы, где епископ изображен в монашеском облачении.

ПРЕПОДОБНЫЕ

Преподобные – святые из монашествующих. Монашеская аскеза – особый вид следования за Христом, предполагающий полный отказ от всех мирских привязанностей. Основа монашеского подвига – пост и молитва, как путь богопознания и стремления к жизни в Боге. Но монашество – средство не только личного спасения. «Спасайся сам, и вокруг тебя спасутся тысячи» – эти слова преподобного Серафима Саровского указывают на то, что многотрудный монашеский подвиг бывает отмечен особыми дарами Божиими, пользуясь которыми, подвижник ведет ко спасению всех своих духовных чад.



Преподобный Серафим Вырицкий



Преподобный Нил Сорский

Преподобные изображаются в полный рост и по пояс, в монашеском облачении; правая рука – в именном благословляющем перстосложении; в левой может быть развернутый или, чаще всего, скрученный свиток; характерная деталь иконографии преподобных – четки – символ монашеского молитвенного подвига.

Фоном для икон этого типа зачастую служит панорамное изображение обители, в которой подвизался святой.

Стоящими на столбах изображаются святые преподобные столпники, избравшие для себя этот вид крайней аскезы, как способ удаления от мира и сосредоточения на непрестанной молитве.

БЛАЖЕННЫЕ (ЮРОДИВЫЕ)

Внешнее безумие, соединенное с даром предвидения, поведение, идущее вразрез с общепринятым, но позволяющее, не взирая на лица, обличать грешников и призывать ко спасению через осознание собственного несовершенства и покаяние – вот основные черты подвига юродства, являющегося, по словам святых отцов, труднейшим путем к святости.



Святой Андрей, Христа ради юродивый



Святая блаженная Ксения Петербургская

Блаженные на иконах изображаются в том виде, в каком они совершали свой подвиг: обнаженными или с легкой повязкой на чреслах, в ветхих одеждах, с веригами на плечах. Фоном часто служит панорама города, где жил святой, обители или церкви.

СВЯТЫЕ ПРАВЕДНЫЕ

Праведные – святые миряне, то есть люди, жившие в миру, не имевшие монашеского звания, не принявшие мученическую кончину за Христа. Будучи семейными или одинокими людьми, они удостоились святости за особо благочестивый и угодный Богу образ жизни. К праведным относят отца Иоанна Кронштадтского, который был представителем белого (женатого) духовенства.

На иконах праведных изображают в одеждах той эпохи, в которую жили праведные. Основными элементами их иконографии служат: нимб, свиток, именование святого, вид местности, где жил святой.



Святой праведный Иов



Святой благоверный князь Александр Невский



Святой праведный Иоанн Кронштадтский



Святые безсребренники Косма и Дамиан

Благоверными называют святых мирян, которые имели княжеский титул или были правителями и которые, пользуясь своим положением, защищали и отстаивали Православную веру, а также своим личным примером являли образец смирения, незлобивости и кротости нрава.

Их изображают или в царских ризах, или в воинских доспехах. У благоверных, прославившихся возведением храмов и обителей, можно видеть в руках уменьшенное подобие церкви.

Безсребренники – целители, которые лечили людей во славу Божию, безвозмездно.

Характерной деталью иконографии безсребренников является изображение ящичка с лекарственными снадобьями.

Часто на иконах святых встречается изображение благословляющей десницы Господней, самого Господа Иисуса Христа, Божией Матери, ангелов и архангелов.

Фигуры могут быть одиночными, а бывают и многофигурные композиции, называемые «икона с избранными святыми».

Святых изображают в окружении житийных клейм – отдельных сюжетов из жития святого.

В чем заключается основной богословский смысл иконографии святых? В победе над грехом, а следовательно, и над вечной смертью, в спасении и во вхождении в Царство Небесное. По словам преподобного Иоанна Дамаскина, «святые и при жизни были исполнены Святого Духа, когда же скончались, благодать Святого Духа присутствует и с душами, и с телами их в гробницах, и с фигурами, и со святыми иконами их, – не по существу, но по благодати и действию».

Дни славы Божией Иконография Воскресения Христова и двенадесятих праздников

Начало христианских праздников восходит к праздникам ветхозаветным, в основе которых лежат определенные исторические события. Например, праздник ветхозаветной Пасхи является напоминанием об избавлении от египетского рабства, а в основе праздника Кушечей – память о блуждании израильтян в пустыне после исхода из Египта. Но не только исторические события служили поводом для отдохновения от земных дел.

Помни день субботний, чтобы святить его; шесть дней работай и делай [в них] всякие дела твои, а день седьмой – суббота Господу, Богу твоему: не делай в оный никакого дела ни ты, ни сын твой, ни дочь твоя, ни раб твой, ни рабыня твоя, ни [вол твой, ни осел твой, ни всякий] скот твой, ни пришлец, который в жилищах твоих; ибо в шесть дней создал Господь небо и землю, море и все, что в них, а в день седьмой почил; посему благословил Господь день субботний и освятил его. (Исх. 20, 8-11)

Так заповедовал людям Господь. В этой заповеди прослеживается и забота Господа о человеке как о физическом существе, которому необходим отдых для восстановления сил, и попечение о духовном росте человека, потому что во время отдыха от суетных земных дел следует думать о вечном: *день седьмой – суббота Господу, Богу твоему.*

У христиан днем покоя – седьмым днем, является воскресенье. Именно в этот день недели произошло Воскресение из мертвых Господа Иисуса Христа. Это величайшее событие в истории человеческого спасения послужило основанием для главного христианского праздника – Воскресения Христова или, по-другому, Пасхи Новозаветной.

ИКОНОГРАФИЯ ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

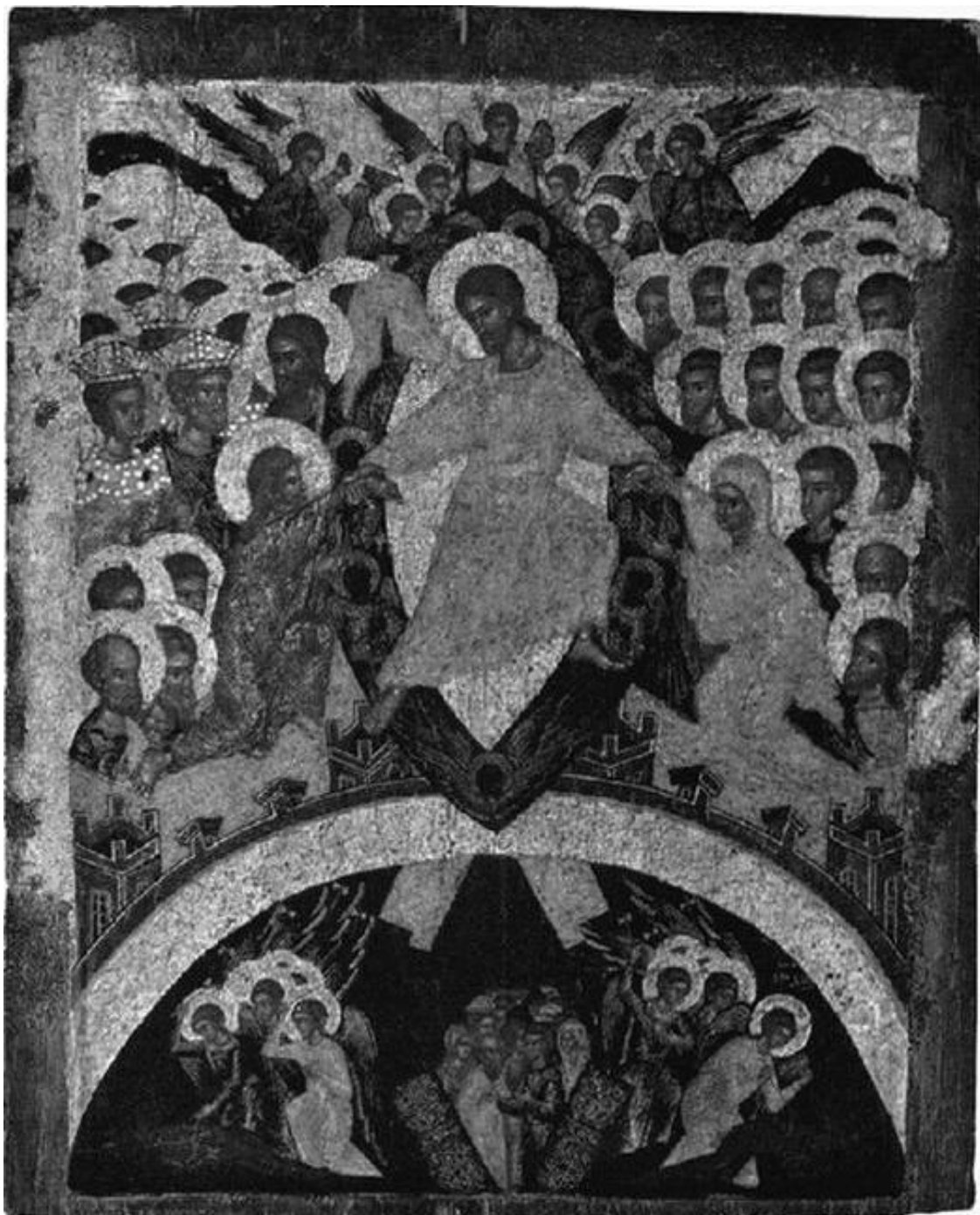
Воскресение Христово всегда связывалось в сознании христиан с избавлением людей от первородного греха. Христос, как истинный Бог и как истинный человек, испытав на себе всю полноту страданий и смерти, той смерти, которой должен был умереть каждый ветхий человек, разрушил само понятие смерти. «Христос воскрес из мертвых, смертью смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав», – свидетельствует тропарь Светлого Христова Воскресения. Именно поэтому момент Воскресения – непостижимый и никем не виденный не отображен в иконографии, а икону, где было бы изображено непосредственно само Воскресение, заменила икона «Сошествие во ад», где явлено избавление людей от уз вечной смерти.

Основой для этой иконографии послужило апокрифическое евангелие Никодима, где приводится рассказ о сошествии Иисуса в ад, а также сочинения Евсевия Александрийского «Слово о сошествии Иоанна Предтечи в ад» и Епифания Кипрского «Слово о погребении тела Господа нашего Иисуса Христа», написанные в IV столетний.

В апокрифе Никодима от имени сыновей Симеона Богоприимца, которые чудесным образом воскресли из мертвых и явились в город Аримафею, дается следующее описание сошествия Спасителя в ад: «И тотчас Царь славы, крепкий Господь силою Своею поправ смерть, и схватив диавола, связал (его), предал его муке вечной и увлек земного отца нашего Адама и пророков, и всех святых, сущих (в аду), в Свое пресветлое сияние.

...И сказал Господь, простирая руку Свою: Приидите ко Мне, все святые мои, ибо имеете подобие образа Моего – вы, кто из-за древа диавольского были на смерть осуждены. Ныне же видите: дровом диавольским Я осудил смерть».

Иконография «Сошествия во ад», окончательно сформировавшаяся к XII веку в византийской иконописи, представляет собой симметричную композицию со Спасителем в центре. Вокруг фигуры Христа круг – мандорла (*греч.* – слава), который символизирует свет, принесенный Иисусом Христом во тьму ада. Ноги спасителя попирают крестообразно сложенные врата ада. По сторонам помещены изображения ветхозаветных пророков и праотцев, среди которых Давид, Соломон, Иоанн Предтеча, Адам, Ева, Авель. На некоторых изводах мандорла Спасителя изображена в форме эллипса с заостренными углами, в одной руке Христа – крест, другую Он протягивает коленопреклоненному Адаму. На Псковской иконе XV века Спаситель Протягивает правую руку Адаму и левую – Еве. Горки, возвышающиеся над фигурами, символизируют мир вышний и являются определенной антитезой черной бездне ада.



Сошествие во ад. Псков. XIV в.



Икона «Сошествие во ад. Воскресение Христово»

К XVI веку композиция иконы значительно усложняется: появляются изображения ангелов, фигура диавола в адовой пещере, мертвые, восстающие из гробов. А к XVII столетию в иконографию стали проникать элементы западноевропейской живописи: на иконе стали появляться изображения гроба с отваленным камнем, спящей стражи и Спасителя восстающего из гроба.

Для древнерусской же иконописи характерно двойное название рассматриваемой иконографии – «Сошествие во ад – Воскресение Христово», что свидетельствует о благоговейном отношении к самому моменту Воскресения, который, как уже упоминалось, не описан евангелистами.

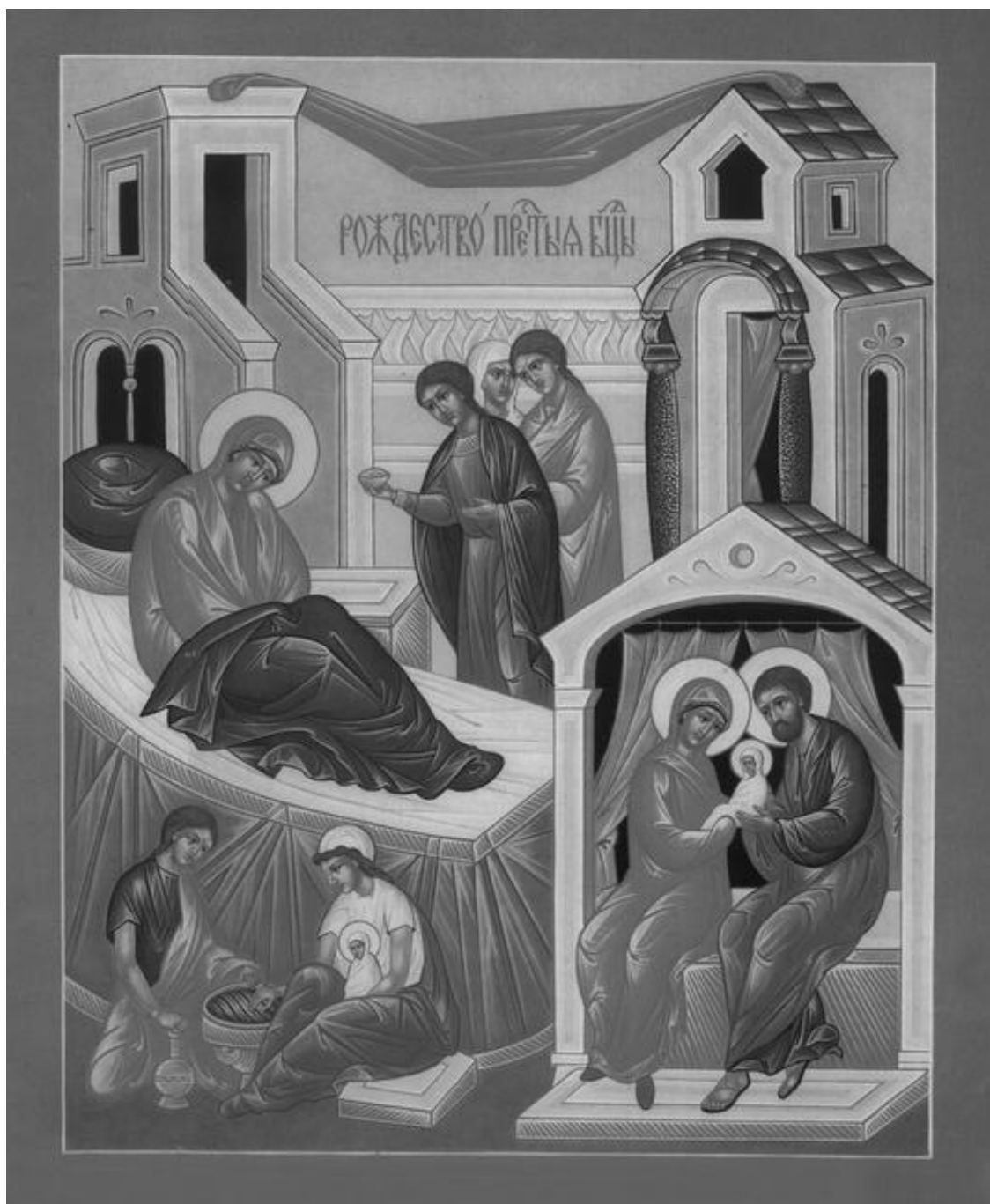
ИКОНОГРАФИЯ ДВУНАДЕСЯТЫХ ПРАЗДНИКОВ

Двунадесятыми называются великие христианские праздники, посвященные событиям священной и церковной истории. Их двенадцать и первым в их ряду, по исторической хронологии, стоит **Рождество Пресвятой Богородицы. (8/21 сентября)**

В Евангелии нет описания этого события, оно сохранено в Священном Предании. Иконография же праздника основана во многом на апокрифе – протоевангелии Иакова, брата Господня по плоти, то есть сына святого праведного Иосифа Обручника от первого брака. Иногда протоевангелие называют «История Иакова о рождении Марии». В апокрифе говорится о благочестивых, долгое время остававшихся бездетными, супругах Иоакиме и Анне. Благодаря своему обоюдному молитвенному усердию святые праведные Богоотцы в старости получили великий дар Божий – рождение дочери, которой дали имя Мария. «И взяла ее мать в чистое (святое) место в спальне, и дала ей грудь. И воспела Анна песнь Господу, говоря: Воспою песнь Господу, ибо он снизошел ко мне, и избавил меня от поношения моих врагов, и даровал мне плод справедливости своей, единственный столь многим обладающий перед глазами Его».

Окончательно иконография праздника сложилась к X-XI векам в Византии. Существуют различные варианты композиции иконы и для примера можно привести фрагмент из иконописного подлинника впервые вышедшего под редакцией С.Т. Большакова в 1903 году: «Анна святая на одре лежит, девицы стоят, держат дары... Иоаким из полаты зрит из верхняя, баба Святую Богородицу смывает в купели до пояса... посторонь полата празелень, по другую полата бакан...».

На некоторых иконах изображают красный велум – ткань, перекинутую с одного архитектурного элемента иконы на другой. Эта перевязь обозначает соединение ветхозаветного и новозаветного времен. Изображение велума имеет также и другое значение. На иконах не принято изображать внутреннюю часть помещения – интерьер. Все действие происходит на фоне своеобразных архитектурных сооружений. Поэтому, такая деталь иконографии как велум показывает, что действие происходит внутри помещения, а не снаружи.



Икона «Рождество Пресвятой Богородицы»

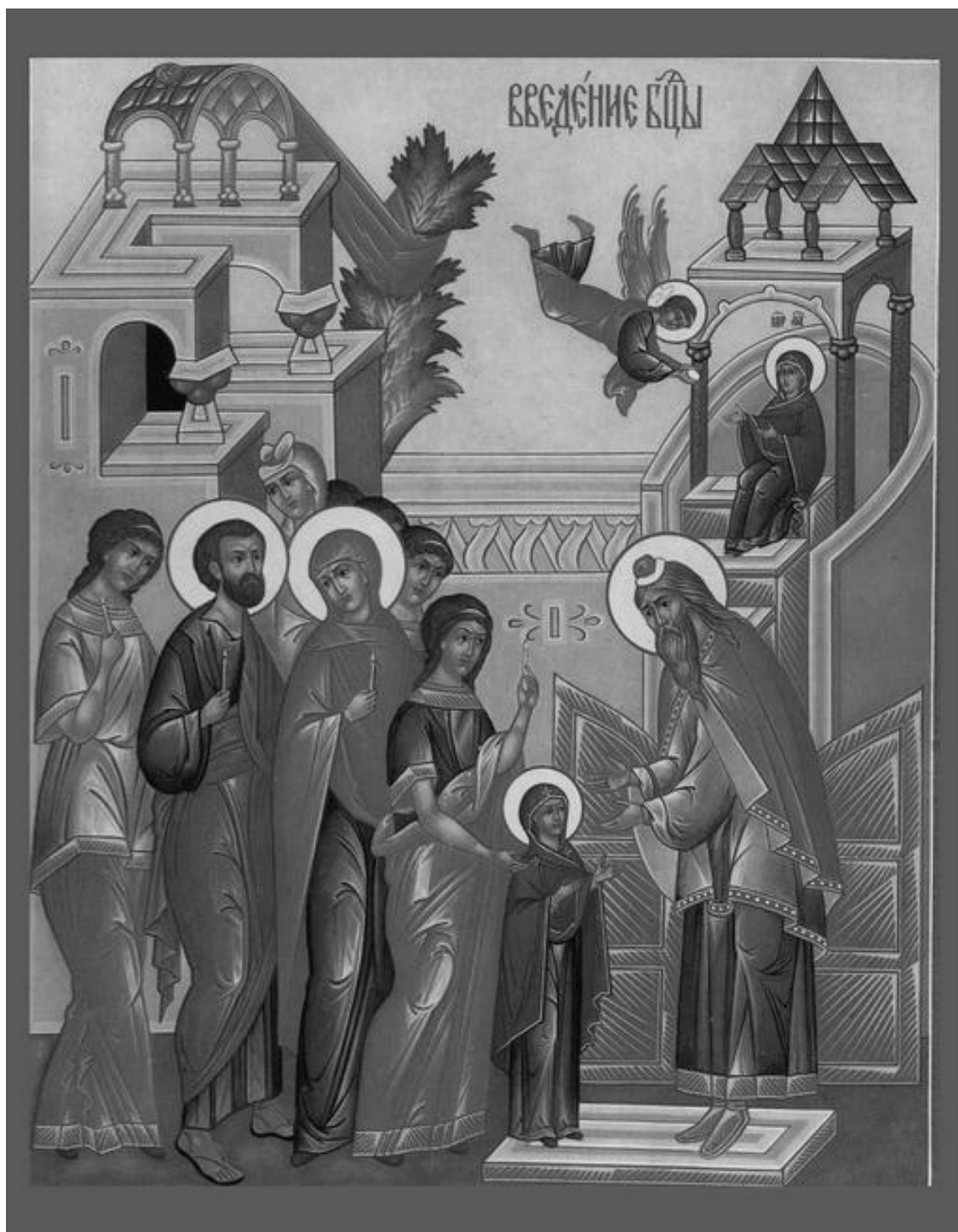
Следует заметить, что иконой «Рождество Богородицы» начинается праздничный ряд высокого иконостаса, который раскрывает историю спасения человечества. И, несмотря на то, что событие это не описано в Священном Писании Нового Завета, и сам праздник и икона праздника имеют большое значение в литургической жизни Православной церкви. Рождество Богородицы святые отцы называют «начатком нашего спасения». «В Рождестве Божией Матери Создателю всего устроился одушевленный храм, и тварь уготовляется в новое Божественное жилище Творцу», – свидетельствует святой Андрей Критский.

Характерной особенностью поздней иконографии праздника является особое внимание к бытовым деталям, таким как кувшин, купель, ложе, палаты. Образ самой новорожденной

Приснодевы прикровенен, он не занимает центрального места в композиции иконы, что свидетельствует о высоте Ее будущего смирения.

Иконография следующего праздника – **Введение во храм Пресвятой Богородицы** (21 ноября/4 декабря) – так же основана на протоевангелии Иакова.

«И вот исполнилось ребенку три года, и сказал Иоаким: Позовите непорочных дочерей иудейских, и пусть они возьмут светильники и будут стоять с зажженными (светильниками), чтобы дитя не воротилось назад и чтобы полюбила она в сердце своем храм Господен. И сделали так по дороге к храму Господню. И жрец принял ее, и поцеловав, дал благословение, сказав: Господь возвеличит имя твое во всех родах, ибо через тебя явит Господь в последние дни сынам Израиля искупление. И посадил ее на третьей ступени у жертвенника, и сошла на нее благодать Господня, и она прыгала от радости, и полюбил ее весь народ Израиля. И ушли ее родители, удивляясь и вознося хвалу Господу, что дочь не повернула назад. Находилась же Мария в храме Господнем как голубка и пищу принимала из рук ангела».



Икона «Введение во храм Пресвятой Богородицы»

Иконография праздника хотя и видоизменялась со временем, тем не менее, содержит основные типичные черты. Здесь уже центральной доминантой изображения является маленькая фигурка Пресвятой Девы. Трехлетняя Мария изображена одетой в характерный для всей богородичной иконографии мафорий, который, как уже упоминалось, являлся одеждой замужних палестинских женщин. Этой деталью подчеркивается грядущее великое предназначение Божией Матери. Святые праведные Богоотцы изображены или рядом со святой Младенцею, или же позади сопровождающих Ее дев. Первосвященник Захария в низком поклоне склоняется к будущей Пресвятой Богородительнице. На некоторых изводах иконы в верхнем, обычно

правом углу помещена характерная сцена: Пресвятая Дева принимает пищу от ангела. Ликующие ангелы также появляются и на поздних иконах праздника.

«Днесь Боговместимый храм Богородица в храм Господень приводится, и Захария Сию приемлет: днесь святая святых радуются, и лик Ангельский таинственно торжествует», – поется в стихире праздника.

Благовещение. (25 марта/7 апреля). «Странное и неизреченное чудо» (светилен праздника) возвестил архангел Гавриил Пречистой Деве: без семени человеческого соткется в Ее теле плоть Того, Кто обновит весь мир. Этот праздник показывает в лице Пресвятой Девы и высоту человеческого достоинства, и полноту смирения, и непоколебимую веру, – все то, что дало возможность для соединения Божества с человеком. Этим событием, о котором в тропаре праздника говорится: «спасения нашего главизна и еже от века таинства явление», открывается *Евангельский* цикл христианских праздников. Описание явления Ангела Господня Деве Марии находится только в одном Евангелии – от Луки.

В шестой же месяц послан был Ангел Гавриил от Бога в город Галилейский, называемый Назарет, к Деве, обрученной мужу, именем Иосифу, из дома Давидова; имя же Деве: Мария. Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами. Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус. Он будет велик и наречется Сыном Всевышнего, и даст Ему Господь Бог престол Давида, отца Его; и будет царствовать над домом Иакова во веки, и Царству Его не будет конца. Мария же сказала Ангелу: как будет это, когда Я мужа не знаю? Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим. Вот и Елисавета, родственница Твоя, называемая неплодною, и она зачала сына в старости своей, и ей уже шестой месяц, ибо у Бога не останется бессильным никакое слово. Тогда Мария сказала: се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему. И отошел от Нее Ангел. (Лк. 1,26–39)

Иконография «Благовещения» весьма разнообразна, насыщена деталями и имеет отличающиеся друг от друга изводы: на одних иконах Дева Мария изображена сидящей за пряжей в доме Иосифа, на других Архангел Гавриил благовествует Ей у колодца, а икона XII века «Благовещение Устюжское» представляет и Архангела, и Богородицу без каких-либо лишних деталей – на ровном золотистом фоне. Откуда взяты такие детали, как пряжа или колодец, ведь в Евангелии от Луки нет столь подробного описания? Дело в том, что иконография праздника во многом основывается и на упоминавшемся ранее протоевангелии Иакова. В апокрифе, в десятой главе, говорится о том, что Пресвятой Деве было поручено прясть завесу из пурпура и багрянца для Иерусалимского храма. Далее следует описание самого Благовещения: «...и, взяв кувшин, пошла за водой; и услышала голос, возвещавший: Радуйся, благодатная! Господь с тобою; благословенна ты между женами. И стала оглядываться она, чтобы узнать, откуда этот голос. И, испугавшись, возвратилась домой, поставила кувшин и, взяв пурпур стала прясть его. И тогда предстал перед нею ангел Господень и сказал: не бойся Мария, ибо ты обрела благодать у Бога и зачнешь во славу Его. Она же, услышав, размышляла, говоря сама себе: Неужели я зачну от Бога живого и рожу, как женщина любая рождает?



Икона «Благовещение Устюжское».. Новгород. XII в.

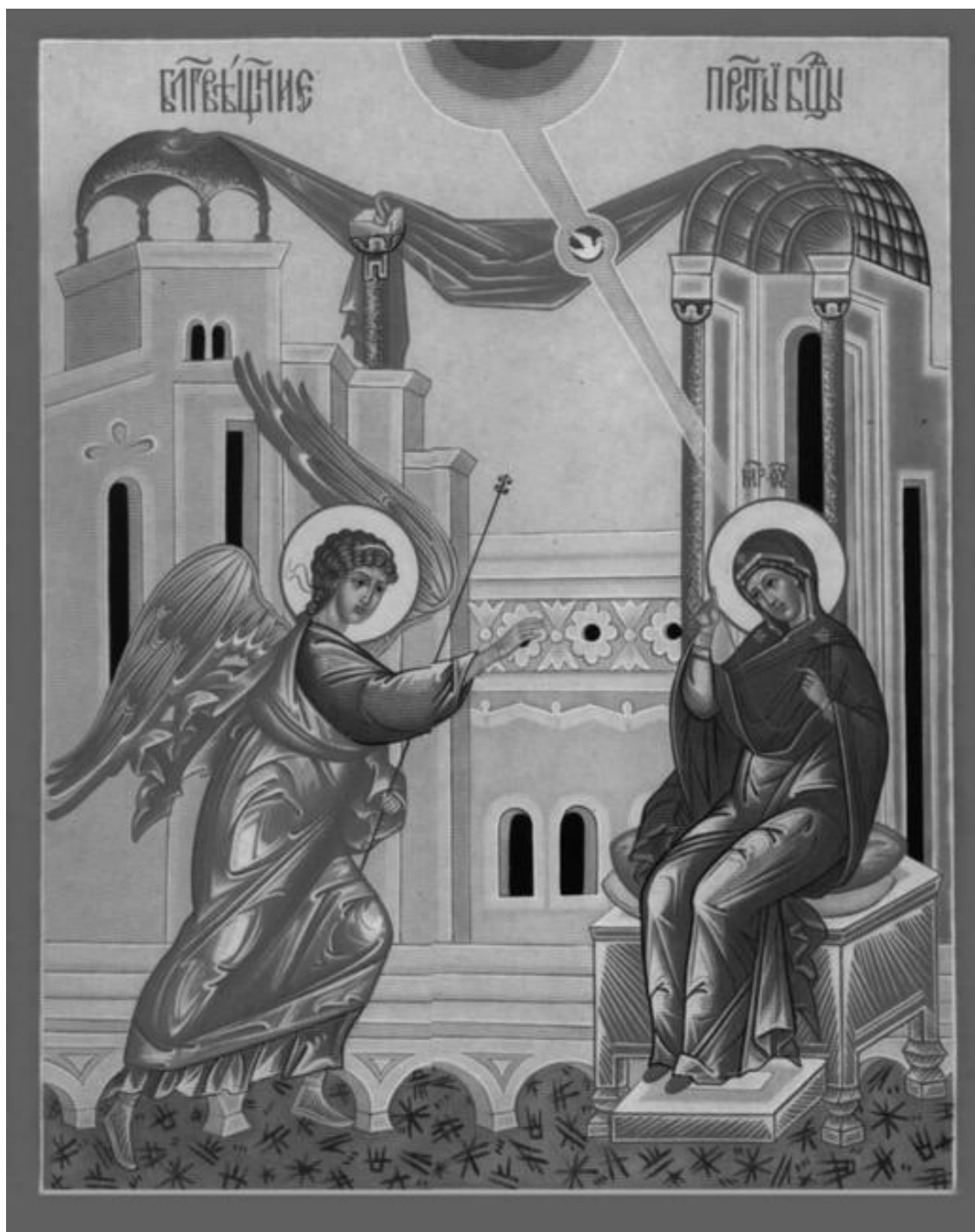
И сказал ангел: не так, Мария, но сила Всевышнего осенит тебя, потому и рожденное тобой Святое наречется сыном Всевышнего. И наречешь Ему имя Иисус, ибо Он спасет народ свой. И сказала Мария: я раба Господа, да будет мне по слову твоему. И кончила она пряхть

багрянец и пурпур и отнесла первосвященнику. Первосвященник благословил ее сказал: Бог возвеличил имя твое, и ты будешь благословенна во всех народах на земле».

Уже к V веку складываются основные принципы иконографии праздника – это двухфигурная композиция, представляющая Архангела и Богородицу. Следует заметить, еще в III столетии в катакомбах Прискиллы в Риме можно увидеть изображения, отдаленно напоминающие композицию иконы: молодая женщина в тунике сидит в кресле, перед ней юноша в римской одежде, правая рука которого обращена к женщине. А на саркофагах более позднего времени уже прослеживаются все основные элементы будущей традиционной иконографии: Мария, сидящая в кресле с пряжей в руках – слева, ангел с посохом и крыльями – справа. Эта иконография, получившая название «Благовещение с пряжей», является наиболее распространенной. Сам процесс прядения завесы для храма символизирует соткание плоти Богочеловека во чреве Божией Матери. Красный цвет нити – символ достоинства зарождающегося Богомладенца как Царя царствующих. Красный цвет сапожек Богоматери подчеркивает Ее происхождение из царского рода Давидова.



Фреска катакомбы Прискиллы. Рим. II в.



