

## Серия «Современное богословие»

---

В серию входят книги  
по современному богословию  
(основное, литургическое,  
нравственное богословие  
и другие его разделы), принадлежащие  
перу выдающихся современных  
авторов основных христианских  
конфессий

---



---

СОВРЕМЕННОЕ БОГОСЛОВИЕ

---

Ирина  
ЯЗЫКОВА

---

# СО-ТВОРЕНИЕ ОБРАЗА

Богословие иконы

ИЗДАТЕЛЬСТВО



МОСКВА

ББК 86.37  
УДК 246.5  
Я 41

**Языкова Ирина**

**Со-творение образа. Богословие иконы**/Серия «Современное богословие». – М.: Издательство ББИ, 2012. – 368 с.: илл.

ISBN 978-5-89647-269-8

Книга обращена к самому широкому кругу читателей, интересующихся проблемами христианского искусства. Ирина Языкова удачно сочетает богословский и эстетический подходы, ведь «прекрасное» – не только эстетическая, но и богословская категория. Открывая мир иконы, читатель, даже самый неискушенный в богословских вопросах, откроет для себя мир любви, красоты, святости, а значит, увидит тот свет, который способен преобразить и его самого.

Верстка: Светлана Опарина  
Обложка: Дмитрий Купреев



Генеральный информационный партнер  
– Портал «Pravkniga.ru»

*Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме, включая размещение в сети Интернет, без письменного разрешения владельцев авторских прав.*

© Ирина Языкова, 2012  
© Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2012  
ул. Иерусалимская, д. 3, Москва, 109316  
standrews@standrews.ru, www.standrews.ru

# Содержание

<b>Предисловие</b> .....	7
<b>Предисловие ко второму изданию</b> .....	9
<b>Введение</b> .....	13
ГЛАВА 1	
Икона с точки зрения христианского мировоззрения и библейской антропологии .....	15
ГЛАВА 2.	
Слово и образ. Художественный и символический язык иконы .....	26
ГЛАВА 3.	
Новое небо и новая земля. Икона в литургическом пространстве .....	54
ГЛАВА 4.	
Торжество православия. Иконоборчество и иконопочитание .....	77
ГЛАВА 5.	
Иконография Иисуса Христа .....	94
ГЛАВА 6.	
Иконография Святой Троицы. Можно ли изображать Бога Отца? .....	118
ГЛАВА 7.	
Образ Богородицы в русской иконографии .....	140
ГЛАВА 8.	
Живопись исихазма. Учение о Фаворском свете и иконография .....	170

ГЛАВА 9.	
В поисках утраченного света.	
Пути богословия и эстетики в XVI–XVII веках. . . . .	203
ГЛАВА 10.	
Пути исповедимые. Церковное искусство в Синодальный период . . . . .	232
ГЛАВА 11.	
Икона – благовестие современному миру . . . . .	254
<b>Библиография . . . . .</b>	<b>289</b>
<b>Словарь терминов. . . . .</b>	<b>302</b>

## Предисловие

В семи признано, что русская православная икона — одно из высочайших достижений человеческого духа. Сейчас трудно найти в Европе такой храм (католический или протестантский), где бы не было православной иконы, хотя бы хорошей репродукции на доске из обработанного дерева, помещенной на самом видном месте.

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

Однако человеку при таком изобилии икон довольно трудно разобраться и понять, что является подлинно духоносным творением религиозного чувства и веры, а что — неудачной попыткой создать образ Спасителя, Божьей Матери или святого. Отсюда неизбежная фетишизация иконы и снижение ее высокого духовного назначения до обычного почитаемого предмета.

При знакомстве с иконами разных веков нам необходимы объяснения специалистов, подобные рассказу экскурсовода, который укажет нам, рассматривающим древний собор, отличия древних частей здания от позднейших пристроек, обратит внимание на малозаметные на первый взгляд, но очень важные детали, характерные для того или иного времени или стиля.

В изучении икон, в стремлении лучше понимать эти творения человеческого духа становится необычайно важным опыт людей, сочетающих профессиональное искусствоведческое образование со значительным стажем жизни в Церкви. Именно это и отличает автора предлагаемой вниманию уважаемого чи-

тателя книги. В живой и доступной форме в книге рассказывается о первых христианских изображениях. Вначале это были символы: рыба, якорь, крест. Затем наступил переход от символа к иконе, если вспомнить образ доброго пастыря с ягнёнком на плечах. И наконец появились ранние иконы – синтез античной живописи и христианского мировоззрения. Объяснение смысла иконного образа от раннего византийского до русского помогает понять, что такое икона, каковы ее стиль, символика, художественный язык. Зная этот язык, мы сможем понять истинное значение подлинных шедевров и отличить их от неудачных попыток подражания.