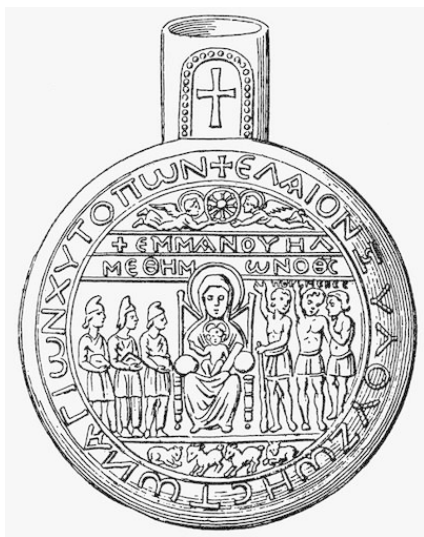
Икона «Благовещение с пряжей»

На иконе присутствует символическое изображение Духа Святого в виде голубя и лучей, исходящих из небесного полукруга.

Главным изводом в иконографии праздника является «Благовещение с пряжей». Именно эту икону помещают на Царских вратах, которые открывают доступ в алтарь, к Святому престолу. Сюжет «Благовещение у кладезя (колодца)» является дополнительным и используется, в основном, в стенописи. В иконах «Благовещение с Младенцем во чреве» («Устюжское Благовещение») делается попытка представить идею непорочного зачатия. Небесная полусфера, благовествующий Ангел, смиренно стоящая Приснодева, отсутствие конкретного места действия – все это служит цели показать прикровенность и таинственность Боговоплощения.

Рождество Христово. (25 декабря/7 января). Важнейший из двенадцатых праздников. Рождество Спасителя мира, который явился не в великолепном столичном Риме, в императорском дворце, а в глухой провинции, во мраке ночи, в хлеву, тем не менее, самое торжественное и радостное, после Воскресения Христова, событие всей людской истории. Как сам праздник также значительна и многопланова иконография праздника, которая основана как на канонических Евангелиях от Матфея (2,1-12) и от Луки (2,1-20), так и на апокрифах – протоевангелии Иакова, евангелии Псевдо-Матфея и «Сказании Афродитиана Персеянина на Рождество Христово».

Тема Рождества разрабатывается уже в миниатюрах древнейших рукописных Евангелий, на саркофагах римских катакомб; изображения Рождества и сцены поклонения волхвов присутствуют также и на донышках ампул для лампадного масла. А с IV века, когда Рождество стало праздноваться отдельно от Богоявления, стала формироваться иконописный канон праздника.



Поклонение волхвов. Ампула для елея. VI в.



Поклонение волхвов. Рельеф римского саркофага. IV в.

Центром композиции иконы является лежащая на красном ложе фигура Богородицы. Рядом с ней – проем пещеры, в которой находятся ясли – кормушка для животных, где лежит спеленутый Богомладенец. Рядом с яслями – вол и осел (иногда конь и корова). Присутствие этих животных не столько подчеркивает место действия – хлев, сколько символически отображает пророчество Исайи: *Вол знает владельца своего и осел ясли господина своего; а Израиль не знает [Меня], народ мой не разумеет* (Ис. 1, 3). Существует также и другое толкование:

вол и осел символизируют два народа – израильский и языческий, для спасения которых и явился Христос.

Над пещерой изображают небесный полукруг и Вифлиемскую звезду, лучи которой нисходят к окруженной крестчатым нимбом голове Младенца. Слева и справа, среди горок помещены фигуры ангелов и пастухов, количество которых может быть различно, а также волхвов, принесших, согласно Евангелию от Матфея *дары: золото, ладан и смирну* (Мф. 2, 11).

Богородицу изображают или повернувшейся к Младенцу, или, в редких случаях, стоящую перед яслями, но чаще всего отвернувшейся от спеленутого Христа. Это положение фигуры Богородицы указывает на то, что рожденный Ею Богомладенец уже принадлежит не Ей, а всему миру, как об этом свидетельствуют Евангелия от Матфея и от Луки:

Он же сказал в ответ говорившему: кто Матерь Моя? и кто братья Мои? И, указав рукою Своею на учеников Своих, сказал: вот матерь Моя и братья Мои; ибо, кто будет исполнять волю Отца Моего Небесного, тот Мне брат, и сестра, и матерь (Мф. 12, 48–50).

...Матерь Моя и братья Мои суть слушающие слово Божие и исполняющие его (Лк. 8, 21).

Этот поворот символизирует также обращение Богородицы к миру, для которого отныне Она должна стать заступницей и утешительницей.

На некоторых иконах Ее взгляд устремлен на Иосифа Обручника, который помещен в нижней, левой или правой части иконы. Нимб его нередко изображают соприкасающимся с ложем Богоматери. Перед сидящим в задумчивости Иосифом стоит или один пожилой пастух, или два пастуха – пожилой и молодой. В иконописном подлиннике имеются прямые указания на изображение этих фигур: «Иосиф Обручник на камени сидит, брада апостола Петра, риза празелен, испод бакан, а рукою закрылся, а другою подперся, а пред ним стоит пастырь, сед, брада Иоанна Богослова, плешат, риза козлятина мохната, лазорь с чернилом, а в руке три костыли, а другую ко Иосифу протянул, а за ним пастырь млад, риза киноварь, а гонит козлы черны и белы и полосаты».



Икона «Рождество Христово»

Весьма распространено мнение, что одетая в овечьи шкуры фигура является неким бесом-искусителем, который вызывает смятение и сомнение в душе праведного Иосифа. Это мнение несостоятельно по той причине, что силы зла, которым на иконах приданы человекообразные формы, имеют вполне определенный способ изображения: там могут присутствовать короткие перепончатые крылья, хвосты, двуликие головы и много других характерных деталей. Другое толкование рассматриваемого образа, основывается на протоевангелии Иакова и предлагает видеть в предстоящей Иосифу фигуре книжника Анну или по-другому Анену, который заподозрил Иосифа и Марию во грехе. Особенно обосновано это в тех случаях, когда данная фигура изображена в традиционных одеждах. При внимательном исследовании здесь можно

уловить отзвуки тех обвинений, которые выдвигали против христиан их противники – иудеи и в частности Цельс, который в своем сочинении 178 года «Правдивое слово» полностью поддерживал мнение талмудистов о том, что Иисус не Мессия, а незаконный сын Марии и римского легионера Пандеры.



Рождество Христово. Ростов. XVII в.

В нижней части иконы представлено омовение Младенца Христа, которое совершают две женщины. Одна из них – повитуха, согласно апокрифу Иакова, была приведена в пещеру праведным Иосифом. Увидев чудесные роды, она привела в пещеру другую женщину, у которой вызвало сомнение все происходящее. Описание последующих событий приведено в апокрифе: «И только протянула Саломея палец, как вскрикнула и сказала: Горе моему неверию, ибо я осмелилась искушать Бога. И вот рука моя отнимается как в огне... И тогда предстал перед

нею ангел Господен, и сказал ей: Саломея, Саломея, Господь внял тебе, поднеси руку свою к младенцу и поддержи его, и наступит для тебя исцеление и радость. И подошла Саломея, и взяла младенца, сказав: поклонюсь ему, ибо родился великий царь Израиля. И сразу же исцелилась Саломея...».

К XVII веку иконография праздника значительно расширяется. В композицию включают волхвов, следующих за Вифлеемской звездой, ангелов, сообщаящим радостное известие пастухам, бегство в Египет, избивание младенцев.

Сретение Господне. (2/5 февраля). Древней иудейской традицией предписано: по прошествии сорока дней после рождения ребенка родители приносят его в Храм, жертвуя при этом двух горлиц. Богородица и Иосиф Обручник, строго следуя закону, выполнили предписанное. Об этом рассказывает Евангелие от Луки.

А когда исполнились дни очищения их по закону Моисееву, принесли Его в Иерусалим, чтобы представить пред Господа, как предписано в законе Господнем... Тогда был в Иерусалиме человек, именем Симеон... Ему было предсказано Духом Святым, что он не увидит смерти, доколе не увидит Христа Господня. И пришел он по вдохновению в храм. И, когда родители принесли Младенца Иисуса, чтобы совершить над Ним законный обряд, он взял Его на руки, благословил Бога и сказал: Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром, ибо видели очи мои спасение Твое, которое Ты уготовал пред лицом всех народов, свет к просвещению язычников и славу народа Твоего Израиля...

Тут была также Анна пророчица... достигшая глубокой старости... которая не отходила от храма, постом и молитвою служа Богу день и ночь. И она в то время, подходя, славила Господа и говорила о Нем всем, ожидавшим избавления в Иерусалиме (Лк. 2, 22–38).



Икона «Сретение Господне»

Символическое значение этого праздника в «сретении» – встрече ветхозаветной, уходящей, и новой, приближающейся, эпох в истории человечества. И в иконографии праздника именно это значение евангельского сюжета занимает главенствующее место. Обрядовая сторона подчеркивается разве что изображением двух горлиц в руках праведного Иосифа. Важнейшая деталь композиции иконы – изображение перевитого велумом кивория. Киворий – шатер на колоннах над престолом – принадлежность именно христианского храма. Слева изображена Богородица с Младенцем Христом на руках, за ней – праведный Иосиф. Справа – Симеон Богоприимец, протягивающий закутанные, в знак особого благоговения, гиматием

руки к Младенцу, позади его – пророчица Анна. На некоторых изводах в руках Анны изображают свиток, а Богомладенец находится на руках праведного Симеона.

Иконография праздника окончательно сформировалась к IX веку и претерпела незначительные видоизменения, так как основана только на евангельских текстах и по поводу этого исторического события не существует других литературных источников. Есть, правда, красивая легенда о том, что Симеон Богоприимец был одним из семидесяти двух толковников, которые по поручению египетского правителя Птолемея II (285–246 гг. до Р. Х.) переводили с древнееврейского языка на греческий текст Священного Писания для знаменитой Александрийской библиотеки. Симеону, усомнившемуся в пророчестве Исайи о рождении Эммануила девой (Ис. 7, 14), было дано повеление от Господа не умирать до тех пор, пока он своими глазами не увидит Младенца и не примет Его на руки.

Крещение или Богоявление. (6/19 января). Три евангелиста – Матфей, Марк и Лука описывают это событие.

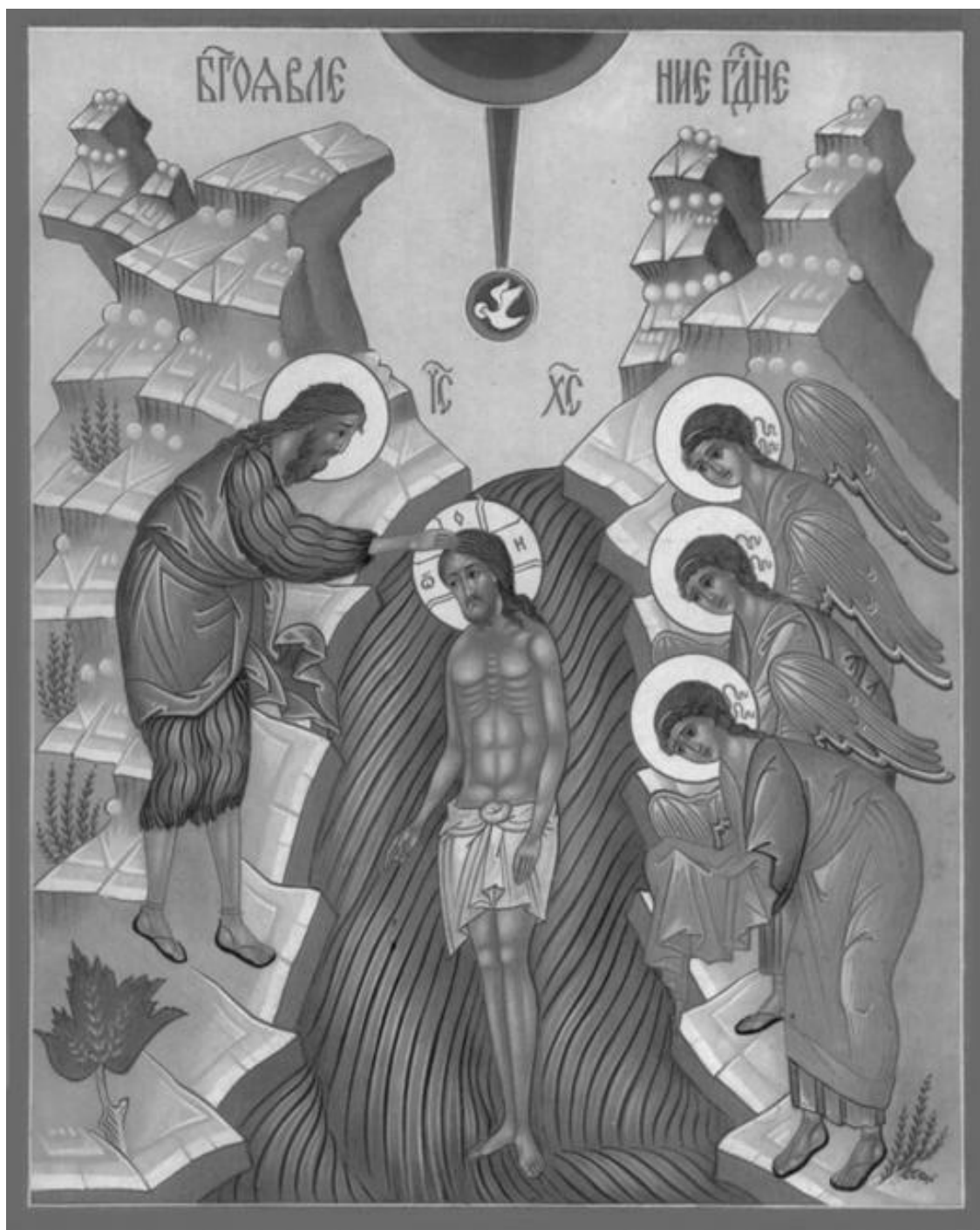
Тогда приходит Иисус из Галилеи на Иордан к Иоанну креститься от него. Иоанн же удерживал Его и говорил: мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне? Но Иисус сказал ему в ответ: оставь теперь, ибо так надлежит нам исполнить всякую правду. Тогда Иоанн допускает Его. И, крестившись, Иисус тотчас вышел из воды, – и се, отверзлись Ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспускался на Него. И се, глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение (Мф. 3, 13–14).

И было в те дни, пришел Иисус из Назарета Галилейского и крестился от Иоанна в Иордане. И когда выходил из воды, тотчас увидел Иоанн разверзающиеся небеса и Духа, как голубя, сходящего на Него. И глас был с небес: Ты Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение (Мк. 1, 9–10).

Когда же крестился весь народ, и Иисус, крестившись, молился: отверзлось небо, и Дух Святый нисшел на Него в телесном виде, как голубь, и был глас с небес, глаголющий: Ты Сын Мой Возлюбленный; в Тебе Мое благоволение! (Лк. 3, 21–22).

В Евангелии от Иоанна само Крещение не описано, но приводится свидетельство Иоанна Крестителя о Христе, как о Сыне Божием на котором пребывает Дух Святой.

На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира. Сей есть, о Котором я сказал: за мною идет Муж, Который стал впереди меня, потому что Он был прежде меня. Я не знал Его; но для того пришел крестить в воде, чтобы Он явлен был Израилю. И свидетельствовал Иоанн, говоря: я видел Духа, сходящего с неба, как голубя, и пребывающего на Нем. Я не знал Его; но Пославший меня крестить в воде сказал мне: на Кого увидишь Духа сходящего и пребывающего на Нем, Тот есть крестящий Духом Святым. И я видел и засвидетельствовал, что Сей есть Сын Божий (Ин. 1, 29–33).



Икона «Крещение Господне»

Суть этого праздника в раскрытии перед людьми личности Иисуса Христа как Сына Божия. Богоявлением этот праздник называется еще и потому, что здесь проявилось участие всех Лиц Пресвятой Троицы: и Бога Отца, образом которого явился глас с небес и вочеловечившегося Бога Сына, принимающего Крещение в водах Иордана, и Бога Духа Святого, подобно голубю сходящего с небес.

Самые первые изображения на тему праздника появляются в росписях римских катакомб. А первые упоминания о праздновании Крещения относятся ко II веку. Тогда праздники Рождества и Богоявления отмечались в один день. С IV столетия, когда празднования были разделены, начинает складываться традиционная иконография Крещения-Богоявления. Поначалу это были двухфигурные композиции представляющие Иоанна Предтечу и Христа. Спа-

ситель изображался в центре иконы, окруженный водами, слева Иоанн Креститель. Вверху – изображение голубя.

Иногда справа помещали изображение пророка Исаии, слова которого привел в своей проповеди Иоанн Предтеча: Глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте в степи стези Богу нашему; (Ис. 40, 3; Мф. 3, 3; Мк. 1, 3; Лк. 3, 4; Ин. 1, 23).

В дальнейшем в композицию иконы, в левую ее часть, стали включать фигуры ангелов, число которых может быть различным. В руках ангелы держат покровы (платы), тем самым символически изображая действия диаконов во время обряда крещения.

Река Иордан заключена между двух высоких гор. Одним из назначений изображения гор на иконах, помимо того, что они символизируют ступени духовного восхождения, является то, что они показывают действие происходящее на открытом пространстве. На самых ранних изводах иконы среди волн Иордана, в нижней части можно увидеть аллегорические изображения бородатого старца, напоминающего Нептуна, и юноши, символизирует воды реки и моря, которые по пророчеству псалмопевца побежали вспять.

Что с тобою, море, что ты побегало, и [с тобою], Иордан, что ты обратился назад? Что вы прыгаете, горы, как овны, и вы, холмы, как агнцы? Пред лицем Господа трепещи, земля, пред лицем Бога Иаковлева, превращающего скалу в озеро воды и камень в источник вод (Пс. 113, 5–8).

Эти фигуры являются своеобразными отголосками раннехристианских символических изображений.



Фрагмент иконы «Крещение Господне». Аллегорические изображения в водах Иордана

Иногда композицию иконы дополняет группа людей, готовящихся к Крещению.

Святой Дух в канонической иконографии праздника изображен не просто в виде парящего над Христом голубя. Сначала изображен небесный полукруг, из которого нисходит луч, заканчивающийся небольшим кругом, в центре которого и помещен голубь.

Сама фигура Спасителя может быть изображена вполоборот к Иоанну, обнаженной, что характерно для ранних икон праздника, или стоящей фронтально, но уже с повязкой, (перепоясанием) на чреслах.

Преображение. (6/19 августа). В первой части книги, где речь шла о двух различных богословских направлениях – исихастах и гуманистах, уже приводилось описание Преображение Господня из Евангелия от Матфея. А вот как об этом же событии свидетельствуют евангелисты Марк и Лука.

И, по прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, и возвел на гору высокую особо их одних, и преобразился перед ними. Одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить. И явился им Илия с Моисеем; и беседовали с Иисусом. При сем Петр сказал Иисусу: Равви! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи: Тебе одну, Моисею одну, и одну Илии. Ибо не знал, что сказать; потому что они были в страхе. И явилось облако, осеняющее их, и из облака исшел глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте. И, внезапно посмотрев вокруг, никого более с собою не видели, кроме одного Иисуса. Когда же сходили они с горы, Он не велел никому рассказывать о том, что видели, доколе Сын Человеческий не воскреснет из мертвых (Мк. 9, 2–9).

После сих слов, дней через восемь, взяв Петра, Иоанна и Иакова, возшел Он на гору помолиться. И когда молился, вид лица Его изменился, и одежда Его сделалась белою, блистающею. И вот, два мужа беседовали с Ним, которые были Моисей и Илия; явившись во славе, они говорили об исходе Его, который Ему надлежало совершить в Иерусалиме. Петр же и бывшие с ним отягчены были сном; но, пробудившись, увидели славу Его и двух мужей, стоявших с Ним. И когда они отходили от Него, сказал Петр Иисусу: Наставник! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи: одну Тебе, одну Моисею и одну Илии, – не зная, что говорил. Когда же он говорил это, явилось облако и осенило их; и устрашились, когда вошли в облако. И был из облака глас, глаголющий: Сей есть Сын Мой Возлюбленный, Его слушайте. Когда был глас сей, остался Иисус один. И они умолчали, и никому не говорили в те дни о том, что видели. В следующий же день, когда они сошли с горы, встретило Его много народа (Лк. 9, 28–37).

Преображение Господне – явление и подтверждение Своей Божественной природы, было показано Христом не при большом стечении народа, а только для избранных учеников, только после долгого и трудного восхождения на вершину горы. И как подтверждение Божественности Иисуса, явлены были ученикам два пророка: от мира умерших – Моисей, от мира живых – восхищенный на небо и не познавший смерти Илия. Ученикам было дано видение не только скрытого плотью Божества, но и убедительно доказано, что у Бога нет мертвых, у Бога все живые.

...а вы, прилепившиеся к Господу, Богу вашему, живы все донны (Втор. 4, 4).

Бог же не есть Бог мертвых, но живых, ибо у Него все живы (Лк. 20, 38).

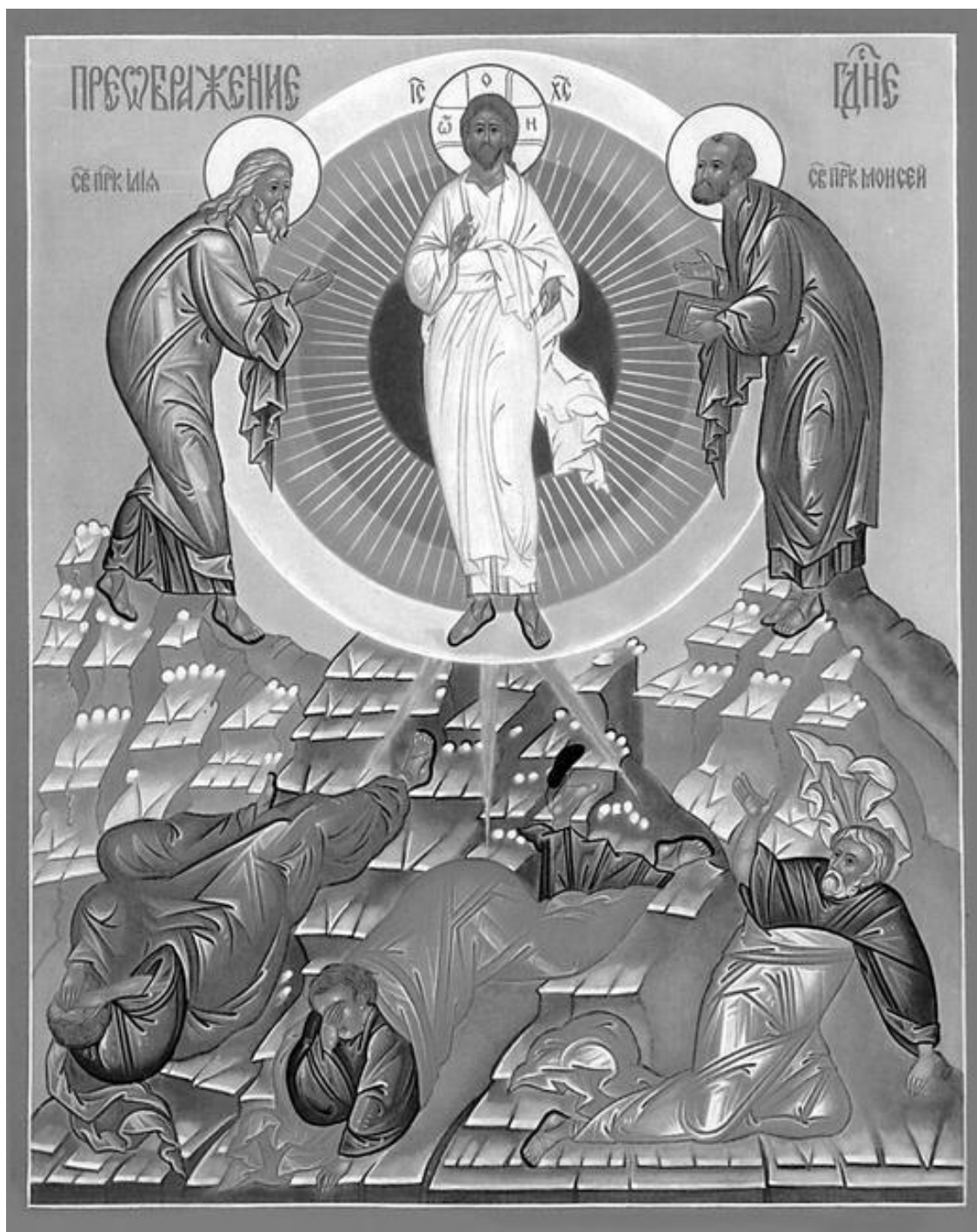
Иконография праздника сначала носила символический характер. Как пишет автор книги «Основы иконографии древнерусской живописи» Ю.Г. Боброва, «впервые композицию на сюжет Преображения можно обнаружить в росписи Равенны. Мозаика в церкви Сан Аполлиналио ин Класе (VI в.) выполнена в типичном духе раннехристианских иносказаний. В алтарной апсиде изображен простой крест в круге сияющих звезд, по сторонам греческие буквы а и со. Также по сторонам креста расположены полуфигуры Моисея и Илии, над крестом – длань Бога-Отца. В нижней части композиции находится изображение горы Фавор с деревьями, среди которых помещены три агнца, символизирующие апостолов Петра, Иакова и Иоанна».



Символическая мозаика «Преображение». Италия. Равенна. VI в.



Мозаика «Преображение». Монастырь св. Екатерины на Синае. VI в.



Икона «Преображение Господне»

В дальнейшем иконография Преображения представляет конкретные изображения Христа, пророков, апостолов и практически не претерпевает изменений.

В центре иконы, в круге славы – мандорле, изображен Спаситель в белых ризах. Слева пророк Илия, справа – Моисей, с книгой в виде кодекса в руке. Фигуры пророков в одних случаях касаются мандорлы, а в других находятся за пределами ее. Сама же форма мандорлы может быть в виде круга или в виде эллипса с заостренными углами. Фигуры Спасителя и пророков помещены на горках. От мандорлы или от самой фигуры Христа нисходят три луча, упирающиеся в лежащих апостолов.

На русской иконе XIV столетия, приписываемой Феофану Греку, в композицию включены еще два эпизода: в правой части иконы Христос с учениками поднимается на гору и в левой части они же спускаются с горы.

Вход Господен в Иерусалим. (*Переходящий*). Иконография праздника строится на Евангелиях от Матфея, Марка, Луки и Иоанна, а также на апокрифе Никодима. Описания евангелистов предельно кратки и почти не расходятся друг с другом в деталях.

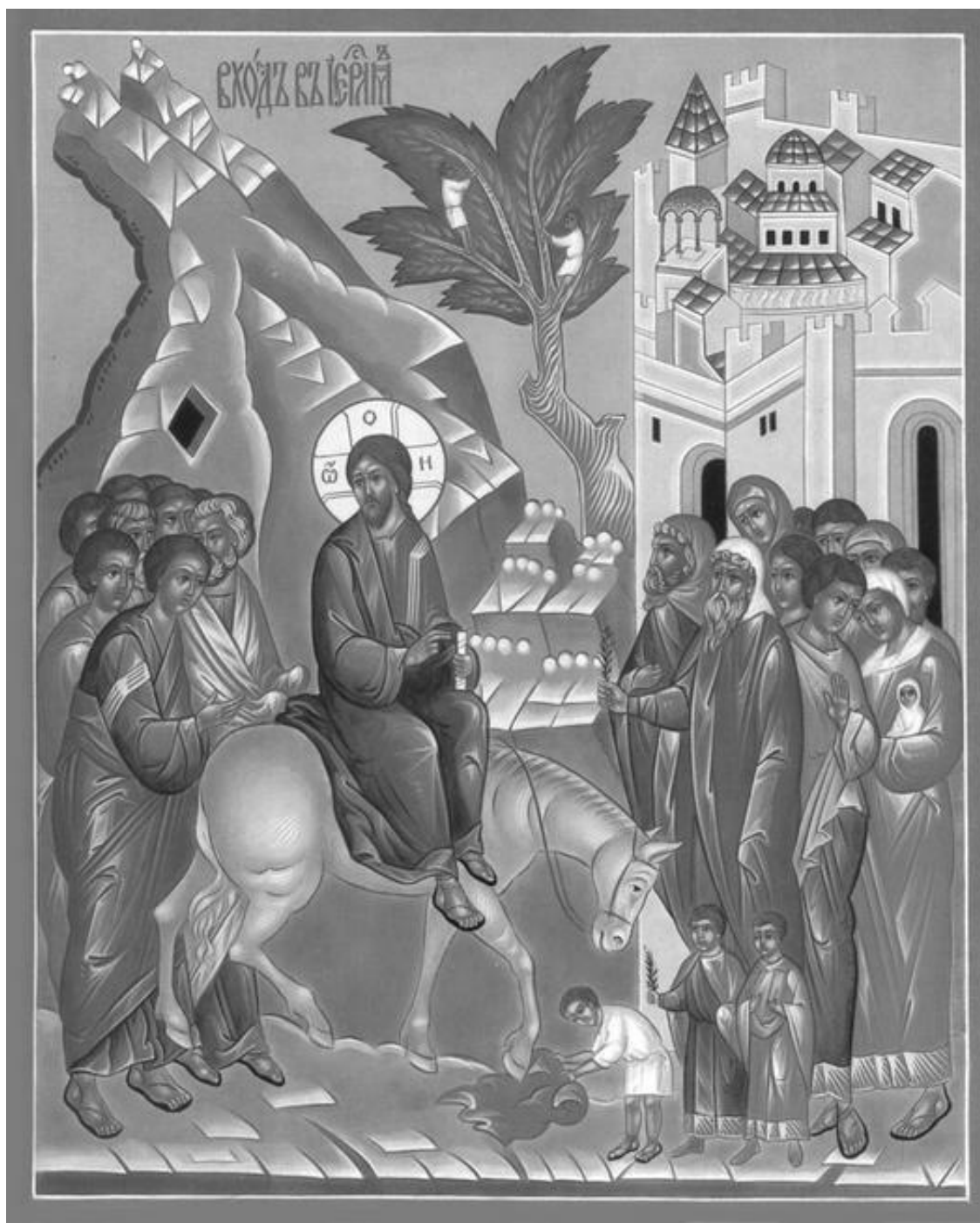
Ученики пошли и поступили так, как повелел им Иисус: привели ослицу и молодого осла и положили на них одежды свои, и Он сел поверх их. Множество же народа постилали свои одежды по дороге, а другие резали ветви с деревьев и постилали по дороге; народ же, предшествовавший и сопровождавший, восклицал: осанна Сыну Давидову! благословен Грядущий во имя Господне! осанна в вышних! (Мф. 21, 6–9).

И привели осленка к Иисусу, и возложили на него одежды свои; Иисус сел на него. Многие же постилали одежды свои по дороге; а другие резали ветви с деревьев и постилали по дороге. И предшествовавшие и сопровождавшие восклицали: осанна! благословен Грядущий во имя Господне! благословенно грядущее во имя Господа царство отца нашего Давида! осанна в вышних! (Мк. 11, 7–10).

...и, накинув одежды свои на осленка, посадили на него Иисуса. И, когда Он ехал, постилали одежды свои по дороге. А когда Он приблизился к спуску с горы Елеонской, все множество учеников начало в радости велегласно славить Бога за все чудеса, какие видели они, говоря: благословен Царь, грядущий во имя Господне! мир на небесах и слава в вышних! (Лк. 19, 35–38).

На другой день множество народа, пришедшего на праздник, услышав, что Иисус идет в Иерусалим, взяли пальмовые ветви, вышли навстречу Ему и восклицали: осанна! благословен грядущий во имя Господне, Царь Израилев! Иисус же, найдя молодого осла, сел на него, как написано: Не бойся, дочь Сионова! се, Царь твой грядет, сидя на молодом осле (Ин. 12, 12–15)

В апокрифе Никодима приводится похожее описание этого события: «...увидел я, как (в город) въезжал Иисус, сидя на осле, а отроки еврейские зывали, ветви в руках держа: Осанна сыну Давидову! Другие постилали одежды свои со словами: спаси нас, благословенный на небесах, грядущий во имя Господне!»



Икона «Вход Господень в Иерусалим»

Прообразовательное и символическое значение этого события – свидетельство о грядущем Воскресении и Втором Пришествии, где Сын Божий явится во славе, находит свое отображение и в иконе праздника.

Начиная с рельефов на римских саркофагах, относящихся к IV веку, композиционная схема менялась незначительно: со временем добавлялись только новые детали.

В центре иконы изображен Спаситель, сидящий верхом на осленке. Осленок, по толкованию святых отцов – это необузданный народ языческий, а ослица, упоминаемая в евангелии от Матфея – народ иудейский. Справа – Иерусалим, из ворот которого вышли ликующие жители с пальмовыми ветвями в руках. Дети постилают одежды под ноги осленка и срывают пальмовые листья с дерева, изображенного за Спасителем. И постилаемые одежды, и пальмовые

ветви являлись у древних жителей Иерусалима знаками почтения при встрече особо важных и знатных людей. Слева – апостолы, изображенные на фоне горы. Существуют две традиции изображения Христа на осленке. В одном случае Лик Христа повернут навстречу жителям, а в другом – отвращен от них и повернут к апостолам. Иногда в горе изображается пещера, символизирующая будущий Гроб Господень. На средневековых сербских и новгородских фресках изображение осла заменяли изображением коня, что на самом деле не согласуется ни с текстом евангелий, ни с пророчеством Захарии:

Ликуй от радости, дочь Сиона, торжествуй, дочь Иерусалима: се Царь твой грядет к тебе, праведный и спасающий, кроткий, сидящий на ослице и на молодом осле, сыне подъяремной (Зах. 9, 9).