Сегодня Россия вновь призвана к духовному возрождению. Осознание лучшего и наиболее ценного в христианской, и особенно в православной традиции совершенно необходимо для создания плодотворной атмосферы, в которой станет возможным возрождение старых и возникновение новых путей в религиозном искусстве.

*Протоиерей Александр Борисов*



## Предисловие ко второму изданию

**В** православной традиции икона занимает исключительное место. В сознании многих людей во всем мире православие отождествляется прежде всего с византийскими и древнерусскими иконами. Мало кто знаком с православным богословием, мало кому известно социальное учение Православной церкви, немногие заходят в православные храмы. Но репродукции с византийских и русских икон можно увидеть как в православной, так и в католической, протестантской и даже нехристианской среде. Икона является безмолвным и красноречивым проповедником православия не только внутри Церкви, но и в чуждом для нее, а то и враждебном по отношению к ней мире. По словам Л. Успенского, «если в период иконоборчества Церковь боролась за икону, то в наше время икона борется за Церковь»<sup>1</sup>. Икона борется за православие, за истину, за красоту. В конечном же итоге она борется за душу человеческую, потому что в спасении души заключается цель и смысл существования Церкви.

О богословии иконы к настоящему моменту написано немало, сказать на эту тему что-либо принципиально новое трудно. «Открытие» иконы на рубеже XIX и XX веков, когда древние образы стали вынимать из-под окладов и расчищать, породило обширную литературу: к числу наиболее значимых иконоведческих работ первой половины XX века следует отнести «Три очерка о русской иконе» Е. Трубецкого и «Иконостас» свящ. Павла Флоренского. Во второй половине XX столетия «Русский

---

<sup>1</sup> Л. А. Успенский. *Богословие иконы в Православной Церкви*. Париж, 1989. С. 467.

Париж» дал фундаментальное исследование «Богословие иконы в Православной Церкви», принадлежащее перу Л. А. Успенского. В числе наиболее значимых работ по богословию иконы, появившихся в последние десятилетия XX века, следует упомянуть также блестящее исследование кардинала Кристофа Шенборна «Икона Христа», книгу иеромонаха Габриэля Бунге «Другой Утешитель», посвященную иконографии Святой Троицы, и «Беседы иконописца» архимандрита Зинова (Теодора). В этом же ряду находится и блестящее исследование И. К. Языковой «Со-творение образа. Богословие иконы», выходящее ныне вторым изданием.

Книга И. К. Языковой была написана как учебник для духовных школ и вышла большим тиражом, который уже весь разошелся, поскольку эта книга оказалась востребованной иконописцами, студентами светских учебных заведений и просто людьми, интересующимися православным искусством. И читательский интерес к ней не иссякает. Если десять лет назад внимание к теме было обусловлено потребностью читателя восполнить недостаток духовной информации, то сегодня интерес к теме иконы объясняется уже причинами более глубокого порядка. С каждым годом возрастает понимание необходимости сохранения традиционных христианских ценностей, которые утрачивает мир. Наряду с этим растет понимание значимости Церкви и церковной культуры для России. Но современный человек нуждается в путеводителе в мир традиции, язык которой, как и всякий язык, необходимо усвоить, прежде чем воспринять те богатства, что накоплены православием за два тысячелетия его истории. В этом великом наследии икона занимает особое место.

Святые отцы называли икону Евангелием для неграмотных. Сегодня наши соотечественники при том, что практически все они грамотные, не всегда понимают, о чем говорит Евангелие, испытывают затруднения при чтении библейских текстов. Икона помогает в раскрытии глубокого смысла Священного Писания.

Конечно, икону нельзя воспринимать как простую иллюстрацию к Евангелию или к событиям из жизни Церкви. «Ико-

на ничего не изображает, она являет», — говорит архимандрит Зинов<sup>2</sup>. Прежде всего она являет людям Бога Невидимого — Бога, которого, по слову евангелиста, «не видел никто никогда», но который был явлен человечеству в лице Богочеловека Иисуса Христа (Ин 1:18). И в этом смысле иконописное изображение, апеллируя не только к разуму, но и к сердцу зрителя, призвано помочь через созерцание образа приблизиться к Первообразу. Образы иконы приучают наши глаза к видению не только вещей физических, а ум настраивают на созерцание горнего мира.