Вознесение. (Переходящий). Один из ранних христианских праздников, отмечаемых на сороковой день после Светлого Христова Воскресения. Празднования в честь этого события начались уже во II-III столетиях. Само же описание Вознесения Спасителя помещено в книге Деяний апостольских, в первой главе.

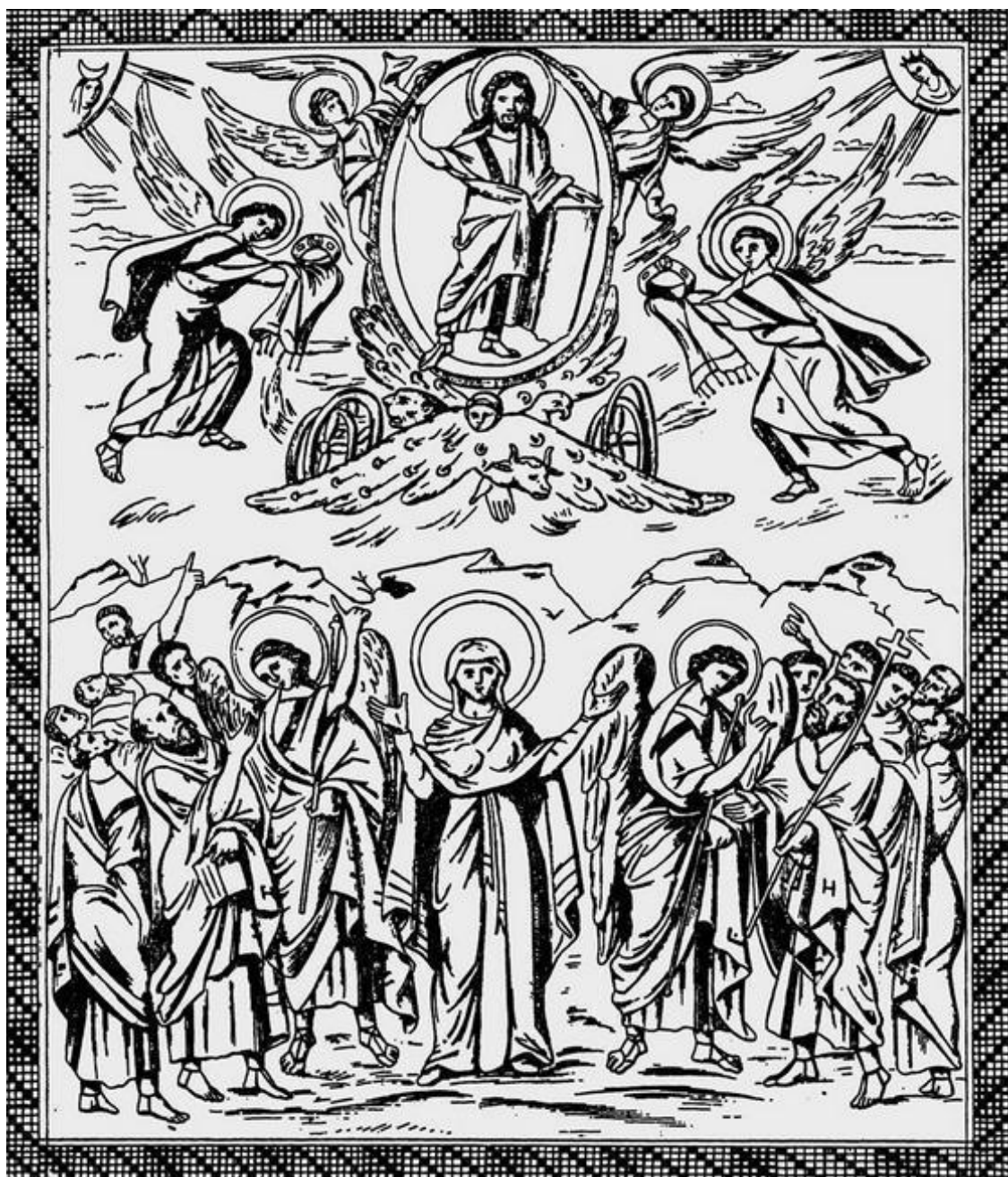
...Он поднялся в глазах их, и облако взяло Его из вида их. И когда они смотрели на небо, во время восхождения Его, вдруг предстали им два мужа в белой одежде и сказали: мужи Ефлесские! что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо. Тогда они возвратились в Иерусалим с горы, называемой Елеон, которая находится близ Иерусалима, в расстоянии субботнего пути (Деян. 1, 9-12).

Вознесение Бога, имеющего человеческую плоть – событие торжественное и одновременно скорбное: Богочеловек покидает учеников и Матерь Свою, оставляя обетование о пришествии Утешителя и заповедуя Своим Вознесением о грозном Втором Пришествии в конце времен.

Самыми ранними из дошедших до нас изображений считается сцена Вознесения на дверях церкви Сабины в Риме (V век) и миниатюры раннехристианских Евангелий, в частности сирийского Евангелия Рабулы (587 год). Сложившаяся иконография праздника с течением времени не претерпевает каких-либо значительных изменений.



Вознесение. Рельеф. Рим. V в.



Вознесение. Миниатюра Евангелия Рабулы. Сирия. VI в.

Композиция иконы делится на две смысловые части. В верхней изображен Спаситель в виде Пантократора. Вокруг фигуры возносящегося Господа – круглая, как правило, мандорла, которую поддерживают слева и справа двое или несколько ангелов. В нижней части в центре, на фоне горы, на вершине которой изображен отпечаток стоп Спасителя, изображена Богородица в позе Оранты – с воздетыми в молении руками. По сторонам от Нее помещены два ангела в белых одеждах, указывающие на возносящегося Христа апостолам. Сами же апостолы разделены на две симметричные группы по шесть человек. Характерная деталь: на большинстве икон апостолы не имеют нимбов, нимбы есть только у Спасителя, ангелов в верхней части иконы, Божией Матери и двух ангелов в нижней части – «мужей в белых одеждах», как описаны они в книге Деяний. Отсутствие нимбов у апостолов – свидетельство того, что на них еще не снизошла благодать Духа Святого – Утешителя, который по обетованию Спасителя явился в день Пятидесятницы.



Икона «Вознесение Господне»

Пятидесятница. День Святой Троицы. Праздник сошествия Духа Святого на апостолов. (Переходящий). Удивительно само троичное название праздника, который связывает ветхозаветные и новозаветные времена, знаменует собой начало Церкви Христовой, показывает промыслительное действие в мире Единого Триипостастного Бога. В этот день явился обещанный Богом Сыном Бог Дух Святой, этот день является выдающимся актом попечения Бога о роде людском. Отныне, просвещенный Духом Святым человек готов к распространению евангельской проповеди о Спасении.

...вы примете силу, когда сойдет на вас Дух Святый; и будете Мне свидетелями в Иерусалиме и во всей Иудее и Самарии и даже до края земли (Деян. 1, 8).

Описание этого события находится в книге Деяний, во второй главе.

При наступлении дня Пятидесятницы все они были единодушно вместе. И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святаго, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещать (Деян. 2, 1–4).

Композиционная схема иконографии праздника, ранние образцы которой дошли до настоящего времени в виде книжных миниатюр в Евангелии Рабулы (VI век) и в кодексе Григория Назианина (IX век), хотя и имеет вполне устоявшийся вид, но отличается деталями, которые придают изображению различные оттенки богословского содержания.



Сошествие Святого Духа на апостолов. Миниатюра Евангелия Рабулы. Сирия. VI в.



Икона «Сошествие Святого Духа на апостолов»

В центральной части иконы, симметрично, по дуге, расположены фигуры апостолов – по шесть слева и справа. Удивительно, что на вершине, составленной из фигур дуги изображены апостолы Петр и Павел. Согласно книге Деяний, Павел, тогда еще не обращенный в веру гонитель христиан Савл, не присутствовал в Сионской горнице. Почему же он изображен на иконе? Ответ в том, что икона являет нам не хронологически верное историческое свидетельство праздника, а его духовную суть. Сошествие Духа Святого на апостолов – начало христианской Церкви как сообщества всех объединенных верой и стремлением к спасению людей – и живущих, и ушедших из земной жизни. Поэтому вполне обосновано появление на иконе празд-

ника святого провозвестника слова Божия – апостола Павла, апостола без которого немислимо было бы создание и торжество христианской Церкви.

Слева и справа от апостолов изображены палаты. Как правило, они не соединены велу-мом – он мешал бы изображению огненных языков, отображающих Духа Святого, нисходящего из небесного полукруга.

В нижней, центральной части иногда изображают закрытую дверь с закругленным верхом – образ затворенной от внешнего мира горницы, в которой свершается великое таинство. К примеру, подобное изображение можно встретить на знаменитых вратах Рождественского собора в Суздале (XIII век).

В других случаях, в полукруглом проеме нижней части изображают, согласно книге Деяний, собрание народов.

Когда сделался этот шум, собрался народ, и пришел в смятение, ибо каждый слышал их говорящих его наречием. И все изумлялись и дивились, говоря между собою: сии говорящие не все ли Галилеяне? Как же мы слышим каждый собственное наречие, в котором родились. Парфяне, и Мидяне, и Еламнты, и жители Месопотамии, Иудеи и Каппадокии, Понты и Асии, Фригии и Памфилии, Египта и частей Ливии, прилежащих к Кирине, и пришедшие из Рима, Иудеи и прозелиты, критяне и аравитяне, слышим их нашими языками говорящих о великих делах Божиих? И изумлялись все и, недоумевая, говорили друг другу: что это значит? (Деян. 2, 6-12).

На многих изводах, в проеме с закругленным верхом, на темном фоне изображен старец в короне, держащий на руках плат, на котором находятся двенадцать свитков. Свитки есть также и у одиннадцати апостолов, а в руке апостола Павла традиционно изображена книга в виде кодекса. Старец в короне – это символическое изображение мира, космоса, вселенной.

На некоторых иконах Пятидесятницы, в верхней части композиции, среди апостолов встречается и изображение Богородицы. Такие иконы получают распространение с XVI века. Основанием для подобной иконографии служит упоминание о присутствии Богоматери в Сионской горнице – *все они единодушно пребывали в молитве и молении, с некоторыми женами и Мариєю, Материю Иисуса, и с братьями Его* (Деян. 1, 14), а также сочинение преподобного Симеона Метафраста (X век) «Житие Богородицы», которое получило широкую известность именно в этот период времени. Следует заметить, что до сих пор существуют споры о том, уместно ли в иконе, называемой «Сошествие Святого Духа на апостолов» делать значительный акцент на изображении Богородицы, не нарушается ли при этом основной смысл праздника? Ведь считается, что она, по словам протоиерея Сергия Булгакова «имела Свою личную Пятидесятницу в Благовещении, когда сошел на Нее Дух Святой».

Л.А. Успенский пишет, что «поскольку Пятидесятница есть обожение человека, то первая из всех обоженных – несомненно Богоматерь. Основываясь на этом, некоторые оправдывают Ее изображение в Пятидесятнице как образ первого человека, достигшего полного единения с Богом, как вершину человеческой святости. Но, конечно, личный подвиг Богоматери – единственный и не может сравниться ни с каким другим человеческим подвигом. Икона же Сошествия Святого Духа есть образ Церкви с ее таинствами, учением, установлениями и святостью, т. е. образ нормы. И в этом плане Богоматерь, в силу Своего Богоматеринства, не может стоять на одном уровне с другой, хотя бы даже апостольской святостью. Пресвятая Богородица является исключением, а не нормой: Она не в ряду со всеми, а над всеми».

Единогласного мнения нет, но справедливости ради следует отметить, что уже в древности, на миниатюре сирийского Евангелия Равулы, среди апостолов изображена Божия Матерь. Характерно, что на этой миниатюре присутствует также изображение голубя, от которого нисходит на главу Богородицы огненный язык.

Второе духовное значение такого события, как Сошествие Святого Духа на апостолов – это завершение того откровения Бога о Самом Себе, которое Он предназначил для человека. В

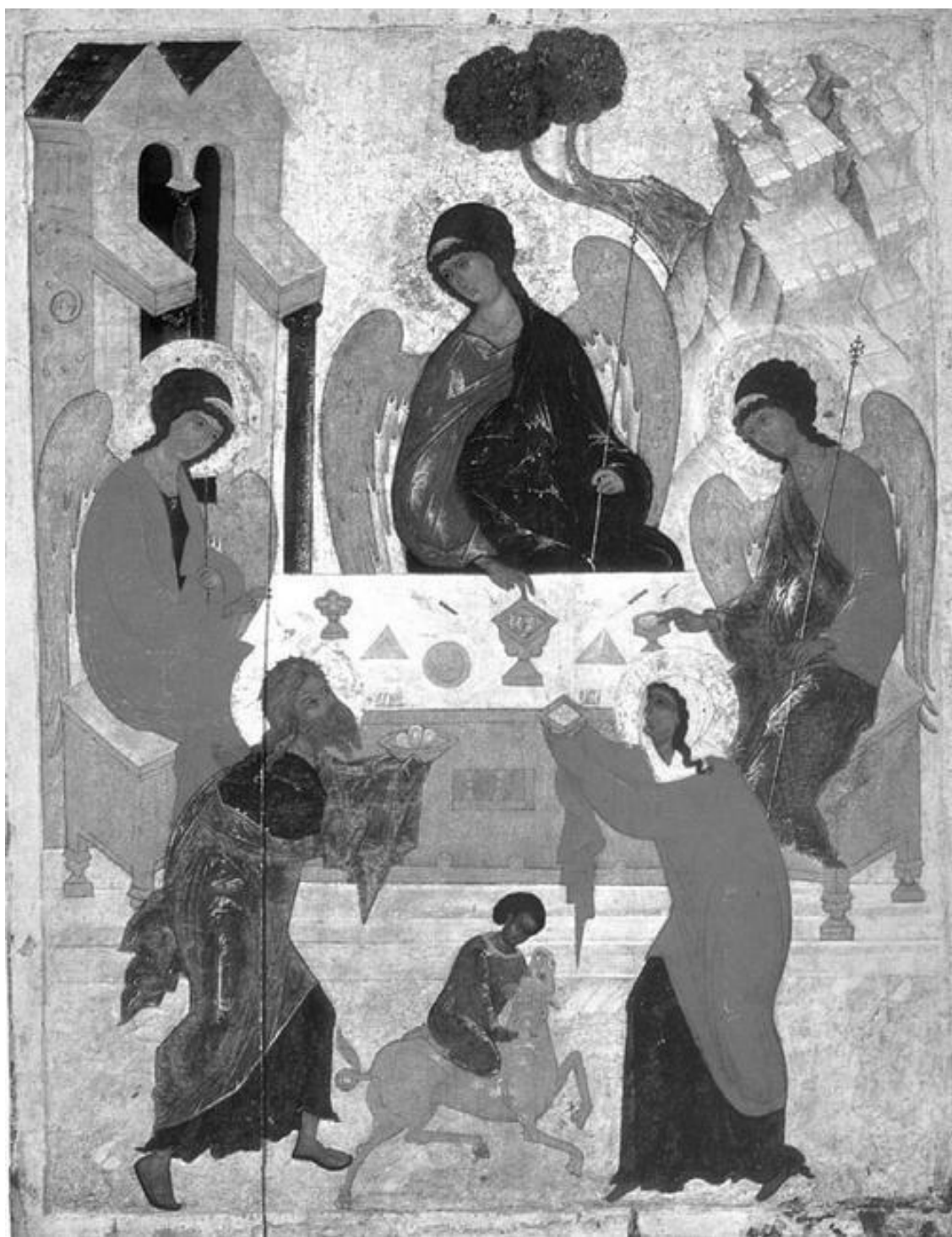
этот день в мир, к людям, в Церковь сошел Бог Дух Святой – третье Лицо Пресвятой Троицы. По рассуждению святителя Василия Великого, человек «привлекший Духа, привлекает вместе и Сына и Отца». Поэтому празднику Пятидесятницы соответствует также икона, называемая «Троица Ветхозаветная».

Иконография иконы появилась на основе другого, более раннего извода, который называется «Гостеприимство Авраама» или, иначе, «Явление трех Ангелов Аврааму». В книге Бытия, в восемнадцатой главе содержится описание явления Господа в виде трех странников праотцу Аврааму.

И явился ему Господь у дубравы Мамре, когда он сидел при входе в шатер [свой], во время зноя дневного. Он возвел очи свои и взглянул, и вот, три мужа стоят против него. Увидев, он побежал навстречу им от входа в шатер [свой] и поклонился до земли, и сказал: Владыка! если я обрел благоволение пред очами Твоими, не пройди мимо раба Твоего; и принесут немного воды, и омоют ноги ваши; и отдохните под сим деревом, а я принесу хлеба, и вы подкрепите сердца ваши; потом пойдите [в путь свой]; так как вы идете мимо раба вашего. Они сказали: сделай так, как говоришь. И поспешил Авраам в шатер к Сарре и сказал [ей]: поскорее замеси три саты лучшей муки и сделай пресные хлебы. И побежал Авраам к стаду, и взял теленка нежного и хорошего, и дал отроку, и тот поспешил приготовить его. И взял масла и молока и теленка приготовленного, и поставил перед ними, а сам стоял подле них под деревом. И они ели (Быт. 18, 1–8).



Мозаика «Гостеприимство Авраама». Церковь Сан-Витале. Италия. Равенна. VI в.



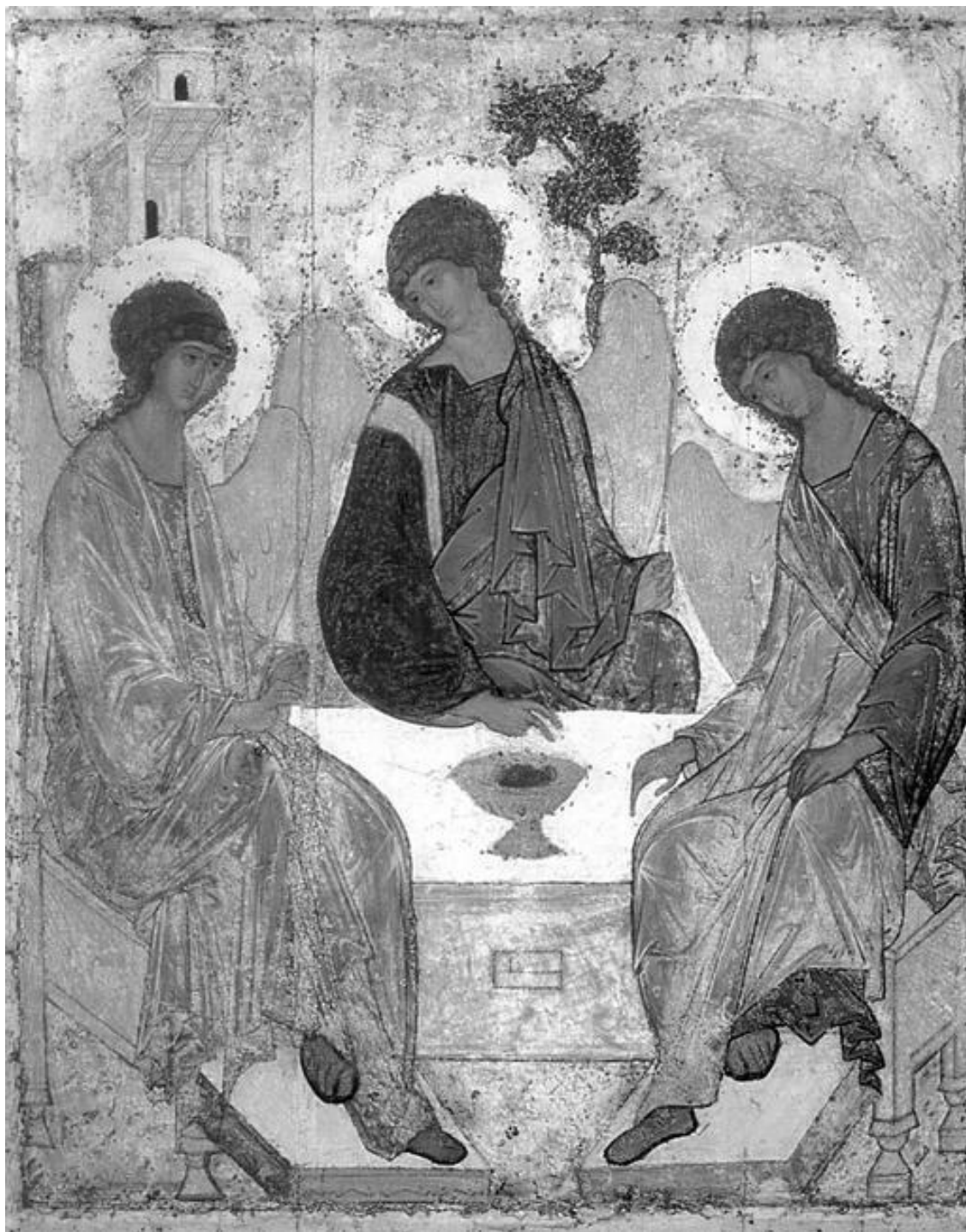
Икона «Гостеприимство Авраама». Новгород. XVI в.

К древнейшим образцам иконографии «Гостеприимство Авраама» можно отнести фреску в катакомбе Виа Латина IV века, а также мозаику первой половины VI столетия, которая находится в алтаре церкви святого Виталия в Равенне. В послеиконоборческий период этот сюжет получает широкое распространение и в Византии. На Руси подобные изображения появляются уже с XI века – примером может послужить фреска Софийского собора в Киеве.

Характерной особенностью композиции «Гостеприимство Авраама», наряду с центральным изображением трех крылатых Ангелов с нимбами, является и изображение Авраама, Сарры и слуг, закалывающих жертвенного тельца. Иногда изображений слуг нет, а праотцы Авраам и Сарра изображены среди Ангелов, за их спинами. На некоторых изводах праотцы

изображены в окошках палат на заднем плане или на переднем – перед столом, за которым восседают Ангелы.

Основной богословский смысл иконографии «Явление Аврааму трех Ангелов» заключается в обетовании данном Аврааму Господом:



Преподобный Андрей Рублев. «Троица Ветхозаветная». 1423–1427 гг.

От Авраама точно произойдет народ великий и сильный, и благословятся в нем все народы земли, ибо Я избрал его для того, чтобы он заповедал сынам своим и дому своему

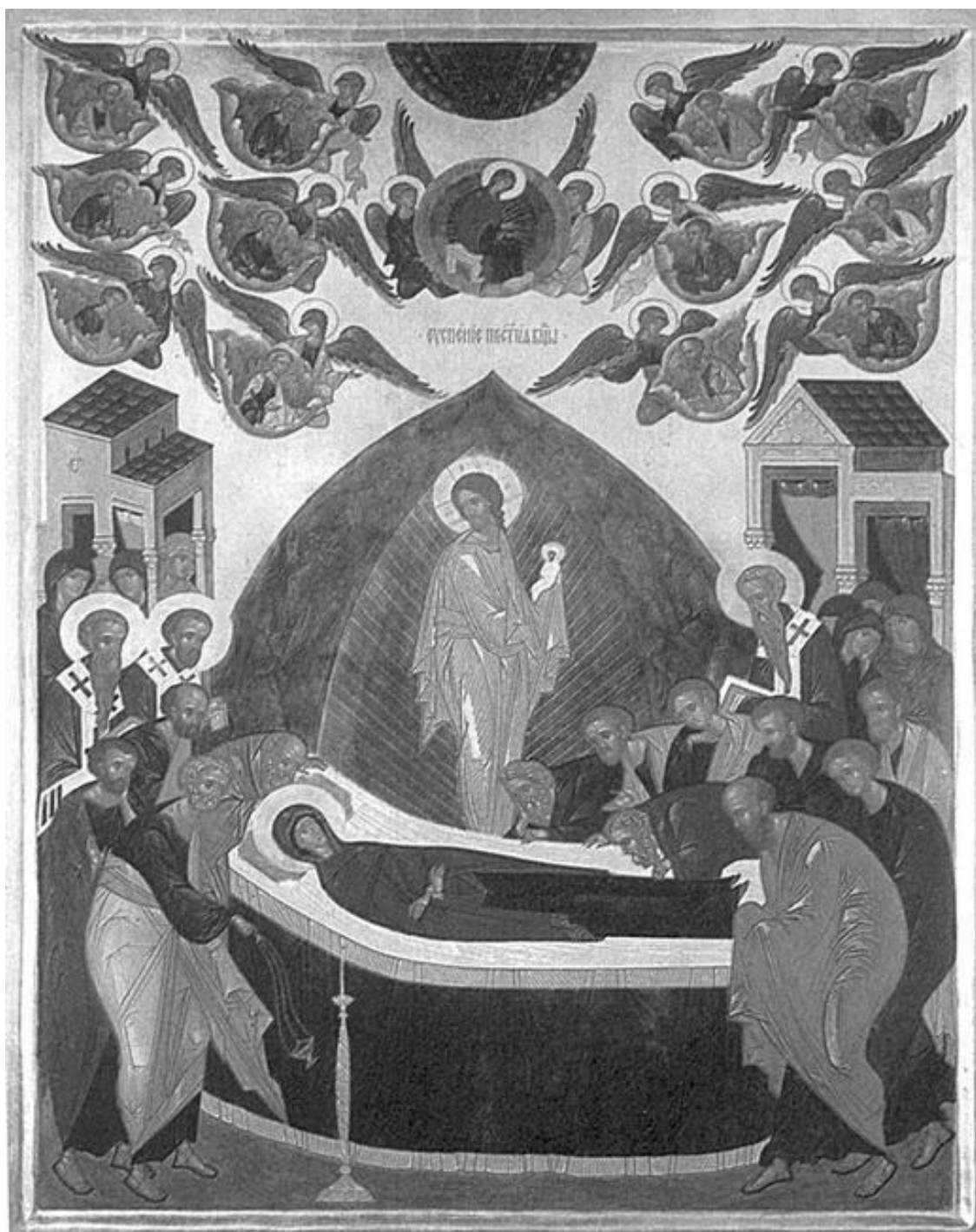
после себя, ходить путем Господним, творя правду и суд; и исполнит Господь над Авраамом [все], что сказал о нем (Быт. 18, 18–19).

Совсем другое значение имеет иконография «Троица Ветхозаветная». Возникшая в Византии и не имевшая по началу самостоятельного значения, эта иконография получила окончательное осмысление в древнерусском иконописании. Образцом подобной иконографии служит совершенная и по богословию и по своим художественным достоинствам икона преподобного Андрея Рублева. Икона написана предположительно в 1423–1427 годах для иконостаса Троицкого собора Лавры преподобного Сергия.

На иконе нет Авраама, Сарры и слуг, приготавливающих трапезу. Центральное место отведено трем крылатым Ангелам. Положение их фигур, повороты голов с нимбами, соприкасающиеся крылья, характерное изображение стоп ног, палаты, дерево и горка на заднем плане – все это образует своеобразный композиционный круг. И выражение ликов Ангелов, и гармоничное единство всех элементов иконы, и ее колорит доносят до предстоящего перед образом ощущение покоя, Божественной упорядоченности и согласия. Это мир, где нет места хаосу. Икона являет уже не сцену посещения Господом Авраама и Сарры, а предвечный совет Святой Троицы об избавлении рода людского от первородного греха и о жертвенном акте Сына Божия – Бога Слова для спасения человечества от вечной смерти. В центре иконы помещена стоящая на столе, а правильнее сказать на престоле чаша с головой жертвенного тельца. Левый Ангел благословляет чашу правой рукой, центральный также совершает благословляющий жест, который одновременно можно истолковать как жест нисхождения в саму чашу, а правый Ангел со склоненной головой и опущенной вниз ладонью как бы дает молчаливое согласие на все совершающееся на таинственном и непостижимом для людей совете Святой Троицы. Традиционно считают, что облаченный в синий хитон и вишневый гиматий с клавом центральный Ангел символизирует собой Иисуса Христа. На некоторых поздних повторениях рублевской иконы изображали даже крестчатый нимб вокруг головы центральной фигуры. Стоглавый Московский собор 1551 года дал следующее определение по поводу подобных икон: «У Святой Троицы пишут перекрестье у среднего, а иные у всех трех. А в старых писмах и в греческих подписывают „Святая Троица“, а перекрестье не пишут ни у единого. А иные подписывают у среднего „*ΙΗ ΧΘ* Святая Троица“. И о том ответ. Писати живописцем иконы с древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочий пресловущии живописцы, а подписывать „Святая Троица“. А от своего замышления ничтоже претворяти».

Однозначно сказать о том, кого именно из Лиц Святой Троицы представляют фигуры Ангелов, нельзя. Есть весьма распространенное и убедительно обоснованное мнение, что центральный Ангел символизирует и Бога Отца и воплощенного Богочеловека Иисуса Христа одновременно. К примеру Ю. Малков в статье «Святая Троица преподобного Андрея Рублева» пишет: «...с достаточной уверенностью можно утверждать, что преподобный Андрей, стремясь передать неразрывное единство Ипостасей при обязательном Их различении, не мог не отразить в своей иконе нераздельность-неслиянность. При этом он, в соответствии со всей святоотеческой традицией, сознательно представил образ Отца через образ Сына – по евангельскому слову: *Бога не видел никто никогда; Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил* (Ин. 1, 18). Более того, Рублев смог непосредственно иконографически-художественными средствами выразить эту символическую традицию восприятия Сыновнего образа как «замещающего» образ Отца, что, естественно, всегда подразумевалось православным сознанием...».

Успение Пресвятой Богородицы. (15/28 августа). Иконография праздника целиком строится на основе гимнографии – богослужебных текстов и апокрифах. Главными из неканонических произведений являются «Слово Иоанна Богослова на Успение Богоматери» и свидетельства святителей Дионисия Ареопагита и Игнатия Богоносца.



Икона «Успение Пресвятой Богородицы»

Согласно этим источникам Пресвятая Дева до старости находилась в доме святого евангелиста Иоанна Богослова. Когда Богородице исполнилось 72 года Ей явился Архангел Гавриил и возвестил о Ее скором переселении в жизнь Небесную. По молитве Богородицы Господь чудесным образом перенес в дом Иоанна всех апостолов, которые стали усердно молиться у ложа Пресвятой Девы. Ночью заблистал ослепительный свет и Сам Христос в окружении Ангелов и Архангелов снизошел с небес и принял святую и непорочную душу Богородицы. Погребение Божией Матери состоялось в Гефсиманском саду. По пути в Гефсиманию к траурному шествию присоединился иудейский священник Афония, который должен был по приказу книжников и первосвященников осквернить тело Пресвятой Девы. Но, когда он попытался опрокинуть одр, явился Ангел и отсек священнику руки. Раскаявшийся и уверовавший

в святость и непорочность Девы Богородительницы, Афония стал творить молитву Пречистой и получил исцеление.

Самые ранние изображения Успения относятся к IX веку и имеют черты уже сложившейся иконографии. Существующие ныне изводы иконы праздника отличаются друг от друга только количеством деталей и фигур. В центре иконы одр с лежащей Богоматерью. Слева и справа от одра изображены апостолы, святители – авторы апокрифов и плачущие жены. Перед одром – горящая свеча, о которой упоминает апокриф Иоанна Солунского. Часто свечу не изображают, а на переднем плане, у одра, помещены небольшие фигуры Афония и Ангела, отсекающего кощуннику руки. В центре иконы, за ложем Богородицы, фигура Спасителя. В руках Его маленькая спеленутая фигурка, представляющая собой непорочную душу Богородицы. Сама фигура Спасителя окружена миндалевидной мандорлой, вокруг которой изображены ангелы. Слева и справа помещают палаты. В верхней части иконы на фоне неба изображают апостолов, переносимых к одру Богоматери. Такие изводы являются наиболее полными по содержанию, они торжественны по своей сути и передают не столько скорбь успения (по-славянски – *усиления* – смерти), сколько торжество рождения души в жизнь вечную.

Крестовоздвижение. (14/27 сентября). Полное название этого праздника – **Всемирное Воздвижение Честного и Животворящего Креста Господня** – наиболее полно отражает суть этого, завершающего ряд двенадесятих, праздника. Крест – орудие позорной казни становится орудием жизни и победы над грехом. Воздвижение креста – это торжество Церкви Христовой, которая прошла тяжелейший период испытаний и гонений и стала открытой миру.

«Спаси, Господи, люди Твоя и благослови достояние Твое, победы на сопротивные даруя, и Твое сохраняя Крестом Твоим жительство», – свидетельствует тропарь праздника.



Икона «Крестовоздвижение»

Согласно Священному Преданию святая равноапостольная императрица Елена, по поручению своего сына – равноапостольного Константина Великого, отправилась в Иерусалим на поиски креста, на котором был распят Спаситель. Оказалось, что потомки первых христиан сохранили память о месте, где была Голгофа и гробница Спасителя. Разрушив построенные на святых местах языческие храмы, императрица начала раскопки, которые увенчались успехом: были найдены три креста, табличка с надписью «Царь Иудейский», отрытая отдельно от крестов, а также пещера Гроба Господня. На каком из крестов был распят Спаситель помог определить чудесный случай: когда кресты несли по городу, возле одного из них произошло исцеление больной женщины и воскресение умершего. Именно этот Крест и был торжественно явлен народу 14 сентября 331 года иерусалимским епископом Макарием.

На иконе праздника в центре изображен епископ, держащий в руках Крест. Ему помогают двое служителей в светлых одеждах. Слева, справа, иногда и в нижней части иконы изображен народ, среди которого особо выделяются святые равноапостольные Константин и Елена. Хотя они и не присутствовали на этом празднике в Иерусалиме, на иконе их изображают обязательно. Любая праздничная икона не является только живописным документом чествуемого события, она свидетельствует о том, какое место занимает это событие в истории спасения рода человеческого и о всех тех, кто причастен к этому.

Лики, принадлежащие вечности

Высокий иконостас

Иконостас – это перегородка с помещенными на ней иконами, отделяющая алтарь от центральной части храма – корабля или, по-другому, трапезы.

Если алтарь – часть храма, где совершается величайшее Таинство пресуществления хлеба и вина в Тело и Кровь Христову, сравнивать с миром горним, то иконостас, лики которого смотрят на молящихся, является образным – в линиях и красках – выражением этого мира. Высокий иконостас, которого не знала церковь византийская, окончательно сформировавшийся в русской церкви к XVI веку, послужил не столько зримому отображению основных событий всей Священной истории, сколько воплотил идею единения двух миров – небесного и земного, выразил стремление человека к Богу, и Бога к человеку.



Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля



Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры

Классический русский высокий иконостас состоит из пяти ярусов, или рядов, или, по-другому, чинов.

Первый – праотеческий, располагается под крестом, в самом верху. Это образ Церкви ветхозаветной, еще не получившей Закон. Здесь изображены праотцы от Адама до Моисея. В центре этого ряда икона «Троица Ветхозаветная» – символ предвечного совета Святой Троицы о самопожертвовании Бога Слова во искупление грехопадения человеческого.

Второй ряд – пророческий. Это Церковь, уже получившая Закон и через пророков возвещающая о Богородице, от которой воплотится Христос. Именно поэтому в центре этого ряда

находится икона «Знамение», изображающая Божию Матерь с воздетыми в молении руками и с Богомладенцем в лоне.

Третий – праздничный – ряд повествует о событиях времени новозаветного: от Рождества Богородицы до Крестовоздвижения.

Четвертый, деисисный (или, по-другому, деисусный) чин – это моление всей Церкви ко Христу; моление, которое происходит сейчас и которое завершится на Страшном суде. В центре – икона «Спас в силах», представляющая Христа как грозного Судию всего мироздания; слева и справа – изображения Пресвятой Богородицы, святого Иоанна Предтечи, архангелов, апостолов и святых.

В следующем, местном ряду, расположены иконы Спасителя и Богоматери (по сторонам от Царских врат), далее на Северных и Южных вратах – изображения архангелов или святых диаконов. Храмовая икона – икона праздника или святого, в честь которого освящен храм, всегда находится справа от иконы Спасителя (для стоящего лицом к алтарю), сразу за Южными вратами. Над Царскими вратами помещают икону «Тайная вечеря», как символ таинства Евхаристии, а на самих вратах – «Благовещение» и изображения святых евангелистов. Иногда на Царских вратах изображают иконы святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста – создателей Божественной Литургии.

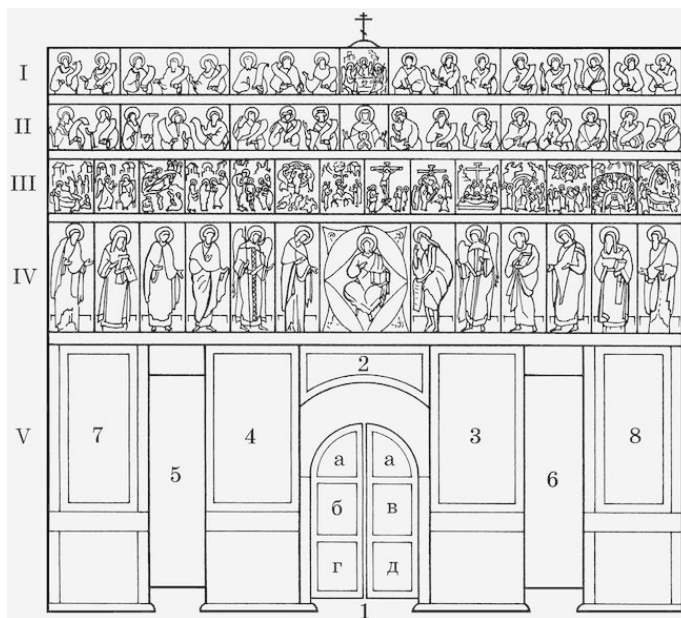


Схема высокого иконостаса:

I – праотеческий ряд

II – пророческий ряд

III – праздничный ряд

IV – деисисный (деисусный) ряд

V – местный ряд

1 – Царские врата (а – «Благовещение»; б, в, г, д – иконы евангелистов)

2 – «Евхаристия» (или «Тайная вечеря»)

3 – икона Спасителя

4 – икона Божией Матери

5 – северные врата

6 – южные врата

7 – икона местного ряда

8 – храмовая икона

Лики, смотрящие на нас с икон, принадлежат вечности; глядя на них, вознося им молитву, испрашивая их заступничества, мы – жители мира дольного – всегда должны помнить о нашем Творце и Спасителе, о Его вечном призыве к покаянию, к самосовершенствованию и обожению каждой души человеческой. Ибо глазами святых Своих взирает на нас Господь с икон, свидетельствуя, что все возможно для человека, ходящего путями Его.

Часть пятая. Иконописцы Святой Руси

Духовные основы древнерусской иконописи

Православная икона – создание всего церковного сообщества. Отдельный иконописец является всего лишь выразителем общего, соборного разума Церкви. Тем не менее, роль отдельного иконописца велика. Тот, чьими руками выполняется священное изображение, должен быть также достоин своего служения, как и тот, чьими руками совершаются церковные Таинства.

Столь высокое призвание изографа всегда привлекало внимание Церкви. В определении Стоглавого собора, состоявшегося в Москве в 1551 году, говорится:

«Подобает быть живописцу смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не смехотворцу, не сварливу, не завистливу, не пьянице, не грабителю, не убийце, наипаче же всего хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением... Подобает живописцам часто приходить к отцам духовным, во всем с ними советоваться и по их наставлению жить в посте, молитве и воздержании со смиренномудрием, без всякого зазора... Если кто из мастеров-живописцев или их учеников начнет жить не по правилам: в пьянстве, нечистоте и всяком бесчинстве, святителям таковых в запрещение полагать, от дела иконного отлучать и касаться того не велеть».

От Византии к Руси Свеча, зажегшая свечу

29 мая 1453 года последний император Византии Константин II, чтобы защитить от врагов великий христианский город Константинополь, сам возглавил войско, но разделил трагическую участь всех своих воинов – погиб в неравной схватке. Тело его, опознанное по атрибутам императорского облачения, было осквернено, подданные поработены, а самый большой на то время христианский храм – святой Софии – по приказу султана был превращен в мечеть. Так в XV столетии от Рождества Христова прекратила свое существование Византия – держава, вобравшая в себя все самое лучшее из грекоримской цивилизации.

Возникшая в IV столетии, в эпоху святого императора Константина, Византия пережила три периода высочайшего расцвета духовной, политической и художественной жизни.

Первый период расцвета относится ко времени правления императора Юстиниана, который занял престол в 527 году. В течение почти сорока лет он занимался не только вопросами политики (расширял границы Империи), но и активно способствовал возведению храмов. За это время в столице – Константинополе – было воздвигнуто более тридцати церквей. Император особо покровительствовал искусствам, за что был удостоен титула «Обновитель мира». Юстиниан положил начало строительству храма святой Софии в Константинополе. При нем достигла небывалого расцвета церковная живопись и гимнография. Безусловно, все это благоприятно сказалось на духовной жизни византийского общества.

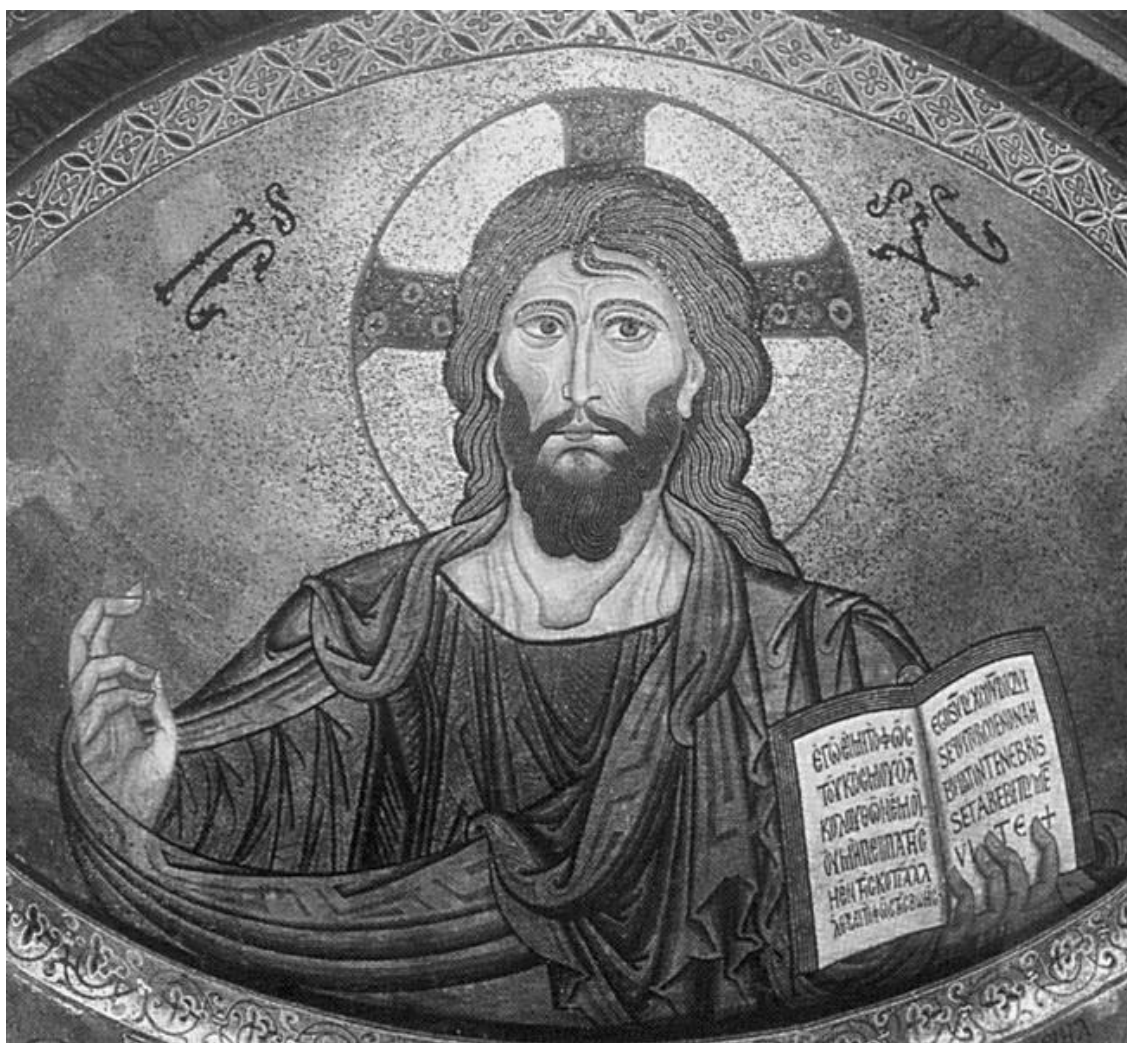
Иконоборческий период оставил серьезный разрушительный след в истории Византии. Были уничтожены бесценные священные изображения, осквернены и сожжены мощи святых, подверглись гонениям и разорению монастыри – центры духовной и интеллектуальной жизни того времени. Но именно после победы над иконоборческой ересью и выкристаллизовался в иконописании тот византийский канонический стиль, который был принят за образец во всех прилегающих к Византии христианских странах.



Собор Святой Софии. Современный вид

Второй период расцвета духовной и культурной жизни Империи «ромеев», как называли себя ее жители, приходится на середину IX – конец XII веков. В эпоху правления Комнинов и Македонской династии воссоздаются храмы, расчищаются мозаики доиконоборческого периода. Помимо храмостроительства, стенописи, иконописи на деревянных досках, большого развития достигает книжная миниатюра и декоративно-прикладное искусство.

После варварского разорения Константинополя крестоносцами, которое произошло в 1204 году, не растерявшая еще свою духовную мощь Византия нашла силы восстановить, хотя далеко не в полной мере, свое ведущее положение среди христианского православного мира.



Пантократор. Мозаика собора в Чефалу. 1148 г

Последний (Палеологовский) период расцвета конца XIII–XIV веков способствовал окончательному формированию универсальной для всех православных народов культуры, куда органично вошел и образно-символический язык священных изображений.

Духовную и художественную традиции Византии продолжили народы Болгарии, Сербии, Армении, Грузии и, конечно, Руси.

Киевская Русь, первый светоч христианства на нашей земле. Это мощное государство, занимавшее в X–XI веках территорию от Киева до Новгорода, от Полоцка до Ярославля, положило начало одной из величайших православных держав. Христианская Русь дала миру не только великих святых, она, приняв на себя жертвенный подвиг, спасла всю европейскую цивилизацию от страшного нашествия монголо-татарской орды.

Киевская Русь не исчезла, как Византия. Она проявилась в духовно-культурной традиции Владимиро-Суздальского княжества и Великого Новгорода, ее наследие было по-новому принято и осмыслено Москвой.

Еще до крещения Руси на Киевской земле процветали художественные ремесла, высокого уровня достигло деревянное зодчество, отличались большой степенью мастерства и культовые сооружения древних славян.

Принятие христианства в 988 году изменило не только духовную жизнь народа Древней Руси, это событие внесло новое содержание и в художественное творчество. Знакомство с основами христианской веры, со Священной и церковной историей – вот основная суть иконописания XI века. Привозимые из Византии иконы служили образцами для древнерусских иконописцев. Каменных храмов с мозаикой или фресками было мало, большей частью строились деревянные церкви, достаточно просторные, чтобы вместить значительное количество икон. Именно на Руси возникла традиция многоярусного размещения икон, которая к XIV веку оформилась в виде высокого, пятирядного иконостаса.

Очень быстро древнерусские зодчие освоили византийскую традицию возведения храмов крестовокупольного типа.

Самым первым храмом Киевской Руси стала деревянная церковь святого Василия, построенная при непосредственном участии князя Владимира на месте языческого капища. Затем была воздвигнута каменная церковь во имя Пресвятой Богородицы, вскоре получившая название Десятинной (по десятой части «от имения моего и от град моих», которую выделил на строительство и содержание церкви князь Владимир).

Помимо Киева, строительство храмов во время правления святого равноапостольного князя Владимира развернулось и в других городах Руси: Василеве, Белгороде, Суздале, Переяславе, Новгороде, Ростове.



Софийский собор в XI веке. Реконструкция

Но главным храмом Киевского государства стал Софийский собор, заложенный Ярославом Мудрым в память о победе над печенегами в 1037 году. Храм был освящен в честь Софии, Премудрости Божией, и создавался в подражание великому константинопольскому Софийскому собору.

Пятиапсидный тринадцатикупольный (по другим источникам – двадцатипятикупольный) каменный храм воздвигали византийские и русские зодчие. По мнению некоторых историков, постройкой руководил зодчий русского происхождения, который хорошо знал приемы византийской архитектуры, бывал в Византии и пригласил оттуда местных мастеров. Именно он создал макет храма, который затем был воплощен в камне.

Собор стал центром духовной и общественной жизни Киева. Возле стен храма собиравлось киевское вече, в самом храме была размещена библиотека, под сводами собора князя посвящались на княжение, здесь же была устроена и великокняжеская усыпальница.

По словам пресвитера Иллариона, впоследствии первого русского митрополита Киевского, автора выдающегося «Слова о законе и благодати», современника князя Ярослава, «он (Ярослав – *автор*) создал дом Божий, великий и святой, в честь Его Премудрости на освящение <...> граду и украсил его всякими украшениями: золотом, серебром, драгоценными камнями, дорогими сосудами, так что церковь сия заслужила удивление и славу у всех окружающих народов и не найдется подобной ей во всей полунощной стране от востока до запада».



Мозаика «Нерушимая стена» в конхе апсиды Софийского собора. XI в.



Софийский собор в Новгороде. 1045–1050 гг.

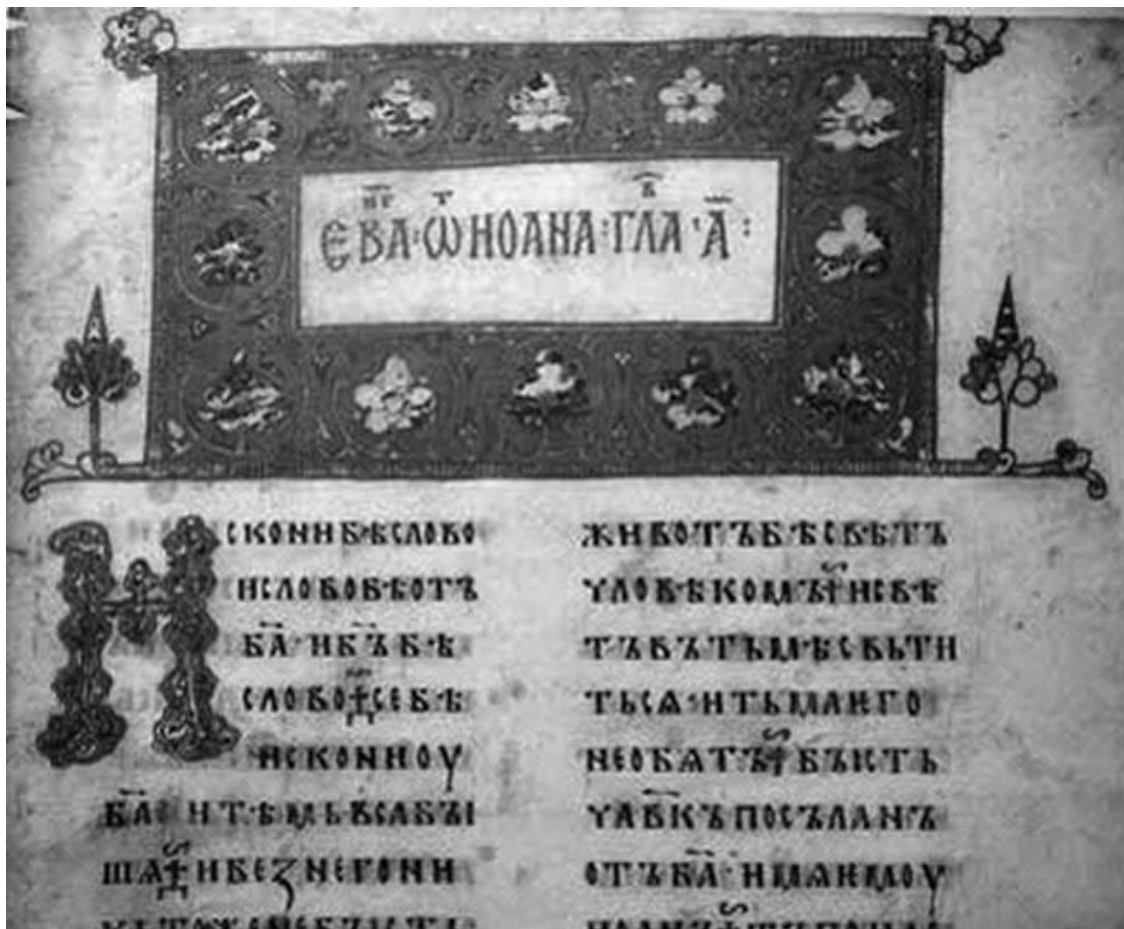
В 1685–1707 годах храм был перестроен в стиле барокко, но сохранил до наших дней свое внутреннее убранство. Среди мозаик, выполненных византийскими мастерами, центральное место принадлежит изображению Божией Матери в конхе алтарной апсиды. Иконографический тип – оранта – получил местное название «Нерушимая стена». По преданию, в 1240 году,

во время набега татар, часть жителей города укрылась за стенами храма. Нападавшие пытались пробить стену собора тараном. Но безуспешно. Стена, где находится мозаичный образ, устояла. Эпитет «Нерушимая стена» применен к Божией Матери как к великой заступнице и покровительнице всей Русской Земли.

Мозаика, доминирующая в Византии, не нашла широкого применения на Руси. Ее заменила фреска по сырой штукатурке – наиболее доступная для местных условий форма храмовой росписи. В Софийском соборе, наряду с мозаикой, широко использовалась и фреска.

В царствование Ярослава, его сыном Владимиром был заложен в 1045 и освящен в 1050 году Софийский собор в Новгороде. Характер постройки новгородского собора, возведенного княжескими зодчими из местного камня, существенно отличается от киевского. Новгородская София – пятинефный, крестовокупольный храм с пятью главами, основу архитектурной композиции которого составляют лаконичность и простота форм.

Киевская Русь как централизованное государство просуществовала недолго. В 1054 году, после смерти князя Ярослава Мудрого, все земли были поделены между его сыновьями и наступил период, который историки называют периодом феодальной раздробленности. К тому же к концу XI века торговые пути из Византии в Западную Европу проходили мимо Днепра. Утратил былое значение великий водный путь «из варяг в греки», что существенно подорвало престиж Киевской державы. Но до трагического XIII столетия, когда Киев, Мать городов русских – был razорен монголотатарами, духовная жизнь новопросвещенной Южной Руси была очень высока.



Остромирово Евангелие. 1057–1057 гг. Фрагмент страницы

В 1056–1057 годах создается Остромирово Евангелие. Строительство в 1069 году Успенской церкви над пещерой, где подвизались преподобные Антоний и Феодосий Печерские, положило начало колыбели русского монашества – Киево-Печерской Лавре. Появляется выдающийся богословский труд митрополита Иллариона: «О законе, Моисеом данном, и о благо-дати и истине, Иисус Христом бывшим...». По всей Руси широко распространяется духовное просвещение, в котором немалую роль сыграли иконы.

Иконы киевского периода, как привозные, так и написанные русскими иконописцами, в большинстве своем не сохранились. До настоящего времени дошли только те образа, которые когда-то были вывезены из Киева.

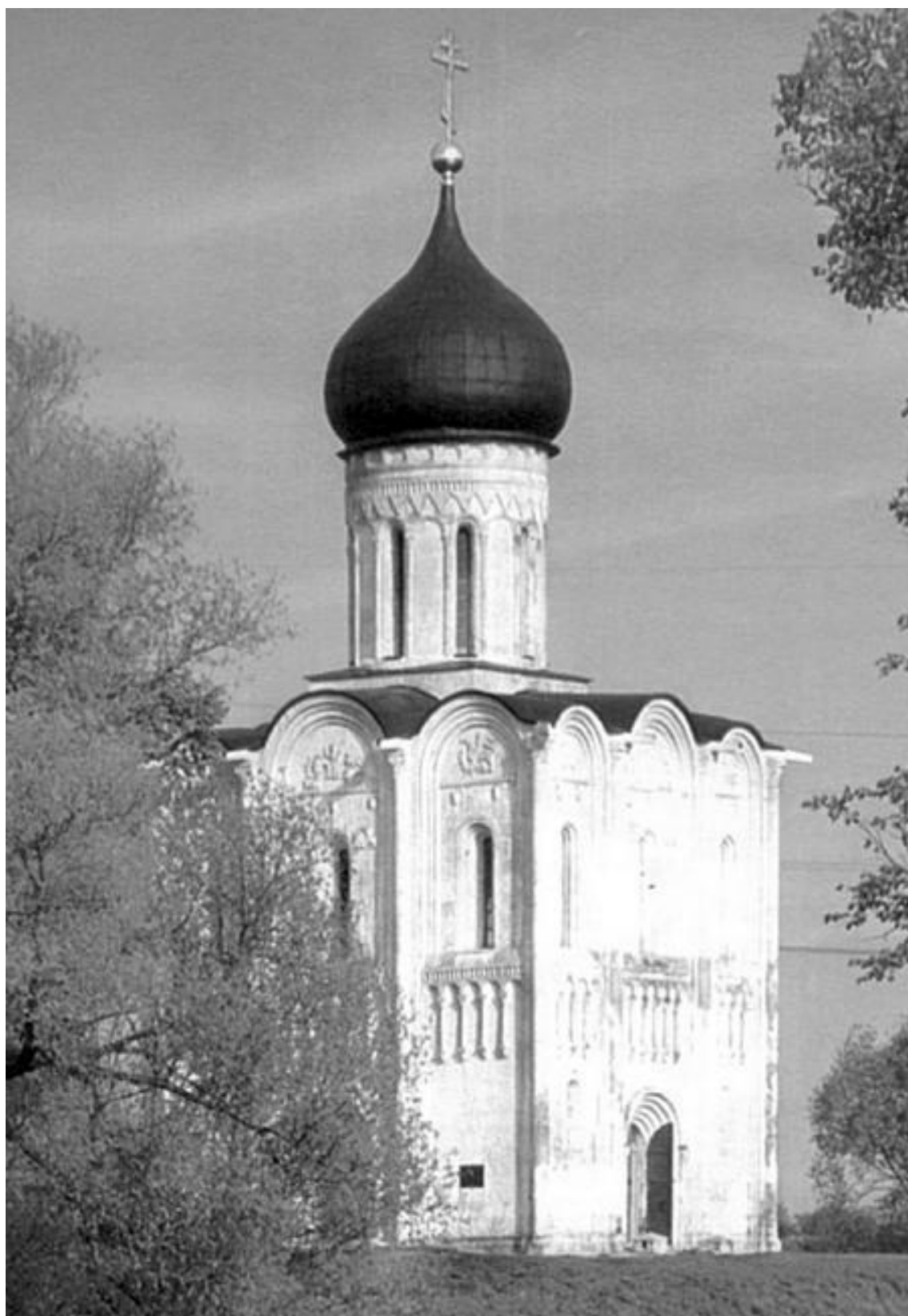
С XII века образуется еще один центр – Владимиро-Суздальское княжество.

Город Владимир, названный в честь его основателя князя Владимира Мономаха, во время правления великого князя Андрея Боголюбского становится центром Владимиро-Суздальской земли. Талантливый полководец, умный государственный деятель, человек сильной веры, – он сумел предотвратить окончательный распад Руси и превратил свое княжество в новый духовный и политический центр Русской земли. Церковь Покрова на Нерли, Дмитриевский собор во Владимире – не только памятники высокой духовности русских людей того времени. Это шедевры отечественного каменного зодчества, имеющие мировое значение.

Монументальная пластика, сохранившаяся до нашего времени в каменной резьбе наружных стен этих храмов, достигла своего наивысшего развития в древнерусском искусстве только на Владимиро-Суздальской земле.

Несмотря на то, что многие фрески и иконы были выполнены не только русскими, но в большей степени приглашенными греческими мастерами, национальное самобытное мироощущение явственно ощущается уже в этих священных изображениях.

Новгород, не тронутый Золотой Ордой, завершает свое собственное архитектурно-художественное становление к XVI веку, а затем, как и Владимиро-Суздальское княжество, передает свое наследие Москве.



Церковь Покрова на Нерли. 1165 г.



Каменная резьба абсиды Дмитриевского собора во Владимире. XII в.



Спас Нерукотворный. Новгород. XI в.



Чудо Георгия о змие. Новгород. XIV в.

В развитии новгородской иконописной школы выделяют два основных периода.

Первый относится к XII-XIII векам, когда новгородцы, имеющие постоянные торговые связи с Западом, смогли выработать свой художественный стиль, который хотя и возник под некоторым влиянием господствовавших в то время в Европе романских форм, все же обрел неповторимую индивидуальность. Второй период – XIV-XV века, когда в Новгороде разворачивается активная деятельность византийских иконографов.

Стиль византийского мастера Феофана Грека совпал со вкусами и умонастроениями новгородцев. В свою очередь, восприняв все самое значимое в новгородской иконописи, свои лучшие фрески в церкви Спаса Преображения на Ильинке Феофан Грек написал в традиции, не имеющей ничего общего с византийским иконописанием. Именно в этот период и сложились все основные черты новгородской школы: экспрессия, сильное духовное напряжение, сочность и яркость колорита, где преобладают сочетания ярко-красной киновари с белыми и золотисто-охристыми красками.

Для новгородской иконы характерна простота и некоторая свобода в изображении местнотимых святых.



Феофан Грек. Столпник Симеон Младший. Фреска церкви Спаса Преображения на Ильине улице. 1378 г.



Прп. Андрей Рублев. Фрагмент фрески Успенского собора во Владимире. 1408 г.



Прп. Андрей Рублев. Фрагмент иконы «Троица». 1423–1427 гг.

С потерей независимости Новгорода в 1478 году новгородская школа стала терять свои самобытные черты.

Вобрав в себя все лучшее, патриаршая Москва к началу XVII столетия становится центром духовной, политической и художественной жизни Руси.

Московскую школу, в отличие от новгородской, характеризует гармоничное богословское начало, московским иконописцам чужда простота и эмоциональность иконописцев Новгорода.

В XIV веке, во время правления святого благоверного великого князя Дмитрия Донского, в московском иконописании доминировала тенденция, при которой главными в иконе считались внутренняя духовная гармония и созерцание. Несомненно, на московскую иконопись этого периода оказал сильное влияние исихазм.

С исихазмом связывают иконописание Феофана Грека и преподобного Андрея Рублева. Если Феофана Грека, который к тому времени из Новгорода перебрался в Москву, можно назвать апологетом страха Божия, то преподобного Андрея – свидетелем Божиего милосердия. Иконы «Троица Ветхозаветная», «Спас Звенигородский» являют нам милующего, многотерпящего и всепрощающего Бога. Преподобный Андрей Рублев – не столько изограф, сколько высочайший молитвенник с кистью в руках.



Дионисий. Благовещение. Фреска. 1502 г.

Если в иконах святого Андрея еще прослеживаются внутренние духовные черты византийской традиции, то в иконах и фресках другого мастера, Дионисия, уже заметна поствизантийская тенденция, которая выражается в предельно светлом колорите, где преобладают холодные тона, и в точно выверенном рисунке.

Строгановская школа сложилась в XVII веке. Основателями ее были купцы Строгановы, меценаты и любители иконного дела. На обратной стороне икон, выполненных в мастерской, всегда ставилась фамильная метка Строгановых. Отсюда, очевидно, и возникло название «Строгановская школа». Для строгановских икон характерны небольшие размеры, виртуозность письма, обилие мелких деталей и богатая декоративная отделка золотом. Подобная «узорчатость и красочность» – плод соединения древнерусского иконного письма с новейшими европейскими течениями в изобразительном искусстве, такими как барокко и маньеризм.





Иконы строгановской школы. XVII в.

Строгановская школа приобрела широкую известность и получила свое продолжение в среде иконописцев Оружейной палаты. В это же время царский изограф Симон Ушаков выразил в трактате «Слово к любителям иконного писания» такое понимание иконы, где главным является ее художественная ценность и наличествует установка на эстетику. Именно такое «европеизированное иконописание» как нельзя лучше соответствовало начавшейся секуляризации всего русского общества XVII столетия, которое и привело в XVIII веке к утрате древнерусской иконописной традиции.

Феофан Грек

Преславный мудрец и изограф опытный

«Боярская республика» – Господин Великий Новгород в XIV–XV веках переживал политический, экономический и небывалый духовный расцвет. По заказам бояр, богатых ремесленников и купцов возводились новые храмы, аналогов которым не было в архитектуре других государств. В первую очередь – это церкви Феодора Стратилата на Ручью (1361 г.) и Спаса Преображения на Ильине улице (1374 г.).

Для росписи последней и был приглашен известный византийский изограф Феофан, прозванный новгородцами Греком. Родившийся в 30-е годы XIV столетия, получивший блестящее образование, расписавший в разных странах более 40 церквей, «гречин, книги изограф нарочитый и живописец изящный во иконописцех» прибыл в Новгород для совершенствования своего дара.

В свою очередь, неповторимая живописная манера византийца поразила новгородских изографов: стремительные широкие мазки, уверенно положенные блики, точно очерченный абрис фигур. И цветовая гамма: красно-коричневая, почти монохромная, но все же производящая впечатление многоцветности из-за разнообразия оттенков красных и желтых охр.