Православие понимает икону как один из видов богословия. Так, Е. Трубецкой называл икону «умозрением в красках»<sup>3</sup>. В иконе при помощи художественных средств передаются основные догматы христианства: о Святой Троице, о Боговоплощении, о спасении и обожении человека. Она являет то, что недоступно пониманию рационального сознания, но открывается за пределами слов.

Икона по своему назначению литургична, она является неотъемлемой частью литургического пространства — храма — и непременным участником богослужения. «Икона по сущности своей... никак не является образом, предназначенным для личного благоговейного поклонения, — пишет иеромонах Габриэль Бунге. — Ее богословское место — это прежде всего литургия, где благовестие Слова восполняется благовестием образа»<sup>4</sup>. Вне контекста храма и литургии икона в значительной степени утрачивает свой смысл. Но порой и в храм войти современному человеку помогает именно икона.

Икона мистична. Она неразрывно связана с духовной жизнью христианина, с его опытом богообщения, опытом соприкосновения с горним миром. В то же время икона отражает мистический опыт всей полноты Церкви, а не только отдельных ее членов. Через созерцание иконы человек приобщается

<sup>2</sup> Архимандрит Зинов (Теодор). *Беседы иконописца*. СПб., 2003. С. 19.

<sup>3</sup> Е. Трубецкой. *Три очерка о русской иконе. Иное царство и его искатели в русской народной сказке*. 2-е изд. М., 2003. С. 7.

<sup>4</sup> Иеромонах Габриэль Бунге. *Другой Утешитель*. Рига, 2003. С. 111.

к молитвенному опыту святых и сам учится молиться, а молитва, даже самая простая, в конечном счете и есть богообщение. «Икона — это воплощенная молитва, — говорит архимандрит Зинов. — Она создается в молитве и ради молитвы, движущей силой которой является любовь к Богу, стремление к Нему как совершенной красоте»<sup>5</sup>.

Об этих и многих других смыслах иконы повествует книга И. К. Языковой. Книга обращена к самому широкому читателю и написана понятным для современного человека языком, потому что Благая весть, выраженная в иконе, предназначена не для узкого круга богословов, а для всего человечества. Задача Церкви во все времена одна — донести Слово о Боге, весть о спасении, правду о Христе до всех и каждого.

Второе издание книги напоминает о том, что наш сегодняшний мир ищет выход из тех духовных проблем и тупиков, которые принято обозначать словом «постмодерн». В трудные времена человек ищет ответа на свои вопросы, но они часто лежат за пределами этого мира, который, по слову Апостола, «во зле лежит» (1 Ин 5:19). Икона, будучи окном в мир иной, может помочь нашим современникам понять самих себя и свое предназначение в мире. Каждая икона несет в себе мощный нравственный заряд, напоминая современному человеку о том, что помимо того мира, в котором он живет, есть еще иной мир; помимо ценностей, проповедуемых безрелигиозным гуманизмом, есть еще иные духовные ценности; помимо тех нравственных стандартов, которые устанавливает секулярное общество, есть еще иные нормы. Открывая мир иконы, читатель, даже самый неискушенный в богословских вопросах, откроет для себя мир любви, красоты, святости, а значит, увидит тот свет, который способен преобразить и его самого.

*Иларион,  
митрополит Волоколамский,  
доктор философии, председатель ОВЦС*

<sup>5</sup> Архимандрит Зинов (Теодор). *Беседы иконописца*. СПб., 2003. С. 22.

## Введение

**И**кона является неотъемлемой частью православной традиции. Без икон невозможно представить интерьер православного храма. В доме православного человека иконы всегда занимают видное место. Отправляясь в путь, православный христианин по обычаю берет с собой небольшой походный иконостас, или складень. Так на Руси повелось издавна: рождался человек или умирал, вступал в брак или начинал какое-то важное дело — его сопровождал иконописный образ. Вся история России прошла под знаком иконы, многие прославленные и чудотворные иконы стали свидетелями и участниками важнейших исторических перемен в ее судьбе. Сама Россия, восприняв некогда крещение от греков, унаследовала великую традицию восточно-христианского мира, который по праву гордится богатством и разнообразием иконописных школ Византии, Балкан, христианского Востока. И в этот великолепный венец Русь вплела свою золотую нить.