Фрески церкви Спаса Преображения – единственная дошедшая до нашего времени монументальная работа мастера. Работа, имеющая документальное подтверждение в Новгородской летописи и являющаяся главным источником для изучения живописной манеры знаменитого византийца.



Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Новгород. 1374 г.

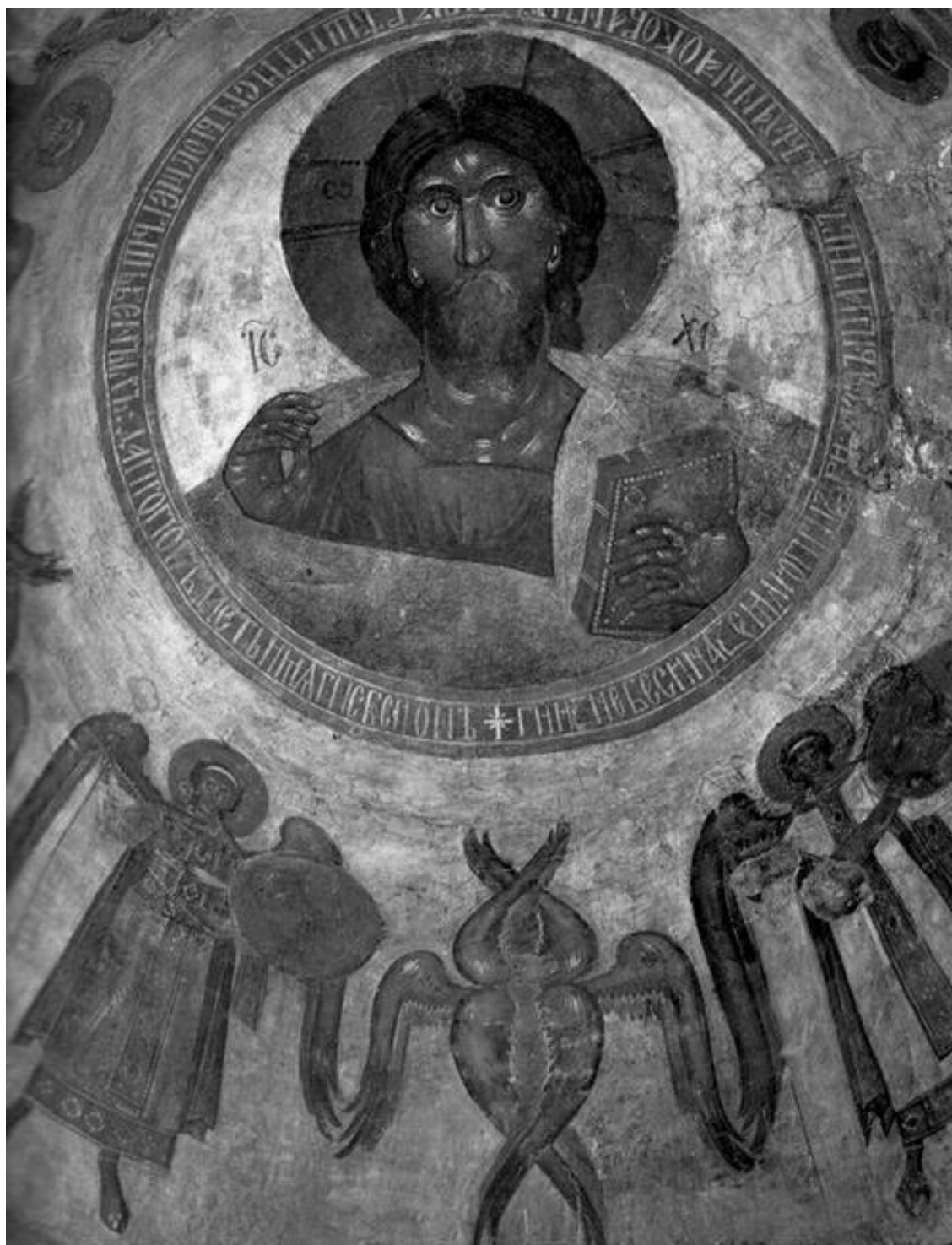
Несмотря на то, что фрески, расчищенные от поздних записей только в XX веке, сохранились фрагментарно, по ним можно восстановить общую систему росписи церкви.

В главном куполе – полуфигурное изображение Христа Пантократора в окружении архангелов и серафимов. В барабане помещены праотцы Адам, Авель, Ной, Сиф, Мельхиседек, Енох и пророки Илия и Иоанн Предтеча. В Троицком приделе, на хорах прекрасно сохра-

нились «Богоматерь Знамение с архангелом Гавриилом», «Поклонение жертве», «Троица», а также изображения святых.



Феофан Грек. Фрески церкви Спаса Преображения на Ильине улице. 1378 г.



Феофан Грек. Фрески главного купола церкви Спаса Преображения на Ильине улице. 1378 г.

После 1378 года Феофан Грек, по свидетельству современника, монаха Епифания Премудрого, был приглашен в Нижний Новгород, но работы этого периода до нас не дошли.



Феофан Грек. Богоматерь. Икона Благовещенского собора. 1405 г.



Мастерская Феофана Грека. Инициал из Евангелия Кошки. 1395 г.

Следующим этапом деятельности Феофана Грека стала Москва.

Появление Феофана Грека оказало сильное воздействие на московскую иконописную школу. Окруженный местными мастерами, учениками, он на собственном примере знакомил москвичей с высокопрофессиональной византийской иконописью.

В 1405 году, по свидетельству письменных источников, Феофан Грек, Прохор с Городца и чернец Андрей Рублев приступили к росписи Благовещенского собора. Этот труд – самое значительное в московском периоде деятельности Феофана Грека. Он осуществлял руководство работами, а непосредственно его кисти принадлежит ряд икон деисусного чина иконостаса: «Спас в силах», «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча».

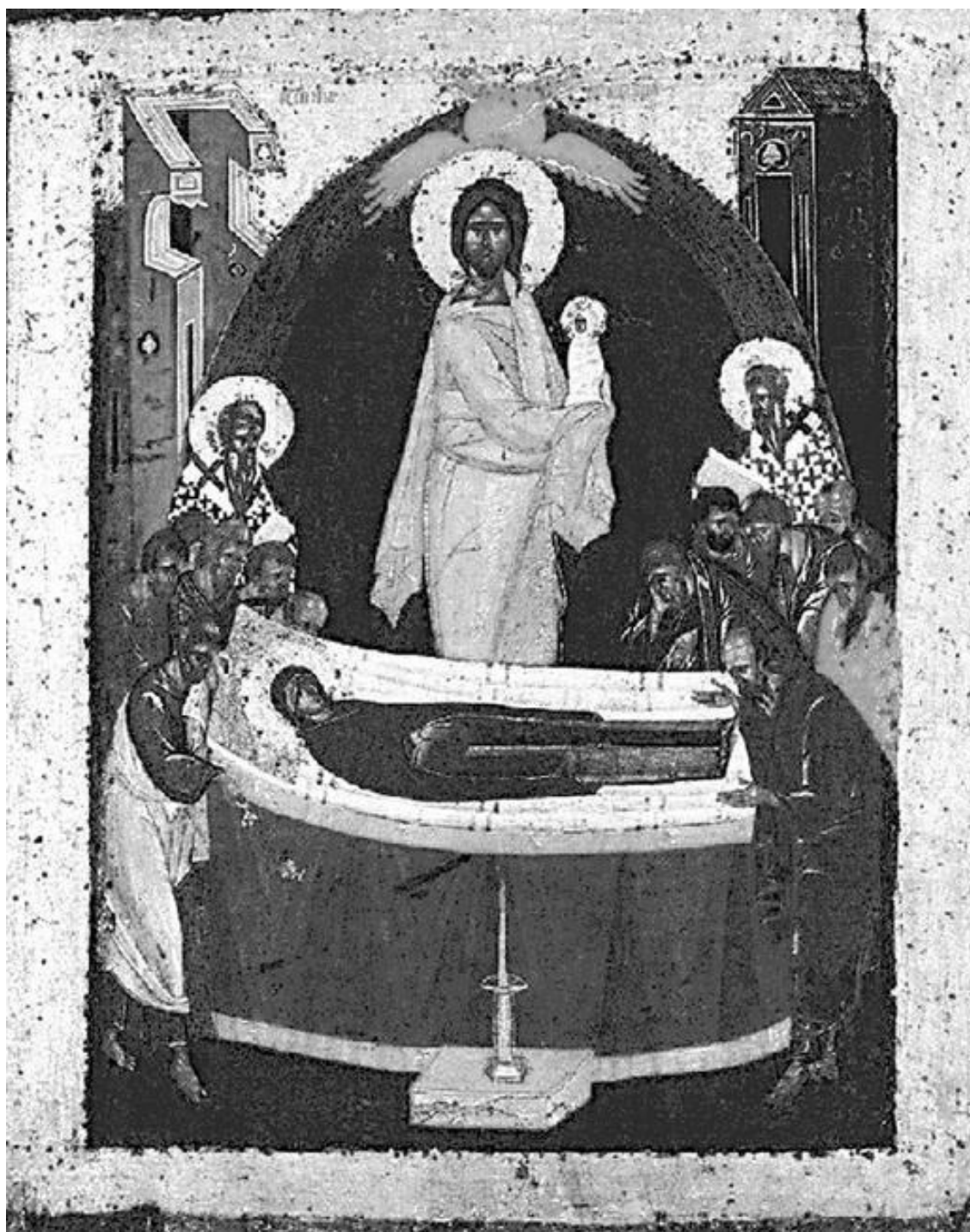
Кисти Феофана Грека приписывают икону Божией Матери «Донская», датируемую концом XIV века. Икона двухсторонняя: на обороте – Успение Божией Матери.

К началу XV столетия относят известную икону «Преображение», которая если и не была написана самим Феофаном, то явно вышла из-под кисти изографа его круга.



Круг Феофана Грека. Икона Божией Матери «Донская». Лицевая сторона. Конец XIV в.

В мастерской Феофана писали не только иконы. Большое внимание уделяли и книжной миниатюре, что являлось весьма характерным для эпохи рукописных книг, – многие именитые изографы выполняли иллюстрации и орнаментальные заставки.



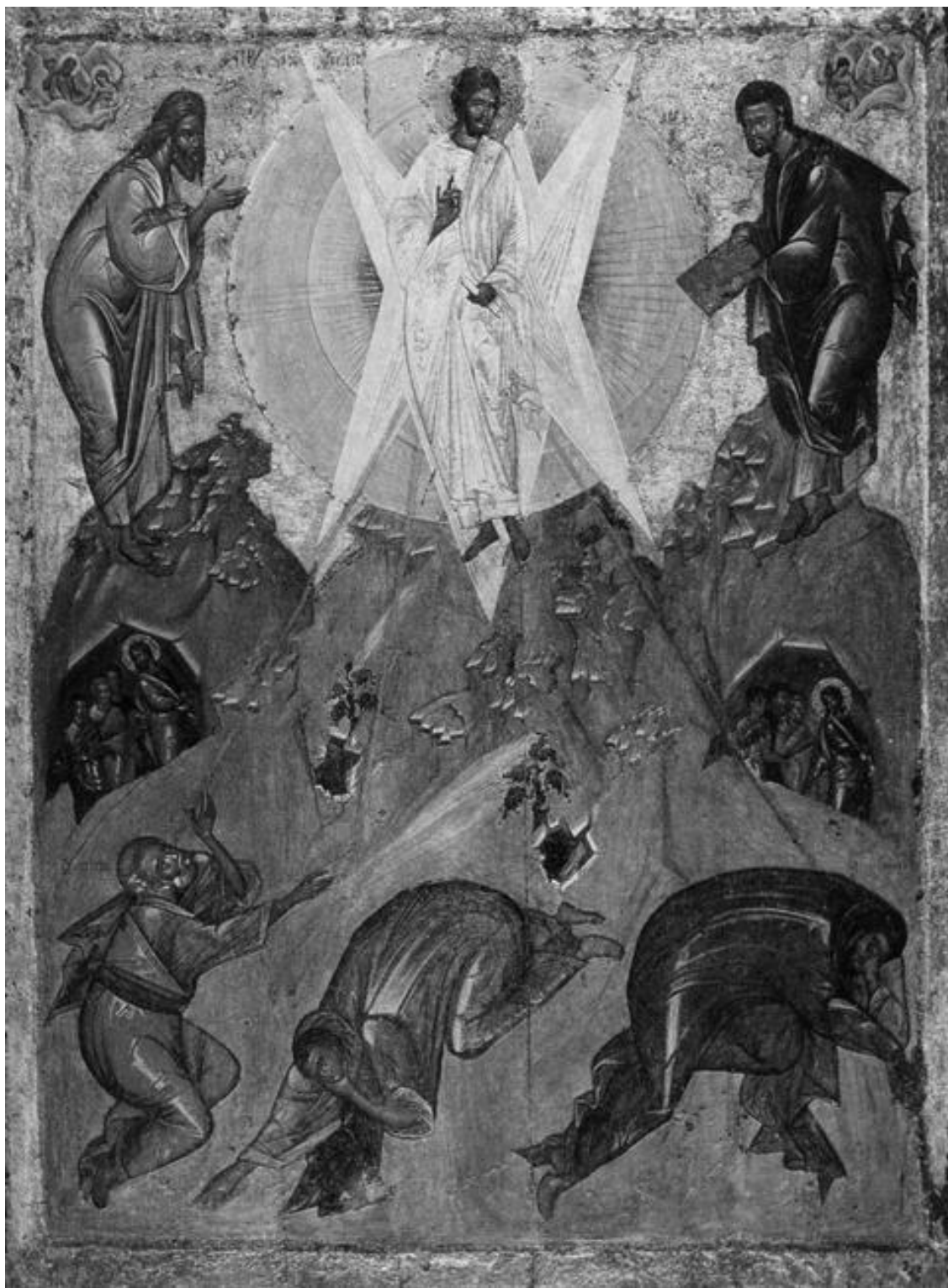
Круг Феофана Грека. Успенье. Обратная сторона иконы Божией Матери «Донская». Конец XIV в.

Уже после кончины Феофана Грека, которая последовала около 1410 года, иеромонах Троице-Сергиевой лавры Епифаний Премудрый в письме к митрополиту Кириллу Тверскому рассказывает: «Когда я был в Москве, жил там и преславный мудрец, философ зело искусный, Феофан Грек, книги изограф опытный и среди иконописцев отменный живописец, который собственною рукой расписал более сорока различных церквей каменных в разных городах: в Константинополе, и в Халкидоне, и в Галате, и в Кафе, и в Великом Новгороде, и в Нижнем. В Москве же им расписаны три церкви: Благовещения святой Богородицы, святого Михаила и еще одна...

...Сколько бы с ним кто ни беседовал – много ли, или мало, – не мог не подивиться его разуму, его притчам и его искусному изложению...»

Следующий документ носит название «Послание мудрого Феофана монаху Прохору». Датируемое концом XIV – началом XV века «Послание» историки приписывают Феофану Греку. В этом письменном свидетельстве открываются такие грани личности иконографа, как высокая образованность и острый ум. Исследователи этого памятника считают, что если автор «Послания» – действительно Феофан Грек, то наиболее возможный адресат – иконописец, сотрудник Феофана по росписи Благовещенского собора Прохор с Городца, который, вероятно, был монахом.

«Поскольку видимость всего сущего под луной преходяща, в торжестве видимости и состоит жизнь: и что на море, но не только, но и что свойственно облакам, то же – и в жизни. В день же торжества не вспоминают зла, но главное в торжестве – вспомнить Бога. Память же о Боге на два вида разделяется: при разуме это – похвала, при погрешности в правом суждении – хула. Бога ведь не достигает вражда; не только вражда, но и хвала. Человеческие же дела доступны и тому, и другому. Потому хвалящих или хулящих ждет или спасение, или погибель. Бог ведь необъятен. Потому подобает, хорошо уразумев, хвалить или, не уразумев, молчать.



Круг Феофана Грека. Преображение. Начало XV в.

Два ведь пути есть у разума: либо говорить, либо быть правым, молча. Много философов было в мире, но две вершины были среди философов – Платон и Пифагор. Один благополучно повествовал, другой же благословесно замолчал.

<...> Знаем ведь ясно: эта наша жизнь суетна – и мысли, и слова, и дела, – не только левые, но и мнимые правые, за исключением, по правильному рассуждению, правого. “Бог есть любовь”, как мы усвоили из божественных Писаний. А кто пребывает в любви – в Боге пребывает, и Бог в нем. Откуда познается, что правое – любовь.

Если досада бывает от возлюбленного любящему, он должен терпеть: “Если любим любящих, – по Господнему слову, – то же и мытари и грешники творят”, заимообразно действуя. Мы же не заемной любовью любим тебя, но истинной. Но жизнь моя строптивая не дает мне беседовать с тобой, как хочется.

Уподобился я семени тому евангельскому, которое пало среди терния и было подавлено, и не смогло плода принести, только – сколько ты слышал.

И так – о Господе здравствуй».

Глядя на то немногое, что осталось от многолетней и активной деятельности Феофана Грека, можно сделать вывод, что основную суть его живописи составляет идея греховности падшего человечества перед Богом, причем человек оказывается в бесконечной удаленности от своего Творца. И надежду на спасение может дать только Божия любовь, которую необходимо заслужить. Поэтому единственный путь ко спасению, к воссоединению разорванной связи человека с Богом, по Феофану Греку, – это погружение в безмолвное созерцание собственных грехов, отстранение от окружающего мира и ожидание сурового и бескомпромиссного Судии.

Преподобный Андрей Рублев ...Старец, всех превосходящий в премудрости

Исторических сведений о преподобном Андрее Рублеве немного. О нем упоминается в «Житии преподобного Никона Радонежского», в труде святого Иосифа Волоцкого «Отвещание любозазорным», в определении Стоглавого собора (1551 г.), в «Сказании о святых иконописцах» (XVII в.) и в старых месяцесловах Троице-Сергиевой Лавры.

Серьезное научное изучение биографии преподобного Андрея началось только в XX веке. А. Успенский, И. Грабарь, Д. Кузьмина, М. Алпатов, В. Лазарев, В. Кузьмина и другие исследователи по крупицам собирали сведения о жизни и личности иконописца. Тем не менее, большой круг вопросов остается неразрешенным и вряд ли на эти вопросы будут найдены исторически достоверные ответы.

М. Алпатов в своей монографии об Андрее Рублеве пишет:

«Действительно, когда родился Рублев: в 1360 или 1370 году? А дата смерти в 1430 году – можно ли считать ее достоверной, поскольку не сохранились ни его надгробная плита, ни списанная с нее надпись? Где находился Рублев до поступления в Андроников монастырь? Где Рублев был пострижен в монахи? Возможно ли, что годы его молодости были годами учения и странствий? Кто были старшие сотрудники Рублева Прохор с Городца и Даниил Черный? Или же это был один и тот же человек Прохор, который стал в монашестве именоваться Даниилом? Каковы были фрески Рублева в Троицком соборе Троицкой лавры, уничтоженные в XVII веке? Каковы были иконы Рублева в Волоколамском монастыре, о которых глухо упоминает позднейшая опись? Можно ли на основании характера икон Рублева в Троицком соборе делать выводы о датах его жизни?».

Формирование личности изографа проходило в эпоху крупных исторических событий: в 1380 году состоялась Куликовская битва, которая положила начало консолидации русских земель для освобождения от ордынского ига; в 1382 году войсками Тохтамыша была разорена и сожжена Москва. В 1395 году в Москву была перенесена величайшая святыня – Владимирская икона Божией Матери.

В этот период активно развивалась монастырская жизнь. Святой Андрей, если напрямую и не общался с преподобным Сергием Радонежским (†1392), то явно пребывал в среде учеников и духовных наследников величайшего создателя киновийных монастырей.



Иконописец Андрей Рублев и игумен Ефрем на строительстве нового Спасского собора. Миниатюра лицевого жития преподобного Сергия. Конец XV в.

Имя Андрея Рублева неразрывно связано с именем его «спостника» Даниила Черного. Впервые их имена упоминаются в связи с работой над росписью Успенского собора во Владимире (1408 г.). И до самой кончины Рублева, в течение двадцати лет их духовное единство стало примером и свидетельством истинной христианской любви. Сказание о двух инок-иконописцах, записанное со слов игумена Троице-Сергиева монастыря Спиридона, приводит преподобный Иосиф Волоцкий: «Поведал нам о том честной старец Спиридон... чудесные и пресловущие иконописцы Даниил и ученик его Андрей... множество добродетелей имевших, усердно постившихся и пекущихся об иноческом жительстве, божественной благодати сподобившихся и в божественной любви преуспевших, мало о земных делах заботившихся, но всегда ум и мысли возносившие к невестественному и божественному свету, чувственные очи всегда возводившие от вещей земных к написанным образам Владыки Христа и Пречистой Его Матери и всех святых, они и в самый праздник светлого Воскресения, предстоя перед всечестными и божественными иконами, на них неотрывно взирая, божественной радости и светлоты наполнялись; и не только в этот день так поступали, но и прочие дни, когда не зани-

мались живописательством. Поэтому Владыко Христос их прославил и в конечный час смертный: прежде преставился Андрей, потом разболелся и спостник его Даниил, и при последнем вздохе он увидел своего спостника Андрея в славе и с радостью призывающего его в вечное и бесконечное блаженство».

Свидетельство о последних днях двух иноков находится и в «Житии святого Никона Радонежского», которое было составлено Пахомием Логофетом:



Преставление иконописцев Андрея Рублева и Даниила Черного. Миниатюра лицевого жития преподобного Сергия. Конец XV в.

«Когда отрешался Даниил от телесного существования, неожиданно увидел возлюбленного ему Андрея, с радостью его призывающего. Он же, при виде Андрея, исполнился радости; поведал стоявшей рядом братии о видении спостника своего и тотчас же предал дух...».

В лицевом «Житии преподобного Сергия Радонежского» (XVII в.) в главе «Начало Андроникова монастыря» есть несколько миниатюр, посвященных святому Андрею и Даниилу.

До наших дней дошло достаточное количество фресок и икон, как написанных самим мастером, так и принадлежащих кругу его учеников, что, несмотря на скудность исторических документов о самом Андрее Рублеве, дает возможность во всей полноте представить его роль в становлении отечественного иконописания. И какие бы мнения о подлинности или не подлинности этих фресок и икон не появлялись в последнее время, традиция, основанная преподобным Андреем, является духовной сокровищницей богословия в зримых образах.

К концу XIV века относится известная рукописная книга, «Евангелие Хитрово», названная так по имени ее владельца. Исследователи считают, что миниатюры и инициалы выполнены преподобным Андреем. При внешнем сохранении византийской традиции, «Евангелие Хитрово» является памятником именно древнерусской живописи, с утонченной и изысканной цветовой палитрой.



Благовещенский собор в Московском Кремле. Современный вид



Успенский собор во Владимире. XII в.

В 1405 году, согласно летописи, «тое же весны почаша подписывати церковь Благовещения на князя великого дворе... а мастера бяху Феофан иконник Гречин, да Прохор с Городца, да чернец Андрей Рублев, да того же лета кончаша ю...». Это первое документальное упоминание о преподобном Андрее, где он в ряду других мастеров перечислен на последнем месте. Скорее всего, это говорит не о степени его умения, а о возрасте: из трех иконописцев инок Андрей был самым младшим.

Весной 1408 года в Андроников монастырь прибыл посланец от великого московского князя Владимира Дмитриевича с распоряжением отправить лучших иконописцев для поновления фресок Успенского собора во Владимире (1158–1189). В те годы именитый Феофан Грек, по старости лет, уже не мог принять участие в столь ответственном заказе. По крайней мере, после 1405 года о его новых работах летописи не упоминают. Поэтому «мая 25 начаша подписывати церковь камену великую, соборную Святая Богородица, иже во Владимире, повеленьем князя Великого, а мастера Данило иконник, да Андрей Рублев...».

Перед изографами стояла непростая задача: нужно было в короткие сроки почти полностью переписать фрески и выполнить новые иконы для иконостаса. Насколько ответственной была предстоящая работа говорить в «Жизнеописании преподобного Андрея Рублева»:



Фрагмент росписей Успенского собора во Владимире. 1408 г.

«Росписи придавалось огромное значение, что объясняется ожиданием приезда из Константинополя нового митрополита, которым, после смерти Киприана в 1406 г., стал Фотий (в 1409 г.). Владимир продолжал считаться городом – резиденцией митрополита, а городской собор соответственно являлся кафедральным собором. Поэтому митрополичий собор должен был обладать росписями, достойными высокого посланца Константинопольской Церкви, и показать не меньшее достоинство Русской Церкви».



Фрагмент фрески «Шествие праведных в рай». Успенский собор во Владимире. 1408 г.

Главная тема успенских фресок – изображение Страшного суда. В этих наиболее полно сохранившихся до наших дней фресках иконописцы сумели представить новый, противоположный византийскому взгляд на понятие Страшного суда – конца земной истории. Византийцы в эсхатологических сценах изображали страшные мучения грешников и неизбежность возмездия за все содеянное в земной жизни. Русские иконописцы во фресках Успенского собора делали акцент на милосердии Божиим, и поэтому главными персонажами их росписей стали праведники. В сюжетах «Шествие праведных в рай», «Праведные жены», в фигурах Ангелов, на ликах апостолов присутствует светлое, торжественное настроение и вера в справедливость Божиего суда. Святоотеческая мысль о том, что Суд Господень уже идет на протяжении всего земного существования человека, а предстательство перед Богом в момент Его Второго пришествия является только подтверждением всего содеянного, – во всей полноте

выражена в росписях Успенского собора. Вполне очевидно, что на осмысление образов Страшного суда повлияло и то, что расписываемый собор был освящен в память Успения Пресвятой Богородицы – события, где выражен один из главных постулатов христианства: достойный переход человеческой души от жизни временной к жизни вечной.

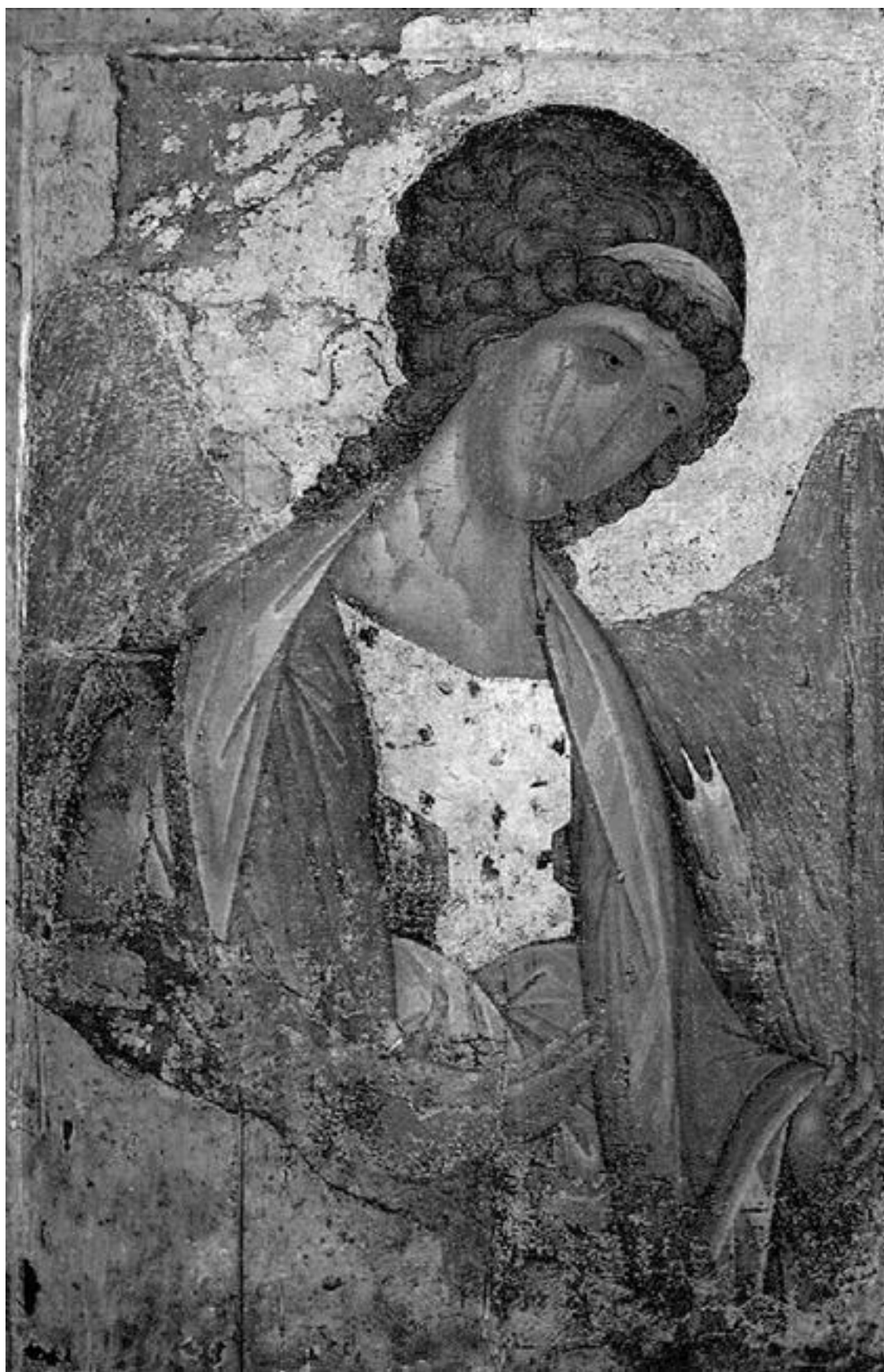


Икона праздничного ряда «Благовещение». Успенский собор во Владимире. 1408 г.

Еще более сложная задача встала перед преподобным Андреем и Даниилом Черным во время написания икон для иконостаса. В небывалый для древнерусской иконописи трехъярусный иконостас вошло около 60 икон, а высота некоторых из них (деисусного чина) составила

более 3 метров. До нашего времени дошли только несколько икон. Это пять икон праздничного ряда: «Благовещение», «Сошествие во ад», «Вознесение», «Сретение», «Рождество Христово» и одиннадцать икон деисусного чина: «Спас в силах», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Апостол Петр», «Апостол Павел», «Иоанн Богослов», «Андрей Первозванный», «Григорий Богослов», «Иоанн Златоуст».

В 1918 году в деревянном сарае, расположенном на территории Успенского собора Звенигорода, художником-реставратором Г.О. Чириковым были обнаружены три большие, потемневших от времени иконы. После их реставрации исследователи поняли несравненную высоту живописного мастерства обретенных икон. Высоту уже не древнерусского, а мирового уровня. По мнению И.Э. Грабаря, «их создателем мог быть только Рублев, только он овладел искусством подчинять единой гармонизирующей воле все эти холодные, розово-сиренево-голубые цвета, только он дерзал решать колористические задачи, бывшие под силу лишь венецианцам, да и то сто с лишним лет спустя...».





Прп. Андрей Рублев. Иконы Звенигородского чина. Начало XV в.



Прп. Андрей Рублев. Спас Вседержитель. Фрагмент иконы. Начало XV в.

Всего три иконы: «Спас Вседержитель», «Апостол Павел» и «Архангел Гавриил». Всего три иконы: с большими потерями красочного слоя, с глубокими царапинами на ликах. И, тем не менее, Звенигородский чин (так были названы обретенные святыни) – одно из самых значительных произведений всей древнерусской иконописи. И не только по своим живописным достоинствам.

В этих поясных изображениях, предназначенных для деисусного чина иконостаса, воплотилась основная богословская мысль всего русского иконописания начала XV века – надежда

на добрый ответ на «страшной судище Христове» и на милосердии Божие. И самым ярким выразителем этой мысли стал преподобный Андрей Рублев.

Звенигородский чин – это своеобразная иконографическая полемика с византийскими изографами и, в первую очередь, с Феофаном Греком.

Иконы и фрески Феофана – свидетельство о непостижимости и «надмирности» Бога. Поэтому столь суров и величав Пантократор в куполе церкви Спаса Преображения на Ильине улице, потому так сосредоточены на внутренней молитве и погружены в себя апостолы и святые.

Иконы и фрески преподобного Андрея – свидетельство о приближенности Бога к человеку, конечно только в той мере, которая может быть человеку открыта Самим Богом. Поэтому Лик Спасителя в Звенигородском чине одновременно и так близок к падшему человеку, полон сострадания и понимания человеческой немощи и, в тоже время, так недостижим. А в образе апостола Павла, погруженного, как и апостолы Феофана, во внутреннюю молитву, передано совсем иное состояние – состояние непрестанного диалога человека с Богом, в котором Бог предстает не столько грозным Судией, сколько источником Откровения и надежды.

В иконописи Феофана Грека отразилось мироощущение византийцев, которые чувствовали близящийся закат некогда великой империи и неотвратимость ее конца.

Иконопись Рублева отразила настроения русских людей, которые, пройдя двухвековые страдания, начинали обретать надежду на грядущую перемену своего бытия, на расцвет духовной жизни, на будущую великую историческую миссию Руси, которой суждено, после Византии, стать крупнейшей православной державой мира.

В Древней Руси не сложилось высокого «книжного» богословия. Причина этому – разрушительное нашествие Орды и почти трехвековое иго, а также раздробленность Руси на многочисленные, часто враждующие между собой, княжества. И поэтому богословская мысль русских людей нашла свое выражение именно в иконе.

И во всей степени совершенства это отразилось в рублевской «Троице», иконе, ставшей зримым образом всего христианского учения о Святой Троице.

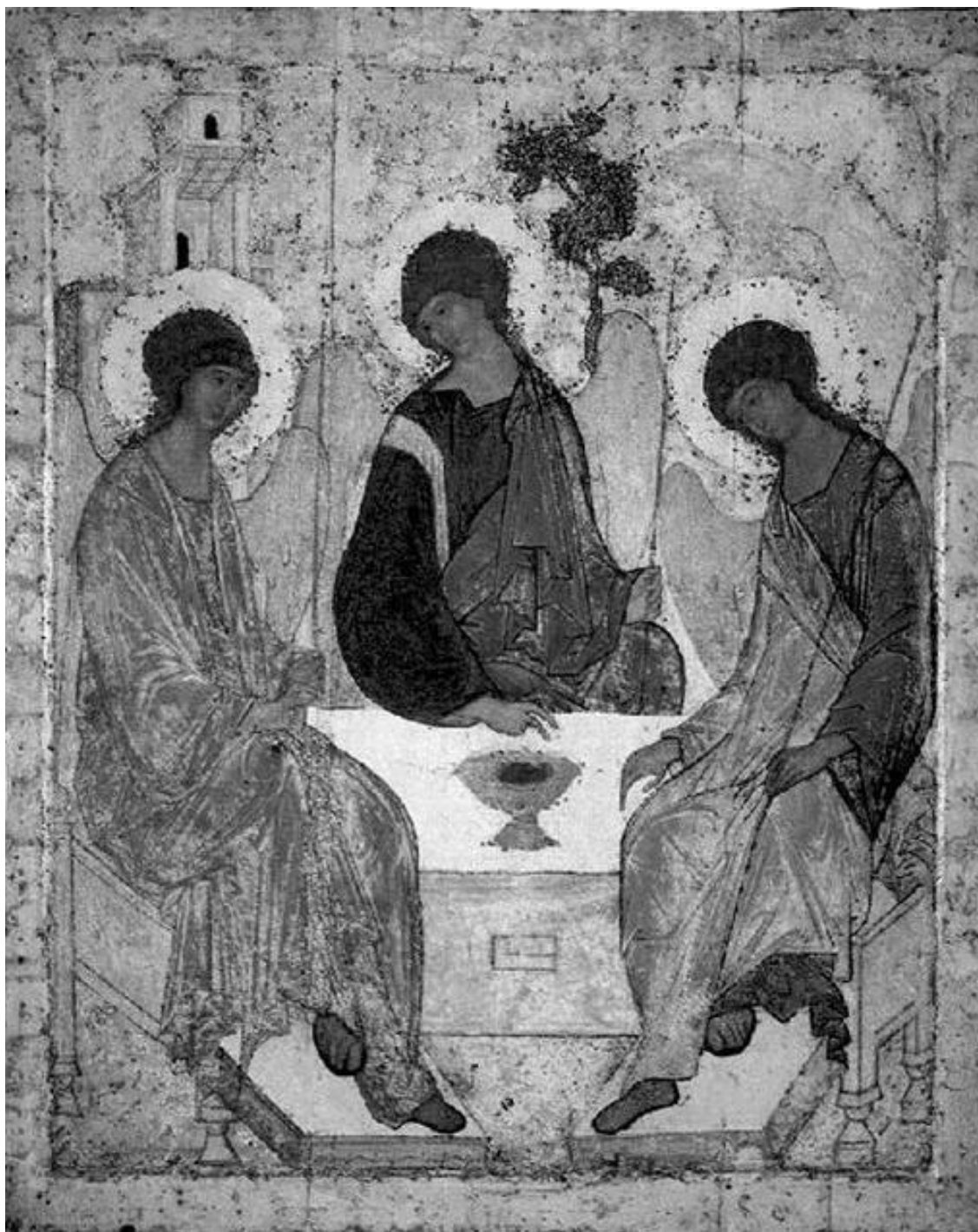
Историческая канва написания иконы такова. В 1408 году Троицкий монастырь был razорен и сожжен татарами. На месте пепелища начинается восстановление обители в новом качестве: вместо деревянных построек возводятся каменные. Руководит всеми работами преподобный Никон Радонежский – ученик и преемник святого Сергия. В летописных источниках сообщается, что именно преподобный Никон пригласил для росписи нового храма в честь Пресвятой Троицы иконников Андрея и Даниила. По всей видимости, росписи и иконостас были выполнены в 20-е годы XV-го века. Тогда же преподобным Андреем написана и храмовая икона – «Троица Ветхозаветная». (Подробнее об иконе см. в разделе «Дванадцатые праздники», С. 162–164)

Икона преподобного Андрея, по словам М. Алпатова, имеет «множество сокровенных соответствий, ритмических повторов, нечто вроде внутренних рифм и аллитераций стихотворной речи. Невозможно исчерпать то изобилие значений, которое вложено художником в его образ. Как отточенный бриллиант, он отливает множеством граней».

Когда в 1904 году реставраторы сняли богато украшенный оклад с иконы «Троица», перед их глазами предстала довольно традиционная, даже банальная иконопись. И только после того, как терпеливо были расчищены все слои позднейших записей, реставраторы поняли, какой памятник древнерусского иконописания открылся перед ними.

Ученый, философ, богослов, протоиерей Павел Флоренский дал наиболее убедительную характеристику этой, имеющий всемирное значение иконе: «из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит то, о котором не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: “Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог”».

В основу композиционного построения иконы, как уже упоминалось, положен вытянутый по вертикали круг – эллипс. Он образован положением фигур Ангелов, поворотом их голов с нимбами, соприкасающимися крыльями, характерным изображением стоп, динамичным направлением горки, древа и строения на заднем плане. Помимо эллипса в композицию иконы вписан и крест, вертикаль которого проходит через фигуру центрального Ангела с опущенной к чаше рукой, а горизонталь – по линии престола, через изображения чаши.

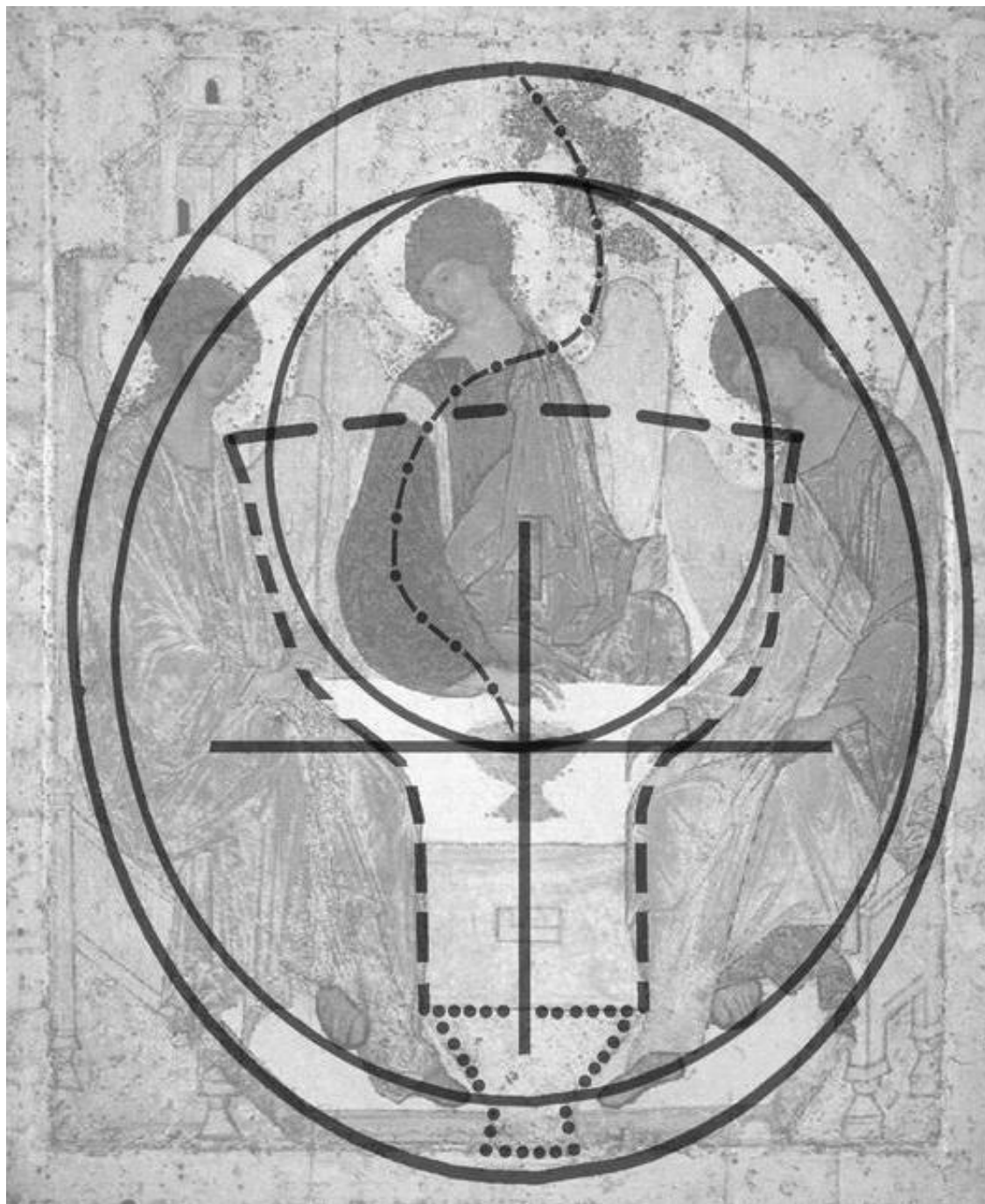


При. Андрей Рублев. Троица Ветхозаветная. 1423–1427 гг.

Круг, по наблюдению Платона, как одна из правильных геометрических фигур, – символ покоя и совершенства. Не только в «Троице», но и в других иконах и фресках преподобного

Андрея незримо присутствует круг. Именно поэтому многие рублевские композиции вызывают у предстоящих перед ними людей чувство законченности и духовного совершенства.

В цветовом решении акцент сделан на центральной фигуре. Насыщенные цвета синего гиматия и вишневого хитона, как отголоски эха, отображаются в одеждах боковых Ангелов, но уже в менее насыщенной тональности. Преобладающие в колорите иконы оттенки синего уравниваются более теплыми тонами: розоватыми и охристыми. На иконе, конечно, присутствовало и золото, но оно не сохранилось.



Композиционная схема иконы «Троица Ветхозаветная»

Символика «Троицы» сложна и многопланова. Так, например, чаша с головой жертвенного животного – это и символ грядущего Спасения, связанного с Божественной Жертвой, и, одновременно, символ Евхаристии. Контур чаши неявственно повторяются в абрисе, обра-

зованном ногами и расположением рук боковых Ангелов. Еще один контур чаши угадывается между двумя подножиями (площадками, на которых поставлены ступни Ангелов) и нижней линией престола.



Фрагмент иконы при. Андрея Рублева «Троица Ветхозаветная». 1423–1427 гг.

Гора – символ духовной высоты и напоминание о самых значимых событиях Священной истории: получение Моисеем Заповедей на Синайской горе, Нагорная Проповедь, Преображение Господне на горе Фавор, Крестная Жертва на Голгофе.

Дерево – Древо Жизни, напоминающее о жизни Прародителей в Раю, Древо Познания Добра и Зла, свидетельствующее о грехопадении, дерево гофер из которого был сделан Ноев ковчег, дерево голгофского Креста и, в первом своем значении, Мамврийский дуб.



Фрагмент иконы при. Андрея Рублева «Троица Ветхозаветная». 1423–1427 гг.

А. Чернов в статье «Монограмма в рублевской Троице» прочитывает в деталях строения, возвышающегося за фигурой левого Ангела, зашифрованную аббревиатуру ИНЦИ – Иисус Назорей Царь Иудейский.

Само же строение ассоциируется и с домостроительством Спасения человека и прообразует будущий Храм, и напоминает о евангельском Доме Отца Моего (Ин. 14, 2).

«Троица» – икона, написанная для длительного предстояния перед Божественными Лицами. И человек воцерковленный, и человек, ни разу не переступавший порога Храма, одинаково замирают перед этим образом совершенной любви и единства, перед образом безграничного доверия Бога к ищущему духовного возрождения человеку.



Роспись Спасского собора иконописцем Андреем Рублевым. Миниатюра конца XV в.

Окончание работ в Троицком соборе связывают с 1426–1427 годами – предполагаемой датой кончины игумена Никона.

Последние годы служения преподобного Андрея и Даниила связаны с Андрониковым монастырем. Обитель была основана преподобным Андроником – одним из учеников святого Сергия Радонежского. Преподобный Андрей к тому времени стал соборным старцем, такой статус получали наиболее уважаемые иноки. Соборные старцы входили в монастырский совет, что позволяло им совместно с настоятелем управлять обителью. Сохранилось письменное упоминание о старце «именем Андрей, всех превосходящем в премудрости... и седины честны имеющем».

Последняя работа Рублева – фрески церкви Нерукотворного Спаса в Андрониковом монастыре не сохранились. Реставраторами были обнаружены только орнаментальные фрагменты. В документальном свидетельстве (отзыве церковного писателя Пахомия Серба) говорится:

«...В един от монастырей града Москвы, Андроников именуем, и тамо церковь во имя всемилостивого Спаса такожде подписании украсивше, последнее рукописание на память себе оставльше...».

Преподобный Андрей Рублев в своих иконах выразил идею самопожертвования Бога ради спасения человека. Но эта идея прошла и через всю земную жизнь инокa. Его иконописание – самопожертвованное служение с кистью в руке ради просвещения людей светом евангельской истины.

Дионисий **Изограф Северной Фиваиды**

В скупых строчках справочника-путеводителя говорится: «...монастырь был основан преподобным Ферапонтом в 1398 году. Расположен в 18 километрах от города Кириллова, между озерами Паским и Бородаевским. Представляет собой уникальный памятник истории, архитектуры и стенописи XIV–XX веков. Богослужения совершались до 1935 года, затем монастырь вошел в состав Кирилловского краеведческого музея. В 1974 году был открыт Музей фресок Дионисия. С 1989 года возобновились богослужения Ферапонтовского прихода».

Ферапонтово... Место, названное «Северной Фиваидой». Место паломничества к одной из величайших святынь православного севера. Место, где в первозданном виде, нетронутыми поздними записями можно увидеть фрески последнего из плеяды великих русских изографов – Дионисия.

Впервые росписи Дионисия привлекли к себе внимание исследователей только в 1898 году. Именно тогда вышла в свет книга И.И. Бриллиантова «Ферапонтов Белозерский, ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона. К 500-летию со времени его основания. 1398–1898». Затем, в 1911 году появляется монография В.Т. Георгиевского «Фрески Ферапонтова монастыря» – первая крупная работа, посвященная росписям собора Рождества Богородицы. И с этого времени, по крупицам, начинается серьезное и скрупулезное изучение этого выдающегося памятника древнерусской монументальной живописи.

Хотя историкам о Дионисии известно значительно больше, чем о преподобном Андрее Рублеве и Феофане Греке, даты его рождения и смерти можно восстановить только приблизительно: родился около 1450 года, умер около 1520 года. Впервые имя Дионисия упоминается в «Житии преподобного Пафнутия Боровского», составленном архиепископом Вассианом. В «Житии» говорится о деятельности иконописной артели, которую возглавляли «живописцы, пресловущие паче всех в таковом деле», Митрофан и Дионисий.



Ферапонтов монастырь. Современный вид



Кирилло-Белозерский монастырь. Современный вид

Из других источников, в частности из поминальных записей в Ферапонтовых и Кирилло-Белозерских синодиках, из Успенского синодика 1479 года и из земельных актов Симонова монастыря, где Дионисий обучался в мастерской у старца Митрофания, можно определить, что изограф происходил из боярского рода Квашниных.

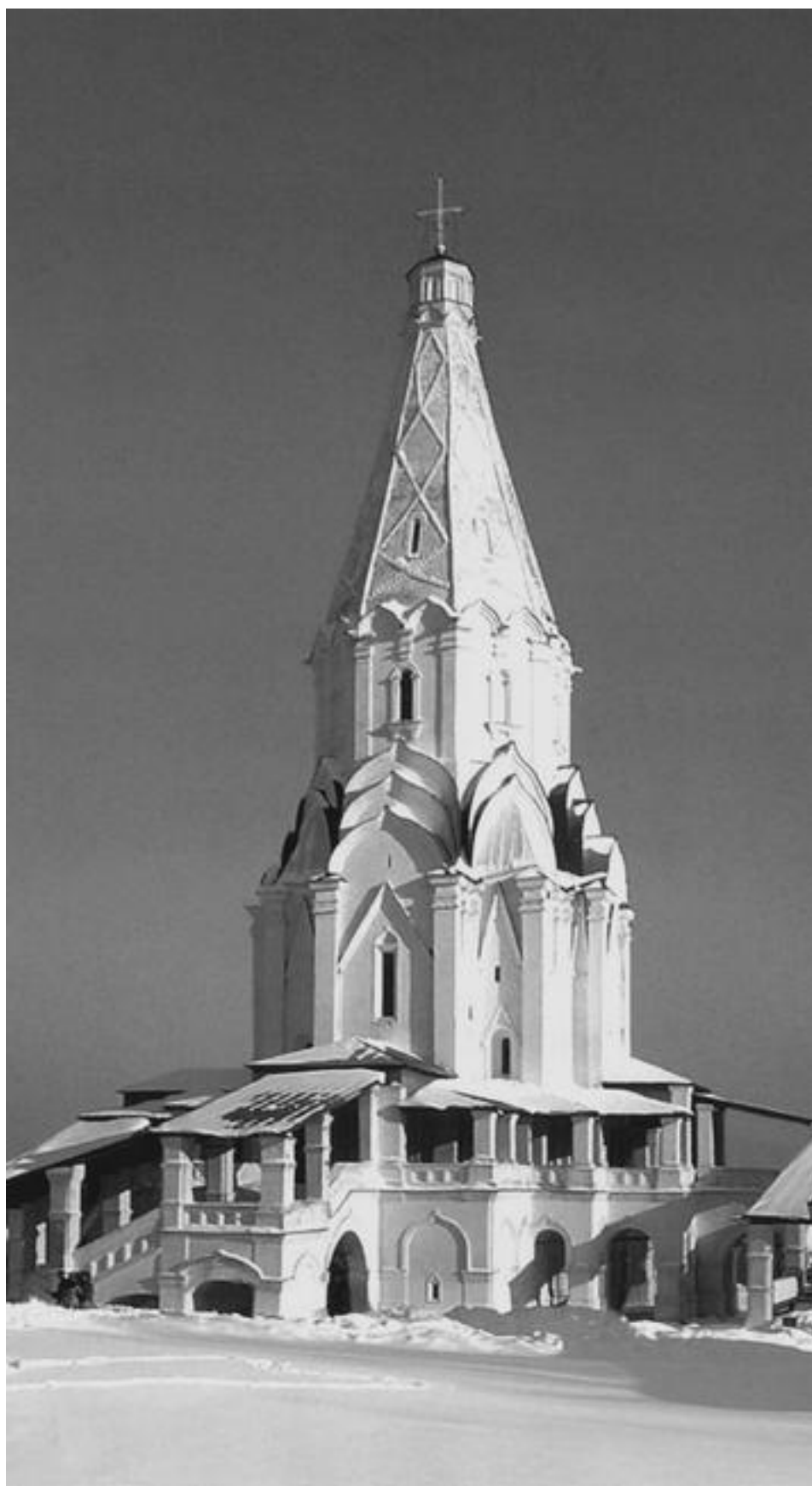
Дионисий был мирянином, но некоторые эпизоды из упоминавшегося «Жития преподобного Пафнутия Боровского» характеризуют его как человека крепкой веры, умеющего в полной мере нести ответственность за вверенных ему в подчинение людей. И, несомненно, он был образованным и начитанным человеком, о чем свидетельствуют и другие летописные источники.

Время активной деятельности Дионисия совпало со значительными историческими событиями. В конце XV – начале XVI веков Москва становится центром сильного государства. Русь окончательно освобождается от влияния татарского ханства и присоединяет земли, ранее бывшие под иноземным владычеством. В государственном устройстве происходят перемены: главной опорой самодержавной власти становится поместное дворянство, которое отодвигает на второй план княжеско-боярскую знать. Меняется и духовное состояние народа: Русь осознает себя «Третьим Римом» – наследницей Византии и оплотом вселенского Православия.

Во время правления Ивана III полностью перестраивается Московский Кремль. В 1485–1496 годах возникает прекрасный архитектурный ансамбль, гармонично вписанный в ландшафт Москвы и одновременно являющийся неприступной крепостью с высокими стенами из красного кирпича протяженностью более 2-х километров. На территории Кремля возводятся новые соборы: Успенский (1475–1479, архитектор Аристотель Фиорованти), Благовещенский (1484–1489) и Архангельский (1505–1509, архитектор Алевиз Новый).



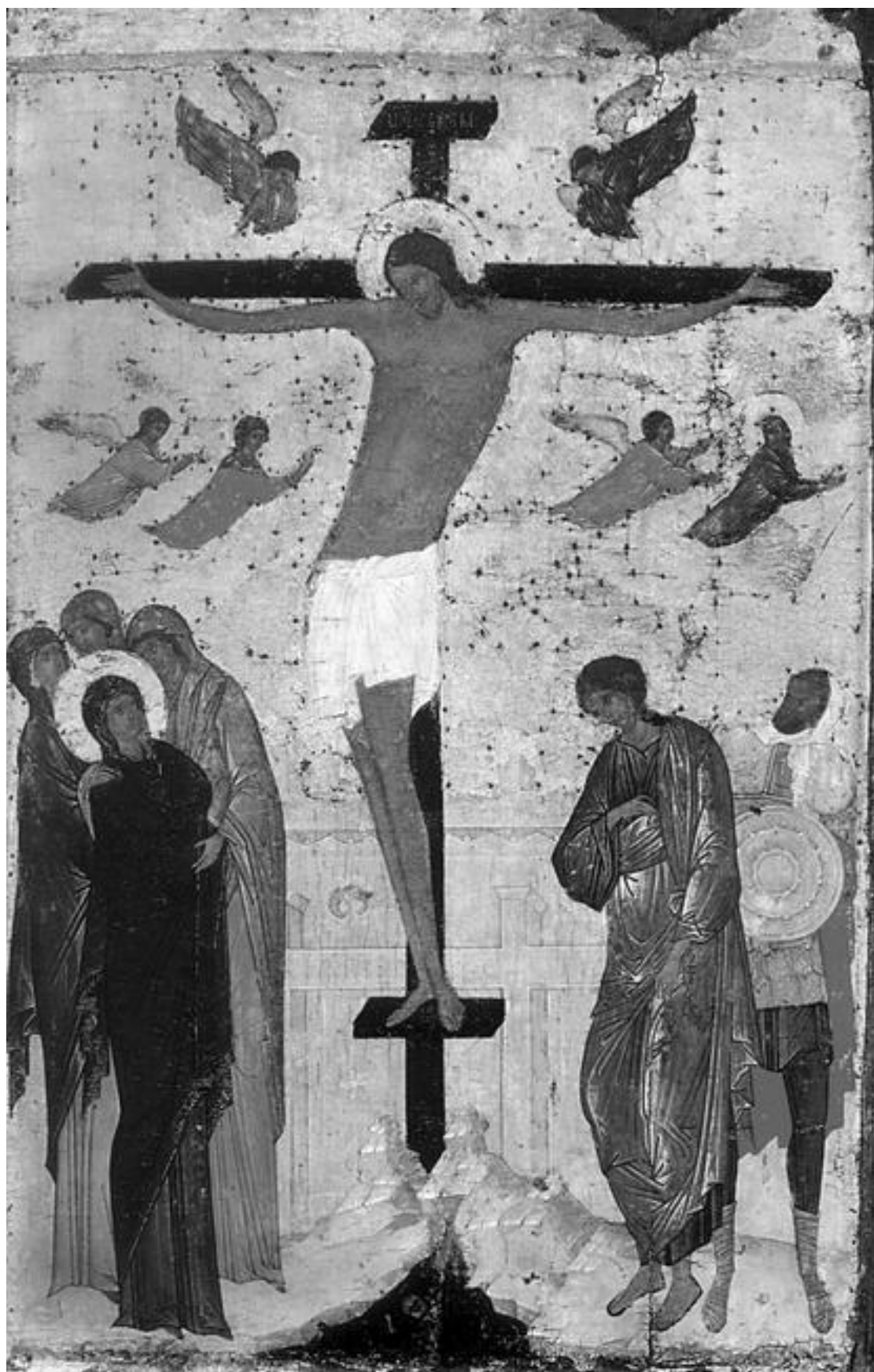
Дионисий и мастерская. Святой митрополит Петр с житием. 1480-е гг.



Церковь Вознесения в селе Коломенском. 1530–1532 гг.

К середине XVI-го столетия возникает новый конструктивный тип храма – шатровый. Церковь Вознесения в селе Коломенском, построенная в 1530–1532 годах, – одна из самых значительных построек этого типа. Во время правления царя Иоанна Грозного русскими мастерами Бармой и Постником создается выдающийся памятник древнерусского зодчества – храм Покрова на рву, более известный как храм Василия Блаженного.

Дионосий, как крупнейший представитель московской иконописной школы, и его сыновья участвовали в росписях Пафнутиево-Боровского монастыря (70-е годы XV-го века), совместно с мастерами Тимофеем, Ярцем и Конем писали иконы для иконостаса Успенского собора (1481), осуществили росписи Павло-Обнорского, Иосифо-Волоколамского и Ферапонтова монастырей.



Дионисий. Распятие. 1500 г.

Из дошедших до наших времен икон, написанных дружиной Дионисия, наиболее известны «Распятие», «Успение», несколько житийных икон, в числе которых «Святители Петр и Алексей», а также ряд богородичных образов.

Икона «Распятие» из иконостаса Павло-Обнорского монастыря – одна из лучших во всем древнерусском иконописании. И композиция иконы с выверенной организацией фигурных групп и межфигурного пространства, и светлый колорит, в котором преобладают сочетания лимонно-желтых и розовых цветов в гармоничном единстве с белым – все создает ощущение надмирности происходящего на Голгофе события. Крест с фигурой распятого Христа – центр не только средника иконы, но и всего мироздания, символ преодоления страдания и искупления первородного греха.

Иконам Дионисия присущи точность рисунка и богатый колорит. Удлиненные пропорции фигур, ритмически организованная композиция приносят в иконные образы торжественность и величавость. И, хотя в иконах Дионисия не присутствует столь высокое богословие, как у преподобного Андрея Рублева, его живопись самоценна, она во всей полноте выражает умонастроения своего времени – времени, когда молодое, полное духовных и нравственных сил государство осознает себя наследником великой византийской традиции.



Дионисий. Одигитрия. Икона из московского Вознесенского монастыря. 1482 г.



Ферапонтов монастырь. Церковь Рождества Пресвятой Богородицы. 1490 г.

Но самым значительным трудом Дионисия являются фрески церкви Рождества Пресвятой Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Уцелевшая надпись, расположенная на поверхности арки северного входа церкви свидетельствует:

«В лето 7008 (т. е. 1500) месяца августа в 6 день на Преображение Господа нашего Иисуса Христа, начата бысть подписывати церковь и кончена на 2 лето месяца сентября в 8 день на Рождество Пресвятыя Владычицы нашей Богородицы Марии при благоверном великом князе Иване Васильевиче всея Руси, при великом князе Василии Ивановиче всея Руси и при архиепископе Тихоне, а писцы Дионисий иконник со своими чады. О Владыко Христе, всех Царю, избави их Господи мук вечных».



Дионисий и мастерская. Фрески церкви Рождества Пресвятой Богородицы. 1490 г.

Церковь, возведенная ростовскими мастерами в 1490 году, представляет крестово-купольный трехапсидный храм. Росписи, насчитывающие почти 300 сюжетов и отдельных персонажей, занимают почти все поверхности стен, сводов, столбов, оконных и дверных откосов, а снаружи – центральную часть западной стены над дверным проемом и нижнюю часть южной стены.

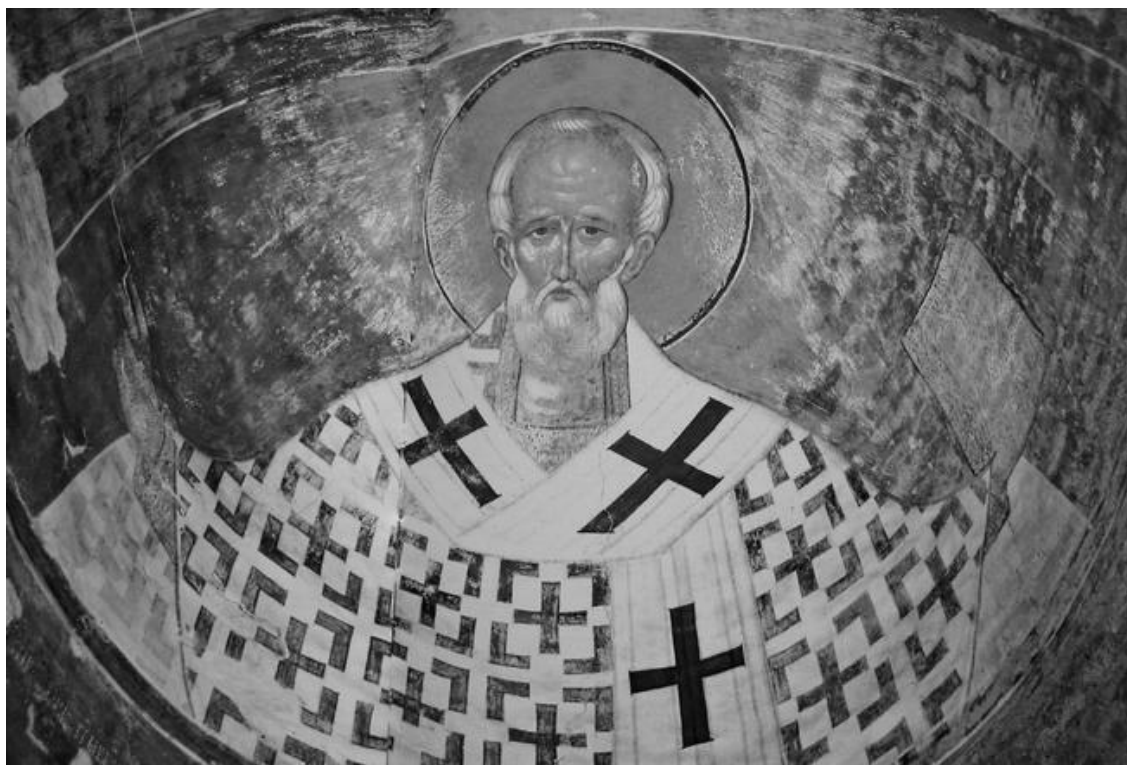
Изящество рисунка, изысканность колорита, богатство которого ставит фрески Дионисия в один ряд с выдающимися произведениями мировой монументальной живописи, строгая соподчиненность изображений с архитектурой храма выражают идею всеобщей, надмирной гармонии. Посвященные Рождеству Божией Матери – начатку спасения рода человеческого – росписи свидетельствуют: отныне и до века Русь находится под особым Ее покровительством.



Дионисий и мастерская. VII Вселенский собор. Фреска церкви Рождества Пресвятой Богородицы. 1490 г.



Дионисий и мастерская. Пантократор. Фреска в куполе церкви Рождества Пресвятой Богородицы. 1490 г.



Дионисий и мастерская. Николай Чудотворец. Фреска в конхе апсиды церкви Рождества Пресвятой Богородицы. 1490 г.

Другой важный духовный аспект фресок Дионисия состоит в том, что они олицетворяют собой победу над ересью, возникшей на Руси в конце XV века.

В церковной истории эту ересь называют «ересь жидовствующих» или «новгородско-московская ересь». Суть ее заключается не только в отказе от признания догмата о Пре-

святой Троице, но и от всего Новозаветного учения в целом. И, как следствие, в осуждении и непризнании почитания Священных изображений.

К борьбе против этого пагубного течения, одним из руководителей которого был даже дьяк Посольского приказа Феодор Курицын, и затронувшего умы многих просвещенных людей того времени, выступили лучшие силы Церкви. Преподобный Иосиф Волоцкий, защищая иконопочитание, написал известное «Послание к Иконописцу», обращенное именно к Дионисию. «И тебе самому пригодно будет сие написание, так как ты являешься началохудожником живописания божественных и честных икон», – в этих слова преподобного содержится признание высокого авторитета Дионисия и призыв к активным действиям против еретиков. И Дионисий торжеством своих росписей убедительно доказал, что иконописание и иконопочитание – неотъемлемые части Православия, что священные изображения несут в себе и свет Евангельского благовествования, и являются Откровением Божиим в зримых образах.