Иконописное богатство нередко становится поводом к превозношению православных над другими христианами, чей исторический опыт не сохранил традицию во всей ее чистоте или отверг икону как элемент культовой практики. Однако зачастую современный православный человек свою апологию иконы не простирает дальше слепой защиты традиции, расплывчатых рассуждений о красоте божественного мира и оказывается несостоятельным наследником принадлежащего ему богатства. К тому же заполонившая наши храмы иконная продукция низкого художественного качества мало напоминает то, что называется иконой в святоотеческой традиции. Все это свидетельствует о забвении иконы и ее подлинной ценности. Речь идет не столько об эстетических принципах, они, как известно, изменя-

лись в течение веков и зависели от региональных и национальных традиций, сколько о смысле иконы, поскольку образ является одним из ключевых понятий православного мировоззрения. Ведь не случайно победа иконопочитателей над иконоборцами, окончательно утвержденная в 843 году, вошла в историю как праздник Торжества православия. Догмат об иконопочитании стал своего рода апогеем догматического творчества святых отцов. Этим была поставлена точка в догматических спорах, сотрясавших Церковь с IV по IX века.

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

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

Настоящая книга — это второе и дополненное издание курса лекций, прочитанного во многих учебных заведениях, духовных и светских, в России и за рубежом. Книга призвана ввести слушателей в сложный и многозначный мир иконы, раскрыть значение иконы как духовного явления, глубоко укорененного в христианском, библейском мировоззрении, показать ее неразрывную связь с догматическим и богословским творчеством, литургической жизнью Церкви.

# ИКОНА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ христианского мировоззрения и библейской антропологии

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

*Быт 1:31*

Человеку свойственно ценить прекрасное. Душа человека нуждается в красоте и взыскует ее. Вся человеческая культура пронизана поиском красоты. Библия также свидетельствует, что в основе мира лежала красота и человек изначально был ей причастен. Изгнание из рая привело к утрате красоты, разрыву человека с красотой и истиной. Однажды потеряв свое наследие, человек жаждет его вернуть, вновь обрести. Человеческая история может быть представлена как путь от утраченной красоты к красоте взыскуемой, на этом пути человек осознает себя участником Божественного созидания мира. Выйдя из прекрасного Эдемского сада, символизирующего его чистое природное состояние до грехопадения, человек возвращается в город-сад — Небесный Иерусалим, «новый, сходящий от Бога, с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр 21:2). И этот образ последней книги Библии есть образ будущей красоты, о которой сказано: «Не видел того глаз, не слышало ухо, и не приходило то на сердце человеку, что приготовил Бог любящим Его» (1 Кор 2:9).

Все Божье творение изначально прекрасно. Бог любовался своим творением на разных этапах его создания. «И увидел Бог, что это хорошо» — эти слова повторяются в 1-й главе Кни-

ги Бытия семь раз, и в них явно ощутим эстетический характер. С этого начинается Библия. И заканчивается она откровением о красоте – о новом небе и новой земле (Откр 21:1). Мир задуман Богом прекрасно. Апостол Иоанн говорит, что «мир лежит во зле» (1 Ин 5:19), подчеркивая тем самым, что мир (то есть творение) не есть зло сам по себе, Бог не сотворил зло, но оно войдя в мир, исказило его красоту. И в конце времен воссияет истинная красота Божественного творения – совершенная, искупленная, преображенная.

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

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



«В начале было Слово... все через Него начало быть, и без него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин 1:1-3). Слово, Неизреченный Логос, Разум, Смысл и т.д. — у этого понятия огромный синонимический ряд. В этом же ряду находит свое место и слово «образ», без которого невозможно постичь истинный смысл красоты. Слово и Образ имеют один источник, в своей онтологической глубине они едины.

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

Бог творит мир посредством Слова, Он и есть Слово, пришедшее в мир, то есть обретшее Образ. Бог творит мир, давая всему образ, не случайно по-русски это значит — образует мир. Сам Он, не имеющий образа, есть Прообраз всего на свете. Все существующее в мире существует благодаря тому, что несет в себе образ Божий. Русское слово «безобразный», синоним слова «некрасивый», значит не что иное, как «без-образный», то есть не имеющий в себе образа Божьего, не-сущностный, не-существующий, мертвый. Весь мир пронизан Словом, и весь мир наполнен Образом Божиим, можно сказать: наш мир иконологичен.