Дионисий... Протяжным эхом в морозном воздухе разносится это имя. Последний из плеяды выдающихся древнерусских иконописцев. «Последний, – по словам искусствоведа Льва Любимова, – великий взмах крыльев древнерусского иконописного творчества».

Приложение. Икона в доме. Краткий словарь иконографических терминов

Икона в доме Некоторые рекомендации по устроению домашнего иконостаса

Количество и качество – категории разные. Наивно полагать, что чем больше Священных изображений в доме православного христианина, тем благочестивее его жизнь. Несистематизированное, занимающее значительную часть жилого пространства собрание икон, репродукций, настенных церковных календарей, зачастую может оказать совершенно противоположное воздействие на духовную жизнь человека.

Во-первых, необдуманное собирательство может превратиться в пустое коллекционирование, где о молитвенном предназначении иконы нет и речи.

Во-вторых (и это главное), в таком случае происходит искажение понятия *дома как жилища*, как материальной основы православной семьи.

Дом мой домом молитвы наречется (Мф. 21, 13) – это о храме, который создан для молитвы и совершения Таинств.

Дом же является продолжением храма, не более; дом – это прежде всего семейный очаг; в доме звучит молитва, но молитва келейная; в доме существует Церковь, но Церковь малая, домашняя, семейная. Принцип иерархичности (то есть подчиненности низшего высшему), отражающий Небесную гармонию и упорядоченность, присутствует и в жизни земной. Поэтому недопустимо смешение онтологически разных понятий храма и дома.

Тем не менее, иконы в доме должны быть обязательно. В достаточном количестве, но в разумных пределах.

В прошлом в каждой православной семье, и крестьянской, и городской, на самом видном месте жилища обязательно имелась полочка с иконами, или целый домашний иконостас. Место, где размещались иконы называли передний угол, красный угол, святой угол, божница, киот или кивот.

Для православного христианина икона – это не только изображение Господа Иисуса Христа, Божией Матери, святых и событий из Священной и Церковной истории. Икона – изображение священное, то есть отделенное от реалий быта, не смешивающееся с обыденной жизнью и предназначенное только для богообщения. Главное предназначение иконы – молитвенное. Икона – это окно из мира горнего в наш мир – мир дольний; это откровение Божие в линиях и красках.

Таким образом, икона – не просто семейная реликвия, передающаяся из поколения в поколение, а святыня; святыня, которая объединяет всех членов семьи во время совместной молитвы, ибо совместная молитва возможна только в том случае, когда прощены друг другу взаимные обиды и достигнуто полное единение людей, предстоящих перед иконой.

Конечно, в настоящее время, когда место иконы в доме занял телевизор – своеобразное окно в пестрый мир человеческих страстей, во многом были утеряны и традиции совместной домашней молитвы, и смысл семейной иконы, и осознание своей семьи как малой Церкви.

Поэтому, у православного христианина, живущего в современной городской квартире, нередко возникают вопросы: какие иконы необходимо иметь в доме? Как правильно их разме-

стить? Можно ли использовать репродукции с икон? Что делать со старыми, пришедшими в состояние ветхости иконами?

На какие-то из этих вопросов следует дать только однозначный ответ, отвечая на другие, можно обойтись и без каких-либо строгих рекомендаций.

Итак, где разместить иконы?

В свободном и доступном месте.

Лаконичность такого ответа вызвана не отсутствием канонических требований, а реалиями жизни.

Конечно, иконы желательно помещать на восточной стене комнаты, потому что восток как богословское понятие имеет особое значение в Православии.

И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке, и поместил там человека, которого создал (Быт. 2, 8).

Оглянись, Иерусалим, на восток, и посмотри на радость, грядущую к тебе от Бога. (Вар. 4, 36)

И поднял меня дух, и привел меня к восточным воротам дома Господня, которые обращены к востоку (Иез. 11, 1).

...ибо, как молния исходит от востока и видна бывает даже до запада, так будет пришествие Сына Человеческого (Мф. 24, 27).

Но как поступить, если дом сориентирован так, что на востоке находятся окна или двери? В таком случае можно использовать южную, северную или западную стены жилища.

Главное, чтобы перед иконами было достаточно свободного пространства, и молящиеся не чувствовали бы тесноты при совместной молитве. А для книг, необходимых во время молитвы, удобно использовать складной переносной аналой.

Выбирая место для домашнего иконостаса необходимо избегать близкого соседства икон с телевизором, магнитофоном и другой бытовой техникой. Технические приборы принадлежат нашему времени, они сиюминутны, их предназначение не соответствует предназначению священных изображений и соединять их вместе, по возможности, не следует.

Правда, здесь могут быть исключения. Например, в редакционных отделах православных издательств вполне допустимо соседство иконы и компьютера. А если автор или сотрудник работает на дому, то икона, помещенная возле компьютера, служит подтверждением того, что эта техника используется для распространения Благой Вести, что этот, созданный руками людей инструмент служит проводником Божией воли.

Нельзя допускать смешения икон с предметами декоративного убранства светского характера: статуэтками, панно из различных материалов и т. п.

Неуместно помещать икону на книжную полку по соседству с книгами, содержание которых или не имеет ничего общего с православными истинами, или даже противоположно христианской проповеди любви и милосердия.

Совершенно недопустимо соседство икон с плакатами или настенными календарями, на которых напечатаны фотографии кумиров века нынешнего – рок-музыкантов, спортсменов или политических деятелей. Это не только низводит значение почитания священных изображений до неприемлемого уровня, но и ставит святые иконы в один ряд с идолами современного мира.

...воздайте Господу славу имени Его. Возьмите дар, идите пред лице Его, поклонитесь Господу в благолепии святыни Его (1 Пар. 16, 29) – так говорится в Священном Писании о должном отношении к святыне, посвященной Господу.

Украшением домашнего иконостаса могут быть живые цветы, а большие, отдельно висящие иконы, часто, согласно традиции, обрамляют полотенцами.

Традиция эта восходит к древности и имеет богословское обоснование.

Согласно Преданию, прижизненное изображение Спасителя возникло чудесным образом для оказания помощи страждущему человеку: Христос, умыв лицо, отерся чистым платком (убрусом), на котором отобразился Его Лик, и отослал этот плат больному проказой малоазийскому царю Авгарю в город Едессу. Исцелившийся правитель и его подданные приняли христианство, а Нерукотворенный Образ был прибит на «доску негниющую» и помещен над городскими воротами.

День, когда Церковь вспоминает перенесение в 944 году из Едессы в Константинополь Нерукотворенного Образа Спасителя (29 августа по новому стилю), в народе раньше назывался «холщовым» или «полотняным Спасом», а в некоторых местах в этот праздник освящали домотконные полотна и полотенца.

Полотенца эти были украшены богатой вышивкой и предназначались именно для божницы. Также иконы обрамляли полотенцами, которыми хозяева дома пользовались во время водосвятных молебнов и венчания. Так, например, после водосвятного молебна, когда священник обильно кропил молящихся святой водой, люди отирали лица особыми полотенцами, которые и помещали затем в красный угол.

После празднования Входа Господня в Иерусалим, возле икон помещают веточки освященной в церкви вербы, которые по традиции хранят до следующего Вербного воскресения.

В День Святой Троицы или Пятидесятницы принято украшать жилище и иконы веточками березы, которые символизируют Церковь процветшую, несущую благодатную силу Святого Духа.

Не должно быть между иконами картин или репродукций картин.

Картина, даже если она имеет религиозное содержание, как, например «Явление Христа народу» Александра Иванова или «Сикстинская мадонна» Рафаэля – это не каноническая икона.

Иногда среди икон в красном углу можно встретить фотографии или репродукции фотографий священников, старцев, людей праведной, богоугодной жизни. Допустимо ли это? Если строго следовать каноническим требованиям, то, конечно же, нет. Не следует смешивать иконописные изображения святых и фотопортреты.

Икона возвещает нам о святом в его прославленном, преображенном состоянии, тогда как фотография, пусть даже человека впоследствии прославленного как святого, показывает конкретный момент его земной жизни, отдельную ступень восхождения к горным высотам духа.

Подобные фотографии конечно нужны в доме, но размещать их следует в стороне от икон.

Раньше, наряду с молебельными иконами – священными изображениями, в домах, особенно крестьянских, имелись и благочестивые изображения: литографии храмов, виды Святой земли, а также лубочные картинки, которые в наивной, но яркой, образной форме, повествовали о предметах серьезных.

В настоящее время появились разнообразные настенные церковные календари с репродукциями икон. Относиться к ним следует как к удобной для православного христианина форме печатной продукции, так как в подобных календарях содержатся необходимые указания по поводу праздничных и постных дней.

А вот саму репродукцию, по окончании года, можно наклеить на твердую основу, освятить в церкви по чину благословения иконы и поместить в домашний иконостас.

Какие иконы иметь дома?

Обязательно нужно иметь икону Спасителя и икону Божией Матери.

Изображения Господа Иисуса Христа, как свидетельство Боговоплощения и Спасения рода человеческого, и Богородицы, как самой совершенной из земных людей, удостоившейся

полного обожения, и почитаемой как *честнейшую Херувим и славнейшую без сравнения Серафим* – необходимы для дома, где живут православные христиане.

Из образов Спасителя, для домашней молитвы обычно выбирают поясное изображение Господа Вседержителя.

Из богородичной иконографии чаще всего выбирают иконы типа «Умиление» и «Одигитрия».

Конечно, если праздничными датами для семьи являются дни чествования каких-либо икон Спасителя или Божией Матери, например Нерукотворенного Образа Господа Иисуса Христа или иконы Божией Матери «Знамение», то хорошо иметь в доме именно эти иконы, также как и образы святых, имена которых носят члены семьи.

Для тех, кто имеет возможность разместить в доме большее количество икон, можно дополнить свой иконостас изображениями почитаемых местных святых и, конечно, великих святых земли Российской.

В традициях русского православия укрепилось особое почитание святителя Николая Чудотворца, иконы которого имеются почти в каждой православной семье. Следует отметить, что наряду с иконами Спасителя и Божией Матери образ Николая Чудотворца всегда занимал центральное место в доме православного христианина. В народе святитель Николай почитается как святой, наделенный особой благодатью. Во многом это связано с тем, что по церковному уставу каждый четверг седмицы, наряду со святыми апостолами, церковь возносит молитвы и святителю Николаю, архиепископу Мир Ликийских, чудотворцу.

Среди изображений святых пророков Божиих можно выделить Илию, среди апостолов – первоверховных Петра и Павла.

Из изображений мучеников за веру Христову наиболее часто встречаются иконы святого великомученика Георгия Победоносца, а также святого великомученика и целителя Пантелеймона.

Для полноты и завершенности домашнего иконостаса желательно иметь изображения святых Евангелистов, святого Иоанна Предтечи, архангелов Гавриила и Михаила и иконы праздников.

Выбор икон для дома всегда индивидуален. И лучшим помощником здесь является священник – духовник семьи, и именно к нему, или любому другому священнослужителю стоит обратиться за советом.

По поводу репродукций икон и цветных фотографий с них, можно сказать, что иногда разумнее иметь хорошую репродукцию, чем икону писанную, но плохого качества.

Отношение иконописца к своему труду должно быть крайне требовательным. Как священник не имеет права совершать литургию без должной подготовки, так и иконописец должен со всей полнотой ответственности подходить к своему служению. К сожалению и в прошлом, и сейчас нередко можно встретить вульгарные поделки, которые не имеют ничего общего с иконой. Поэтому, если изображение не вызывает чувства внутреннего благоговения и ощущения соприкосновения со святыней, если оно сомнительно по богословскому содержанию и непрофессионально по технике выполнения, то лучше воздержаться от такого приобретения.

А репродукции канонических икон, наклеенные на твердую основу и освященные в церкви, займут достойное место в домашнем иконостасе.

Как разместить иконы, в какой последовательности? Есть ли на этот счет строгие уставные требования?

В церкви – да. Для домашней же божницы можно ограничиться лишь некоторыми основными правилами.

Например, если иконы развешены бессистемно, несимметрично, без продуманной композиции, то это вызывает постоянное чувство неудовлетворенности их размещением, желанием все изменить, что очень часто отвлекает от молитвы.

Также необходимо помнить и о принципе иерархии: не помещать, к примеру, икону местночтимого святого над иконой Святой Троицы, Спасителя, Божией Матери, апостолов.

Икона Спасителя должна быть справа от предстоящего, а Божией Матери – слева (как в классическом иконостасе).

При подборе икон следите за тем, чтобы они были, единообразны по художественной манере исполнения, старайтесь не допускать многообразия стилей.

Что делать, если в семье есть особо почитаемая, передающаяся по наследству икона, но написана она не вполне канонически или имеет некоторые потери красочного слоя?

Если недостатки изображения не имеют серьезных искажений образа Господа, Божией Матери или святого, такую икону можно сделать центром домашнего иконостаса или, если позволяет место, поместить на аналое под божницей, потому что такой образ – святыня для всех членов семьи.

Одним из показателей уровня духовного развития православного христианина служит его отношение к святыне.

Почитание родовой иконы всегда было особым. После крещения, младенца подносили к иконе и священник, или хозяин дома читал молитвы. Иконой родители благословляли детей на учебу, на дальнюю поездку, на общественное служение. Давая согласие на свадьбу, родители также благословляли новобрачных иконой. И уход человека из жизни совершался под образами.

Известное выражение «разошелся, хоть святых выноси» – свидетельство совестливого отношения к иконам. Перед изображениями святых недопустимы ссоры, недостойное поведение или бытовые скандалы.

Но бережное и благоговейное отношение к иконе у православного христианина не должно перерасти в недопустимые формы поклонения. Воспитывать правильное почитание священных изображений нужно с самого раннего возраста. Всегда необходимо помнить о том, что икона это изображение, священное, но все же только изображение. И нельзя путать такие понятия как образ – само изображение, и первообраз – тот, кто изображен.

Домашний иконостас желательно увенчать крестом; кресты также помещают на косяках дверей.

Крест – святыня для православного христианина. Это символ спасения всего человечества от вечной смерти.

Во время молитвы перед иконами хорошо затеплить лампадку, а в праздники и воскресенья пусть она горит и в течение дня.

В многоквартирных городских квартирах иконостас для общей семейной молитвы размещают, как правило, в большей из комнат, в других же необходимо поместить хотя бы одну икону.

Если православная семья трапезничает в кухне, то и там нужна икона для молитвы до и после трапезы. Разумнее всего в кухне поместить икону Спасителя, так как благодарственная молитва после еды обращена к Нему: «Благодарим Тебя, Христе, Боже наш...».

И последнее.

Что делать, если икона пришла в состояние негодности и не подлежит реставрации?

Такую икону, даже если она не освящена, ни в коем случае нельзя просто выбрасывать: к святыне, пусть даже потерявшей свой изначальный вид, всегда нужно относиться с благоговением.

Раньше с ветхими иконами поступали следующим образом: до какого-то определенного состояния старую икону хранили в божнице позади других икон, а если краски с иконы совершенно стирались от времени, то ее пускали по течению реки.

В наше время этого делать, конечно не стоит; обветшавшую икону необходимо отнести в церковь, где ее сожгут в церковной печи. Если такой возможности нет, то икону следует сжечь самому, а пепел закопать в месте, которое не будет осквернено: например на кладбище или под деревом в саду.

Нужно помнить: если порча иконы произошла из-за небрежного ее хранения – это грех, который нужно исповедовать.

Краткий словарь иконографических терминов

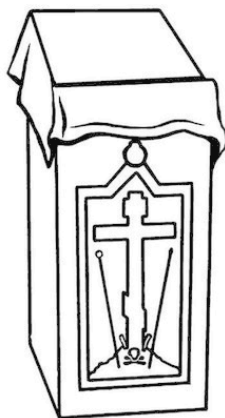
АГИОСОРИТИССА (*греч.* – Заступница) – тип *иконографии* Божией Матери, где Она представлена в рост, в пол-оборота, со свитком, без Младенца. Руки Богородицы воздеты к небесному сегменту с изображением Спасителя или благословляющей *десницы*.



Адорации жест

АДОРАЦИИ ЖЕСТ (лат. – поклонение) – в *иконографии*: изображение раскрытых ладоней с отставленным большим пальцем. Означает молитвенное обращение к Богу.

АНАЛОЙ – переносной столик с наклонной поверхностью, на который кладут Евангелие, *Крест* или *иконы*.



Аналой

АНАЛОЙНАЯ ИКОНА – *икона* небольшого размера, полагаемая на *аналой*.

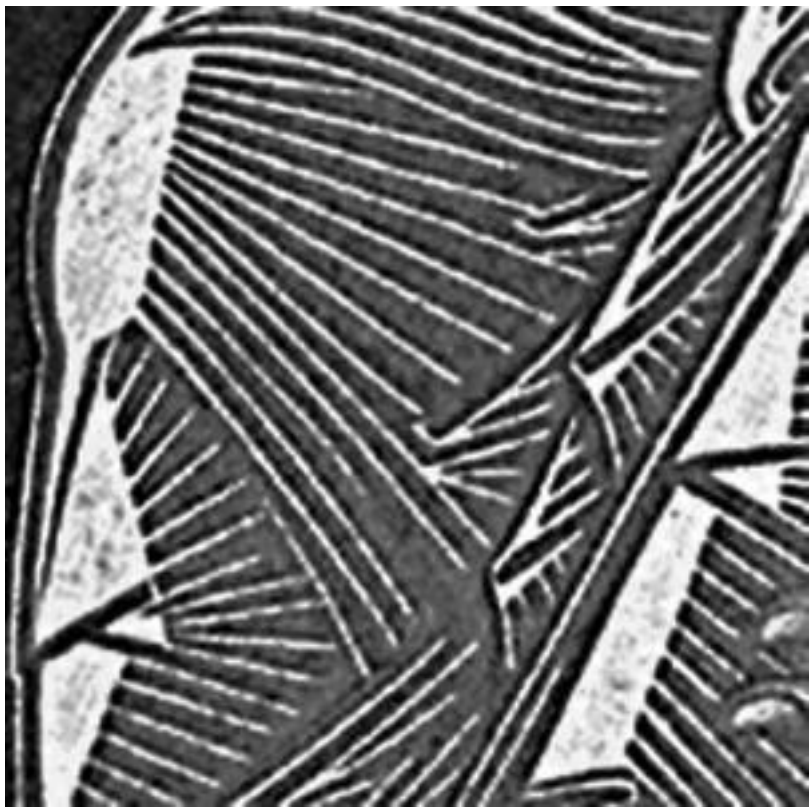
АНГЕЛ ВЕЛИКОГО СОВЕТА – особый тип *иконографии* Спасителя, где Он представлен в виде безбородого юноши с *крыльями*. Нимб содержит вписанную восьмиконечную звезду, руки крестообразно сложены на груди. Иногда подобные изображения именуют – «Спас благое молчание».



Ангел Великого Совета

АПОКРИФ (*греч.* – тайный) – произведения раннехристианской литературы, которые не были признаны Церковью как Богодухновенные и поэтому не вошли в состав канонических книг Нового Завета. Тем не менее широко используются в качестве дополнительных источников для *гимнографии* и *иконописания*.

АССИСТ (*лат.* – присутствующий) – состав для наклейки тонких линий *сусального золота* на поверхность живописного слоя. См. *инакопъ*. В широком смысле термин «ассист» не совсем правильно употребляют для обозначения золотистых лучиков на поверхности одежды святого, которые символизируют присутствие нетварного Божественного света.

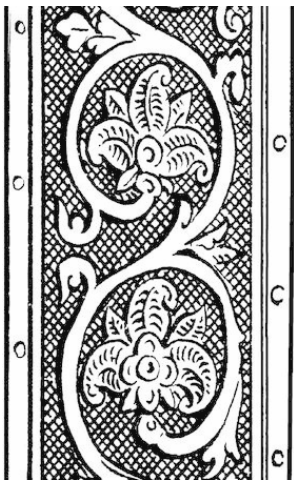


Ассист

БАГОР – темно-красный или вишневый цвет. Составлен из нескольких красок для написания *мафория* Богоматери.

БАКАН – краска темно-красного цвета, имеющая органическое происхождение

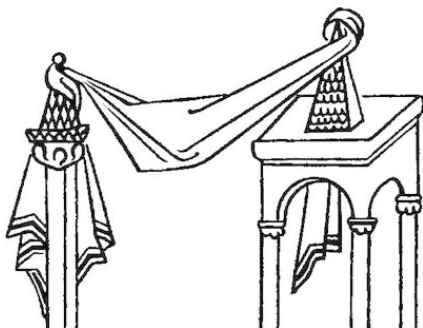
БАСМА (*тур.* – отпечаток) – тонкая пластинка из золота или серебра с тисненым узором. Элемент украшения *иконной доски*, а также книжных переплетов.



Басма

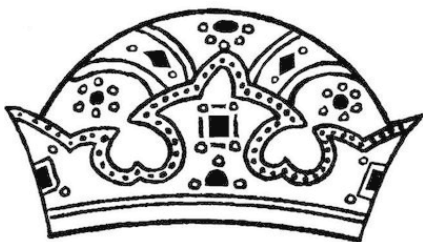
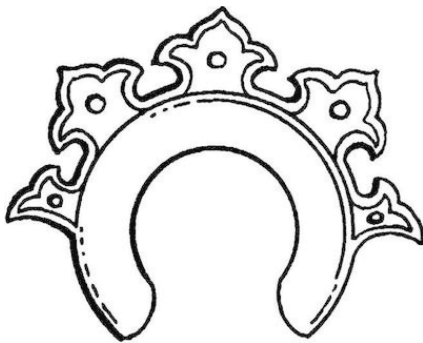
ВЕЛИКИЙ АРХИЕРЕЙ – разновидность *иконографии* Спасителя, где Христос представлен в облачении архиерея как Глава Церкви – земной и небесной.

ВЕЛУМ (*франц.* – ткань большого размера; *лат.* – парус) – в *иконографии*: ткань красного цвета, перекинутая с одного архитектурного сооружения на другое. Символизирует связь Ветхого и Нового Заветов, а также показывает, что действие происходит внутри помещения.



Велум

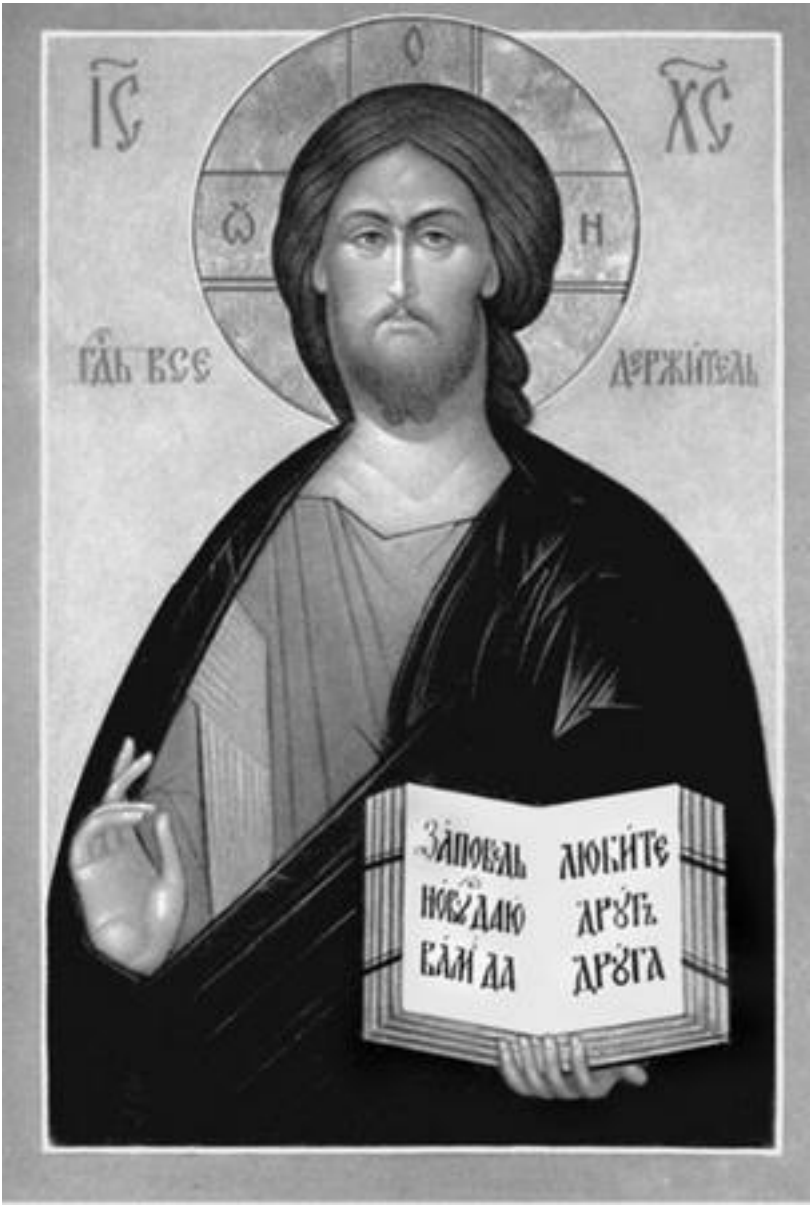
ВЕНЕЦ, ВЕНЧИК – 1. Часть *оклада* иконы. Помещается на месте *нимба*. 2. Головной убор византийских императоров, изображение которого присутствует на иконах пророков, библейских царей и благоверных князей.



Венцы

ВЛАСЯНИЦА – верхняя одежда из грубого и колючего волоса, надеваемая на тело. Иногда власяницу смешивают с другим видом подобной одежды – *милотью*, что является не совсем верным.

ВОХРЕНИЕ – отдельный процесс *личного письма*, при котором краска послойно наносится на освещенные части лика на иконе.



Спас Вседержитель

ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ – Спас Вседержитель – Пантократор – тип иконографии Спасителя. Изображение Спасителя может быть поясным и в полный рост. Существуют также изображения Господа Вседержителя на престоле. Характерной особенностью иконографии является благословляющее *перстосложение* правой руки, а также изображение открытой или закрытой книги. Книга может быть как в виде *кодекса*, так и в виде *свитка*.

ГИМАТИЙ (*греч.* – плащ) – прямоугольный кусок ткани в виде плаща. Использовался в качестве верхней одежды. В *иконографии* – обязательный атрибут одежды ветхозаветных и раннехристианских *персонажей*.

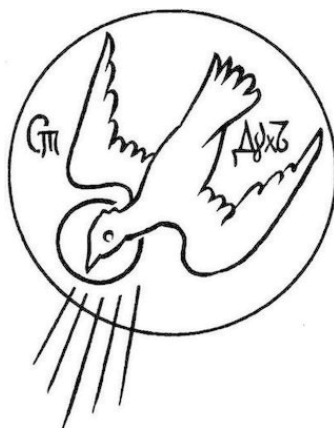


Гиматий

ГИМНОГРАФИЯ – в православии: совокупность прославляющих Бога поэтических произведений, созданных на протяжении всей истории становления Православной Церкви. Примерами гимнографии могут служить тексты молитв, акафисты, каноны и т. п.

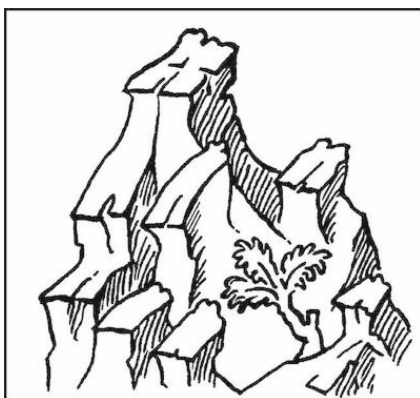
ГОЛУБЕЦ – обобщенное название красок синего и голубого оттенка.

ГОЛУБЬ – в иконографии символизирует Святого Духа.



Голубь

ГОРКА – элемент иконографии, представляющий часть пейзажа. Изображается в виде уступов с плоскими площадками – лещадками, символизирующими ступени духовного восхождения.



Горка

ГРАФЬЯ (*греч.* – начертание) – 1. Инструмент иконописца для процарапывания линий на *левкасе* или на стенной штукатурке. 2. Углубленные линии, обрисовывающие контуры рисунка, процарапанные при помощи этого инструмента.

ДВИЖКИ – светлые тонкие линии, моделирующие выпуклые части лица и открытых частей тела. См. *личное письмо*.



Движки

ДЕСНИЦА (*церк.-слав.* – правая рука) – в *иконографии*: символическое изображение благословения и покровительства Божия.



Десница

ДОЛИЧНОЕ ПИСЬМО – в *иконописании*: живопись одежды, архитектуры, пейзажа – всего, за исключением ликов и открытых частей тела. Мастер, пишущий эти элементы иконы, именуется доличником или платечником.

ЕЛЕУСА (*греч.* – милостивая, милующая) – *Умиление* – тип иконографии Богородицы. Божия Матерь изображена с Младенцем. Характерная особенность – соприкосновение ликов Богомладенца и Богородицы, что символически передает идею Боговоплощения как соединение небесного и земного миров.



Елеуса

ЕПИТРАХИЛЬ (*греч.* – несомый) – необходимый атрибут облачения священника. Широкая двусоставная лента с вышитыми крестами, надеваемая на шею. Знаменует особую степень благодати, получаемой в таинстве священства.

ЖИВОПИСЬ – 1. Техника создания изображения с помощью красок. 2. Вид изобразительного искусства.

ЖИТИЙНАЯ ИКОНА – икона, центральная часть которой – *средник* – окружена по сторонам небольшими изображениями – *клеймами*. Клейма представляют собой лаконичные композиции, в которых отражены наиболее значительные события, раскрывающие основной смысл данной иконы. Последовательность житийных клейм определена следующим образом: начальное клеймо находится в верхнем, левом от предстоящего перед иконой, углу, далее клейма следуют слева направо и заканчиваются внизу справа.



Епитрахиль

ЗОЛОЧЕНИЕ – покрытие листовым (*сусальным*) золотом или серебром частей поверхности иконы: нимба, фона, деталей одежды.

ЗНАМЕНИЕ (*слав.* – чудо, знак, посланный свыше) – разновидность иконографии Божией Матери. Поясное изображение Богородицы с воздетыми в молении руками (*адорации жест*) и с Младенцем на груди.



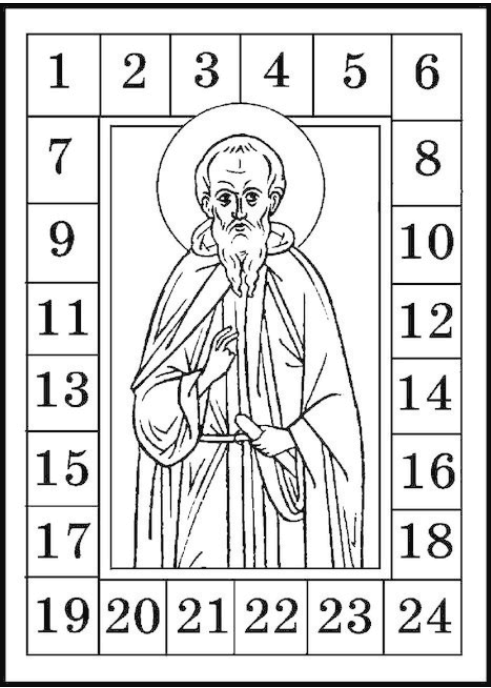
Знамение

ИЗВОД – несколько видоизмененное, но в допустимых пределах, повторение установленного образца конкретной иконы.

ИКОНА (*греч.* – образ, изображение, отображение) – священное изображение Господа Иисуса Христа, Божией Матери, Ангелов, святых, а также событий из Священной и церковной истории; откровение Божие в красках; часть Священного Предания.

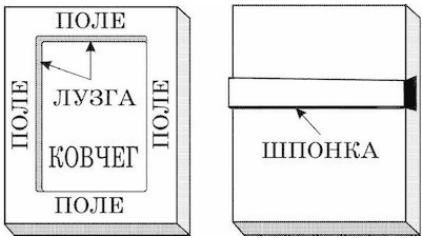
ИКОННАЯ ДОСКА – основа иконы. Чаще всего содержит углубление в центре – *ковчег*. Возвышающиеся над ковчегом части иконной доски называются *полями*, а скос между ковчегом и полями – *лузгой*. В тыльную сторону иконной доски, для предотвращения ее деформации, врезают *шпонки*.

ИКОНОГРАФИЯ – описание и классификация установленных видов иконных изображений.



Житийная икона

ИКОНОПИСНЫЙ КАНОН – совокупность определенных принципов *иконописи*. Сами принципы написания установлены на основании догматических норм использования и почитания священных изображений в Православной Церкви.



Иконная доска

ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИК – практическое руководство для иконописца с описанием и образцами конкретных иконных изображений, а также с указанием способов написания икон.

ИКОНОПИСЬ – вид церковной живописи – писание моленных икон.

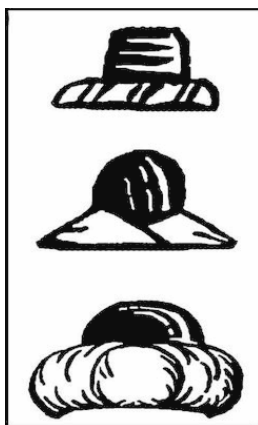
ИКОНОПИСАНИЕ – процесс создания иконы при посредстве красок и других материалов. Начинается с подготовки основы – как правило, *иконной доски*. Далее следует *грунтовка* – нанесение *левкаса*. Затем *золочение* нимбов и фона. Дальше идет *долинное письмо* – живопись одежд, архитектуры, пейзажа, которое начинают *сроскрышиа*, затем следует *роспись*, и все заканчивают *пробелкой* и *инакопью*. Следующий этап – *личное письмо*. Здесь вначале идет *роскрышиь санкирюю, опись*, затем *вохрение* и завершающий этап моделировки формы ликов – *движки*. Икону надписывают и после высыхания красок покрывают специально приготовленной *олифой*.

ИКОНОСТАС – перегородка с иконами между алтарем и центральной частью храма. Высокий иконостас содержит пять и больше рядов (ярусов) икон. В центре иконостаса расположены Царские врата. По сторонам от них – Северные и Южные врата.



Каця

ИНАКОПЬ – положенные на слой живописи и приклеенные при помощи *ассиста* тонкие линии, выполненные из листов сусального золота.



Кидар

КАНОН (*греч.* – норма, правило, мерило) – 1. В широком смысле: свод правил и рекомендаций, служащий для предотвращения искажений в главных догматических принципах православного вероучения. 2. Особое молитвословие, состоящее из девяти частей.

КАЦЕЯ (*греч.* – тигель – емкость для плавки) – особая кадильница на ручке.

КИОТ или **КИВОТ** (*греч.* – ковчег) – деревянные застекленные ящики, в которых хранятся иконы.



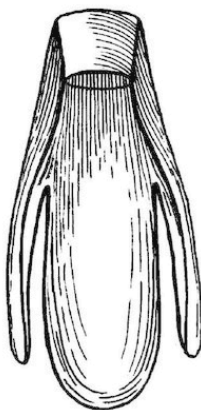
Клав

КИДАР (*греч.* – покрывало) – головной убор иудейского первосвященника.

КЛАВ или **КЛАВИЙ** (*лат.* – полоса) – нашивная вертикальная полоса на *хитоне* – знак различия римских граждан. Клав в иконографии – символ чистоты и совершенства. Еще клав трактуется как знак посланничества, признак особой мессианской роли. Такую нашивную полосу можно увидеть на иконах Спасителя и святых апостолов – провозвестников Слова Божия.

КЛЕЙМЫ – см. житийная икона.

КЛОБУК (*слав.* – шапка) – часть одежды монахов – покрывало, надеваемое на головной убор.



Клобук

КОДЕКС (*лат.* – скрепленные деревянные таблички для письма) – самая удобная в пользовании форма книги, представляющая собой сложенные и скрепленные в корешке листы.

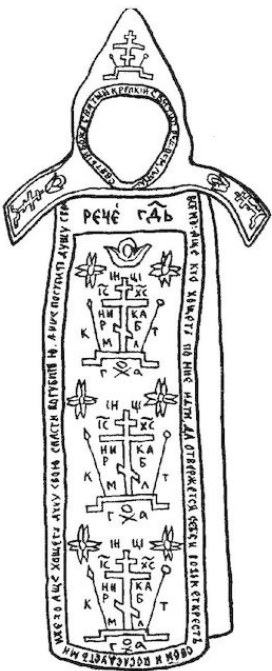
Возникновение кодекса стало возможно с появлением писчих материалов, которые допускают возможность сгиба – к примеру, бумаги. Первые книги в виде кодекса появляются уже во II веке по Р. Х.



Кодекс

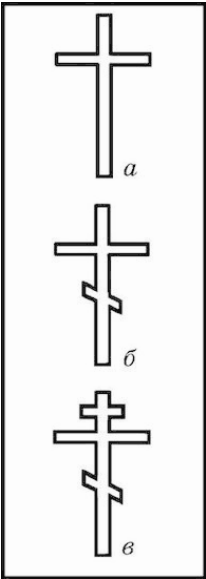
КОВЧЕГ – см. иконная доска.

КОКУЛЬ – или КУКУЛЬ (*греч.* – капюшон) – остроконечный головной убор с покрывалом, часть облачения схимников.



Кокуль

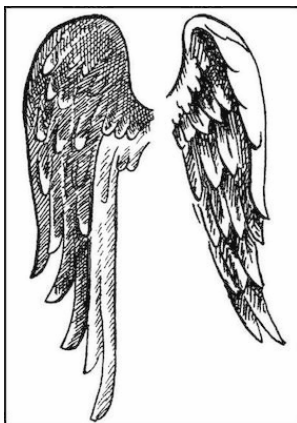
КРЕСТ – главный символ христианства. Существуют различные формы креста. Наиболее употребимы: четырехконечный, шестиконечный, восьмиконечный. В восьмиконечном кресте верхняя короткая перекладина означает табличку с надписью «Иисус Назорей, Царь Израилев», которая была прибита к Кресту Спасителя, а наклонная нижняя – подножие. Возвышенный правый ее конец указывает на Благоразумного разбойника, распятого по правую сторону от Христа. Восьмиконечный крест, распространение которого начинается с VI века, принят в Православии как основной.



Кресты

КРЫЛЬЯ – распространенный элемент иконографии. В качестве образца для изображения крыльев Ангельских чинов и некоторых святых, так называемых папоротков, приняты

крылья пернатых птиц. Для изображения крыльев сил зла приняты крылья перепончатые, как, например, у летучей мыши.



Крылья

ЛЕВКАС – белая грунтовая основа для иконной и стенной живописи.

ЛИЧНОЕ ПИСЬМО – в *иконописании*: живопись ликов и открытых частей тела. Мастера, выполняющего личное письмо, называют личник.

ЛУЗГА – см. иконная доска.

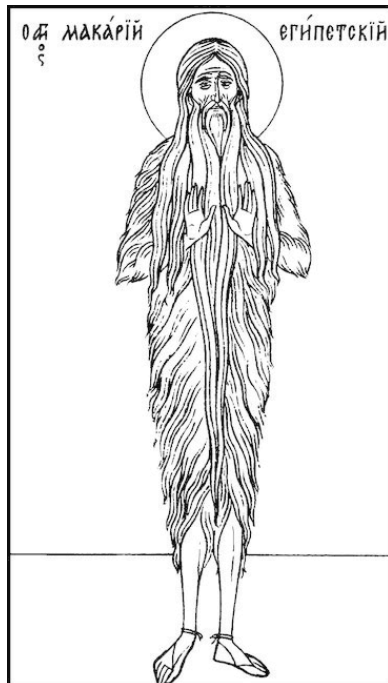
МАНДОРЛА (*итал.* – миндалина) – символическое изображение божественного сияния вокруг фигуры Спасителя на иконах «Преображение», «Вознесение» и др. Может иметь форму овала или круга. В последнем случае называется – «круг славы».



Мандорла

МАФОРИЙ (*греч.* – покрывало) – большой четырехугольный плат, покрывающий голову и укутывающий всю фигуру. Мафорий Богородицы с 474 года находится во Влахернском храме в Константинополе. В иконографии тона мафория Божией Матери преимущественно темно-красных оттенков. По краям мафорий украшен каймой и бахромой.

МИЛОТЬ (*греч.* – овчина) – грубая одежда из овчины. В иконописи одетым в милоть изображают, к примеру, Иоанна Предтечу, пророка Илию или отцов-пустынников.

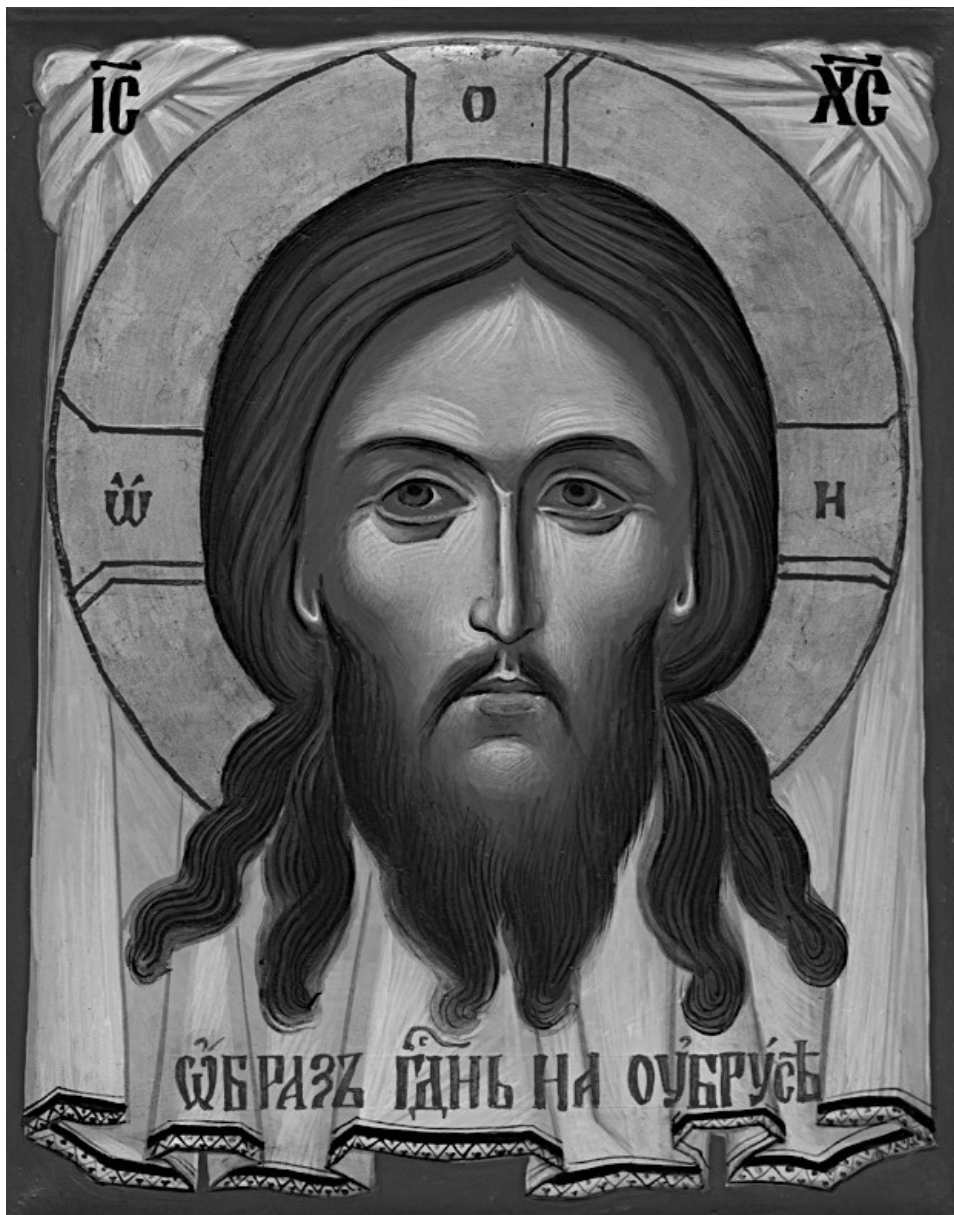


Милоть

МИТРА (*греч.* – головная повязка) – украшенный шитьем головной убор священнослужителей. Принадлежность облачения архиереев: епископов и митрополитов, а также архимандритов и митрофорных протоиереев.

МОЗАИКА – изображение, созданное при помощи разноцветных кусочков камней или *смальты*, которые закреплены особым раствором.

НЕРУКОТВОРЕННЫЙ ОБРАЗ СПАСИТЕЛЯ – тип иконографии Спасителя. Согласно Преданию, Лик Спасителя чудесным образом отпечатался на платке, которым Он отер лицо от воды.



Нерукотворенный образ Спасителя

МОЛЯЩАЯСЯ – см. *оранта*.

НИМБ (лат. – облако) – условное изображение сияния вокруг головы Спасителя, Божией Матери, ангелов и святых. Нимб Спасителя на канонических иконах обязательно содержит вписанный крест.

ОДИГИТРИЯ (греч. – Путеводительница) – один из основных типов иконографии Божией Матери. Характерной особенностью является положение руки Богородицы, указывающей на Богомладенца Христа. Символически отображает догмат о том, что спасение возможно только через воплотившегося Бога – Иисуса Христа.



Одигитрия

ОКЛАД – декоративное украшение иконы. Изготавливается из различных металлов, в том числе из золота и серебра. Богато орнаментируется с использованием драгоценных камней. Оклад закрывает всю поверхность иконы, за исключением ликов и рук. Состоит из *венца*, который находится на месте *нимба*, *рамы*, покрывающей *поля* иконы, *риз*, покрывающей одежды, *фона* и *цаты*. Существуют шитые оклады из различных тканей.



Оклад

ОЛИФА (*лат.* – масло) – растительное масло, приготовленное особым способом: прокипяченное и очищенное от примесей. В *иконописании* используется в качестве защитного слоя.

ОМОФОР (*греч.* – наплечник) – длинная полоса из ткани с нашитыми крестами. Принадлежность архиерейского облачения, полагаемая на плечи поверх других одежд. В архиерейском служении омофор – знак попечения о пастве. Символически отображает заблудшую овцу, спасенную и возложенную на плечи евангельским добрым пастырем.

ОПИСЬ – в *личном письме* – прорисовка темной краской контуров лица, рук и других открытых частей тела.



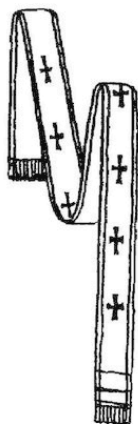
ОПУШЬ – узкая полоса, проходящая по периметру *иконной доски*. Опушь служит своеобразной живописной рамкой, обрамляющей икону и выполняется цветом, контрастным к цвету *поля* иконы.



Оранта

ОРАНТА (*греч.* – Молящаяся) – один из основных типов иконографии Божией Матери. Характерная особенность – воздетые в молении руки Богородицы (*адорационный жест*) и изображение Младенца на уровне груди Божией Матери. Основной смысл данной иконографии – это моление всей Церкви Христовой о спасении каждого ее члена и о привлечении за церковную ограду всех тех, до кого еще пока не дошло благовестие Божие.

ОРАРЬ (*греч.* – смотреть, стеречь, оберегать) – принадлежность облачения диакона. Узкая длинная лента с каймой по краям. Символизирует благодать начальной степени священства.

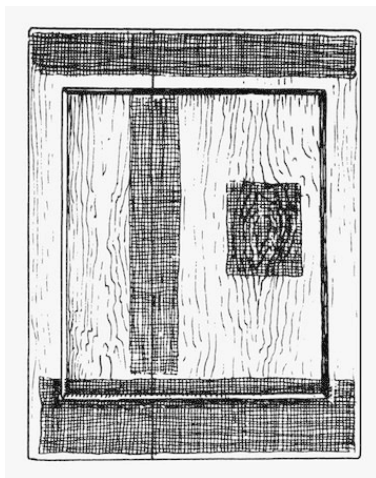


Орарь

ПАВОЛОКА (*русск.* – пелена, покрывало) – ткань, наклеенная на лицевую сторону *иконной доски* с целью предохранения доски от растрескивания и деформации.

ПАНТОКРАТОР (*греч.* – всеильный) – см. Вседержитель.

ПАРСУНА (от искажен, *лат.* персона – личность) – термин, обозначающий особый вид светского портрета в России на рубеже XVI–XVII веков. Парсуны имеют некоторые стилистические черты, присущие иконописанию, но в целом отличаются примитивностью рисунка и живописи.

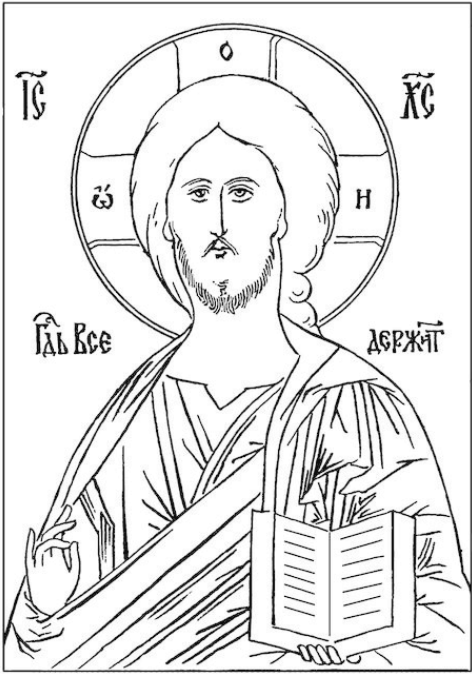


Паволока

ПЕЙЗАЖ – 1. В иконописании: изображение природы – *горок*, растений, архитектуры.
2. Жанр изобразительного искусства.

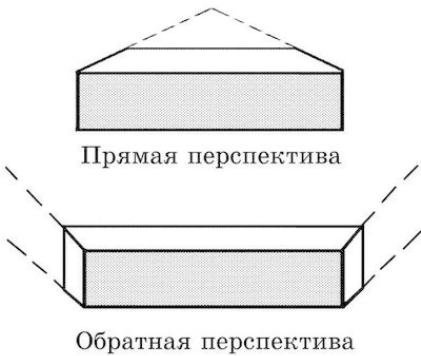
ПЕРЕВОД – способ нанесения рисунка на *иконную доску*, при котором контуры будущей иконы переносятся с бумаги при помощи оттиска.

ПЕРСОНАЖ (*франц.* – особа, личность) – действующее лицо в художественном произведении. В *иконописи* и настенной живописи – Господь Иисус Христос, Божия Матерь, святые, Ангелы и т. п.

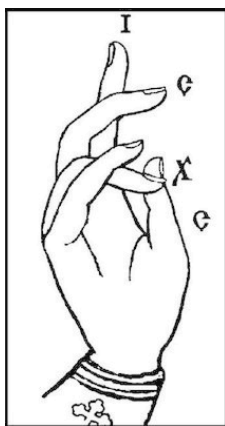


Пантократор

ПЕРСПЕКТИВА – способ изображения пространства и предметов на плоскости. Перспектива может быть линейной и цветовой. В цветовой перспективе чем предмет удаленнее от переднего плана, тем он менее яркий. Линейная перспектива – проекция трехмерного предмета на двухмерную плоскость – подразделяется на прямую и обратную. В прямой перспективе параллельные линии сходятся в точке на линии горизонта, а в обратной – расходятся. Для *иконописания* характерна именно обратная перспектива.



ПЕРСТОСЛОЖЕНИЕ – определенное *канон*ом расположение пальцев для благословения предстоящих перед священнослужителем людей. В *иконописании* благословляющее перстосложение – обязательный атрибут *иконографии* Господа *Вседержителя*, святителей и преподобных.



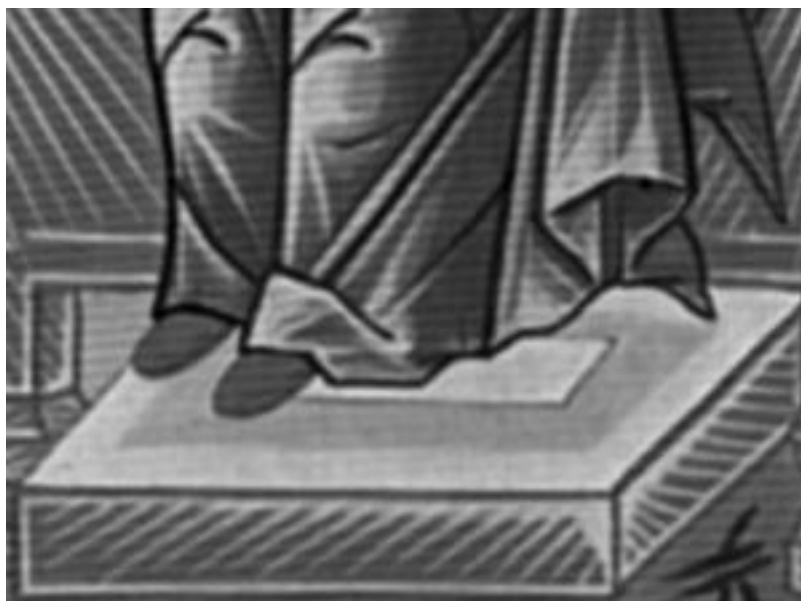
Перстосложение

ПОДНОЖЬЕ – предмет в виде низкой ступени или скамеечки для ног сидящих *персонажей* икон.

ПОДОКЛАДНИЦА – икона, на которой детально написаны только те части, которые не закрыты окладом. Подобные иконы были широко распространены в XIX–XX веках.

ПОЗЕМ – условное изображение земли на иконе.

ПОЛЕ – или поля – см. *иконная доска*.



Подножье

ПОЛИМЕНТ (*греч.* – сложный) – клеящий состав для листового золочения *сусальным золотом*.

ПРАЗЕЛЕНЬ – минеральная краска приглушенного зеленого цвета.



Позем

ПРИПОРОХ – способ нанесения рисунка на *иконную доску*. Лист бумаги с проколотыми по контуру рисунка точками кладут на иконную основу и просеивают через проколы толченый уголь, тем самым получая на *левкасе* пунктирный рисунок будущей иконы.

ПРОБЕЛКА – в *долинном письме* – моделировка светлых частей изображения.

ПРОРИСЬ – контурный рисунок композиции иконы.

ПУТЕВОДИТЕЛЬНИЦА – см. *Одигитрия*.

РАМА ОКЛАДА – см. *оклад*.

РИЗА – 1. См. *оклад*. 2. Обобщенное название одежды иконного *персонажа*. 3. Бытовое название верхней богослужебной одежды.

РОСКРЫШЬ – в *иконописании* – первоначальное равномерное распределение красок на *иконе*.

РОСПИСЬ – в *долинном письме* – прорисовка по *роскрышии* темными красками складок одежды, архитектурных элементов и деталей *пейзажа*.

РЯСА – верхняя повседневная одежда священников и монашествующих.

САККОС (*древнеевр.*) – верхнее богослужебное облачение архиерея.

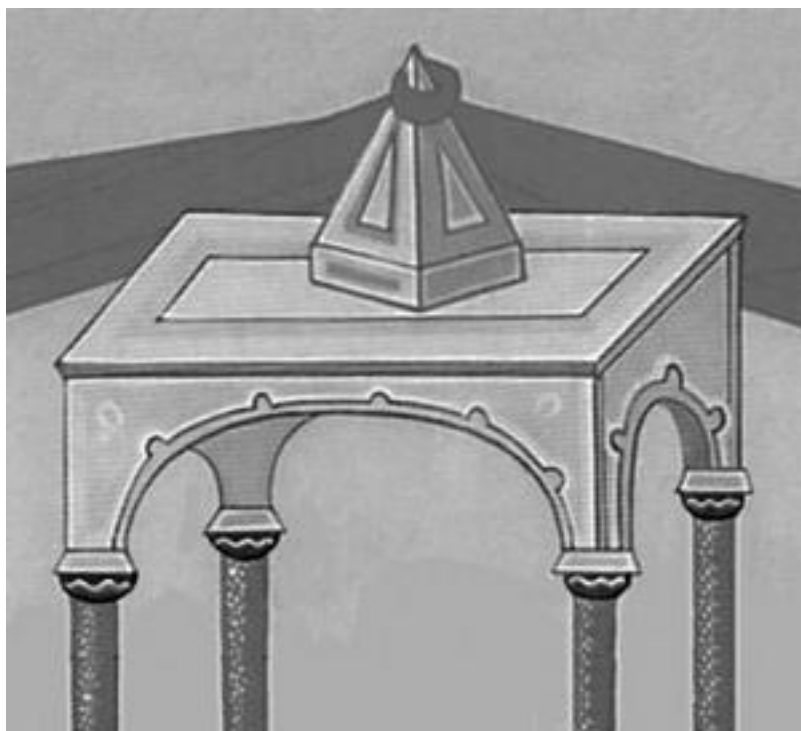
САНКИРЬ – в *личном письме* – краска, имитирующая цвет тела.



Свиток

СВИТОК – древняя форма книги в виде длинного листа писчего материала, свернутого в трубочку. Характерная и распространенная деталь различных икон.

СЕНЬ – сооружение в виде шатра над престолом. В иконографии служит указанием на то, что действие происходит в храме.



Сень

СМАЛЬТА – изготовленное по особой технологии цветное стекло, которое используют для выполнения *мозаик*.

СПАС БЛАГОЕ МОЛЧАНИЕ – см. *Ангел Великого Совета*.

СПАС В СИЛАХ – тип иконографии Спасителя, где Он представлен на престоле на фоне красного четверика с символами евангелистов. Фигура Христа окружена *мандорлой*. В руке –

книга с текстом из Священного Писания. Икона непосредственно связана с эсхатологической темой – Вторым Пришествием Спасителя, Страшным Судом, концом времен и грядущим преображением вселенной.



Спас Эммануил

СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ – см. Нерукотворенный Образ Спасителя.



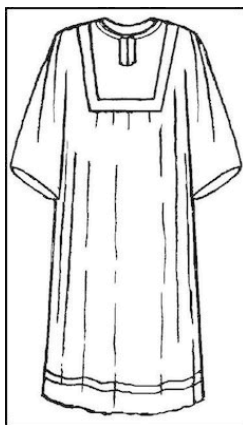
Спас в силах

СПАС ЭММАНУИЛ – тип иконографии Спасителя. Христос представлен в виде отрока. Лик юного Спасителя, как правило, соотносится с возрастом, упоминаемым в Евангелии от Луки: *И когда Он был двенадцати лет, пришли они также по обычаю в Иерусалим на праздник* (Лк. 2, 42).

СРЕДНИК – см. житийная икона.

СТЕНОПИСЬ – живописные изображения на поверхности стены. В иконографии: священные изображения Господа Иисуса Христа, Божией Матери, ангелов, святых и событий из Священной и церковной истории, выполненные на внутренних стенах храма. Наиболее распространенным видом стенописи является *фреска*.

СТИХАРЬ – (греч. – строка, прямая линия) – облачение диакона или церковнослужителей: пономаря, псаломщика. Разрезы под рукавами символизируют прободенное ребро Спасителя, а нашивные полосы на плечах – символические следы бичевания Христа.



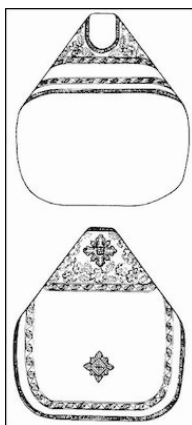
Стихарь

СУСАЛЬНОЕ ЗОЛОТО – тончайшие листки золота для работ по *золочению иконы*.

ТАБЛЕТКА (*франц.* – картина) – название *икон*, написанных на холсте с двух сторон. В прошлом в народном обиходе их называли «полотенца» или «праздники на полотенцах».

УМИЛЕНИЕ – см. *Елеуса*.

ФЕЛОНЬ (*греч.*) – верхнее богослужebное облачение священников.



Фелонь

ФОН – см. *оклад*.

ФРЕСКА (*итал.* – свежий, сырой) – *живопись* красками по свеженанесенной сырой штукатурке.

ФРЯЖСКОЕ ПИСЬМО – название стиля *иконописи*, сформировавшегося в России во второй половине XVIII века под влиянием западноевропейской живописи.

ХИТОН (*греч.*) – одежда в виде рубахи.



Хитон

ЦАРЬ ЦАРЕМ – разновидность *иконографии* Спасителя, где Он представлен в царских одеждах.

ЦАТА – украшение в виде полумесяца, прикрепляемое к *венцу*. См. *оклад*.

ЧЕПЕЦ – женский головной убор, надеваемый под *мафорий*. В *иконографии* Богоматери имеет синий и зеленый цвета.

ШПОНКА – см. *иконная доска*.

ЭММАНУИЛ – см. *Спас Эммануил*.

ЭНКАУСТИКА (*греч.* – выжигаю) – связующее вещество восковых красок. В широком значении энкаустика – древнейшая техника *живописи*, характерной особенностью которой является нанесение красок в разогретом состоянии.

ЭТИМАСИЯ (*греч.* – приготовленный) – изображение небесного престола, уготованного для Второго Пришествия Господа Иисуса Христа, символ ожидания грядущего Страшного Суда. Этимасию называют также Престол уготованный.



Этимасия

ЯИЧНАЯ ТЕМПЕРА – краски, связующим веществом которых служит яичный желток.

Список использованной и рекомендуемой литературы

Святоотеческая литература

Дамаскин Иоанн, прп. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения. Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1993.

Деяния Вселенских соборов: В 7 т. Т. 7. Деяния Седьмого вселенского собора. Казань. 1891.

Студит Феодор, прп. Первое опровержение иконоборцев. Послание Платону о почитании икон. Символ. Париж. № 18. 1987.

Литература по иконографии и церковному искусству

Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.

Алексеев С. В. Иконописцы Святой Руси. СПб., 2008.

Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967.

Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. М., 1974.

Алпатов М. В. Фрески Церкви Успенья на Волотовом поле. М., 1977.

Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.

Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб., 1995.

Булгаков Сергей, протоиерей. Икона и иконопочитание. М., 1996.

Буслаев Ф. И. Древнерусская литература и православное искусство. СПб., 2001.

Буслаев Ф. И. О русской иконе. М., 1997.

Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.

Восточно-христианский храм. Литургия и искусство. Сост. А.М. Лидов. СПб., 1994.

Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб., 1995.

Губарева О.В. Вопросы иконографии святых Царственных мучеников. СПб., 1999.

Денисов Л. История Нерукотворенного Образа Спасителя. СПб., 2000.

Деяния Вселенских Соборов. Казань, 1891, т. 7.

Дунаев М. М. Своеобразие русской иконописи. М., 1995.

Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом, 1707–1733. М., 1993.

Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения (Условность древнерусского искусства). М., 1970.

Зинон (Теодор), архимандрит. Беседы иконописца. Псков, 2003.

Зэндлер Э. Генезис и богословие иконы. Журнал «Символ», № 18, Париж, 1987.

Икона. Секреты ремесла. Сборник. Сост. Кравченко А. С., Уткин А. П. М., 1993.

История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века / Л. Елисеева, Н. Комашко, М. Красилин и др. М., 2002.

Иулиания, монахиня. Труд иконописца. М., 1995.

Кондаков Н. П. Иконография Спасителя. СПб., 1906.

Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. М., 1998.

Кондаков Н. П. Иконография Богоматери: Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. М., 1999.

Круг Григорий, инок. Мысли об иконе. М., 1997.

- Кутейникова Н. С.* Современная православная икона. СПб., 2003.
- Кутейникова Н. С.* Иконописание России второй половины XX века. СПб., 2005.
- Лазарев В. Н.* Новгородская иконопись. М., 1969.
- Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1994.
- Лепяхин В. В.* Икона и иконичность. СПб., 2002.
- Лепяхин В. В.* Значение и предназначение иконы. М., 2003.
- Лепяхин В. В.* Икона и иконопочитание глазами русских и иностранцев. М., 2005.
- Петренко В. И.* Богословие икон. СПб., 2002.
- Подлинник иконописный. М., 1998.
- Покровский Н. В.* Церковная археология. Петроград, 1916.
- Припачкин И. А.* Иконография Господа Иисуса Христа. М., 2001.
- Православная икона. Канон и стиль. Антология. М., 1998.
- Райгородский Л. Д.* Беседы о русских иконах. СПб., 1996.
- Райс Д. Т.* Искусство Византии. М., 2002.
- Раушенбах Борис.* Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2001.
- Рафаил (Карелин), архимандрит. О языке православной иконы. СПб., 1997.
- Савина С. Г.* Иконография. Богословские очерки иконографического извода. СПб., 2001.
- Спасский Сергей, архиепископ.* Православное учение о почитании святых икон, СПб., 1995.
- Тарабукин Н. М.* Смысл иконы. М., 1999.
- Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе. Новосибирск, 1991.
- Уваров А. С.* Христианская символика. М., 2001.
- Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989.
- Филатов В. В.* Словарь изографа. М., 1997.
- Философия русского религиозного искусства XV–XX вв. Антология, сост. Н. К. Гаврюшин. М., 1993.
- Флоренский Павел, священник. Иконостас. М., 1994.
- Языкова И. К.* Богословие иконы. М., 1995.
- Языкова И. К.* «Се творю все новое» // Икона в XX веке. Бергамо, 2002.

Об авторе



Сергей Владимирович Алексеев живет и трудится в Санкт-Петербурге. Закончил Российский Государственный педагогический университет, факультет изобразительного искусства.

Основная профессия – художник книги.

С 1991 года – член Творческого союза художников России.

Сотрудничает как художник и автор с православными издательствами Санкт-Петербурга.

В 1996 году закончил Епархиальные курсы религиозного образования и катехизации им. св. прав. Иоанна Кронштадтского.

Автор книг («Зримая Истина», «Иконописцы Святой Руси», «Как устроить домашний иконостас» и др.), газетных и журнальных статей, а также цикла радиопередач по основам богословия православной иконы.

Преподаватель иконологии на Епархиальных курсах религиозного образования и катехизации им. св. прав. Иоанна Кронштадтского.