Все Божье творение можно представить как лестницу образов, которые наподобие зеркал отражают друг друга и в конечном итоге отражают Бога, как Первообраз и Прообраз всего. Символ лестницы (в древнерусском варианте — «лествицы») традиционен для христианской картины мира, начиная от лестницы Иакова (Быт 28:12) и до «Райской лестницы» Иоанна, Синайского игумена, прозванного «Лествичником». Символ зеркала также хорошо известен — его мы встречаем, например, у апостола Павла, который говорит о познании: «Теперь мы видим, как сквозь тусклое стекло, гадательно» (1 Кор 13:12), что в греческом тексте выражено: «как зеркалом в гадании». Итак, наше познание напоминает не слишком четкое зеркало, смут-

но отражающее истинные ценности, о которых мы только догадываемся. А Божий мир – это целая система образов-зеркал, выстроенных в виде лестницы, каждая ступень которой в свою меру отражает Бога. В основе всего – Сам Бог, Единый, Безначальный, Непостижимый, не имеющий образа, дающий всему жизнь. Он есть все и в Нем все, и нет никого, кто мог бы посмотреть на Бога извне. Непостижимость Бога стала основой для заповеди, запрещающей изображать Его (Исх 20:4). Трансцендентность Бога, открывшегося человеку в Ветхом Завете, превосходит человеческие возможности восприятия, поэтому Библия говорит: «Человек не может увидеть Бога и остаться в живых» (Исх 33:20). Даже Моисей, величайший из пророков, общавшийся с Сушим непосредственно, не раз слышавший Его голос, когда попросил показать ему лицо Бога, получил следующий ответ: «Ты увидишь Меня сзади, а лицо Мое не будет видно» (Исх 33:23).

Евангелист Иоанн также свидетельствует: «Бога не видел никто никогда» (Ин 1:18а), но далее добавляет: «Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин 1:18б). Здесь – центр новозаветного откровения: Бог приходит в мир, спускается с небес на землю, связывает их. Через Иисуса Христа мы имеем прямой доступ к Богу, в Нем мы можем видеть лицо Бога, которого прежде не могли видеть. «Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины, и мы *видели* славу Его» (Ин 1:14). Иисус Христос, Единородный Сын Божий, воплощенное Слово есть единственный и истинный Образ Отца – Бога Невидимого. В определенном смысле Иисус Христос есть первая и единственная икона. Апостол Павел так и пишет: «Он есть образ (греч. εἰκόнь) Бога невидимого, рожденный прежде всякой твари» (Кол 1:15), и «будучи образом Божиим, Он принял образ раба» (Флп 2:6-7). Явление Бога в мир происходит через Его умаление, кенозис (греч. κένωσις). И на каждой ступени бытия происходит свое раскрытие образа, отражающего Первообраз, благодаря этому выстраивается внутренняя структура мира. Христос как образ Бога – вторая ступень нарисованной нами лестницы.

Следующая ступень — человек. Бог создал человека по образу и подобию своему (Быт 1:26-27), выделив тем самым его из всего творения. И в этом смысле человек — также икона Божья. Вернее, он задуман так и призван стать таковым. Спаситель говорил ученикам: «Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф 5:48). В этом истинное человеческое достоинство, открытое людям Христом. Но вследствие грехопадения, отпав от источника Бытия, человек в своем естественном природном состоянии не отражает Бога, как чистое зеркало, не является совершенным образом, он действительно как замутненное стекло, через которое не проходит свет. Для достижения совершенства человеку необходимо прикладывать усилия (Мф 11:12), преодолевать сопротивление своей падшей природы, стремиться вверх. Слово Божье напоминает человеку о его изначальном призвании. Об этом свидетельствует и Образ, явленный в иконе. В обыденной жизни часто бывает непросто найти этому подтверждение. Оглянувшись вокруг и нелюбезно посмотрев на самого себя, человек может не сразу рассмотреть образ Божий в ближних и в себе. Тем не менее он есть в каждом человеке. Образ Божий может быть не проявлен, скрыт, замутнен, даже искажен, но он существует в самой нашей глубине как залог нашего бытия.

Процесс духовного становления в том и состоит, чтобы открыть в себе образ Божий, выявить, очистить, восстановить его. Во многом это напоминает реставрацию иконы, когда почерневшую, закопченную доску промывают, расчищают, снимая слой за слоем старую потемневшую олифу, многочисленные позднейшие наслоения и записи, пока в конце концов не проступит Лик, не воссияет Свет, не проявится Образ. Апостол Павел (задолго до того, как сформировались каноны иконописания) пишет своим ученикам: «Дети мои! для которых я снова в муках рождения, доколе не изобразится в вас Христос!» (Гал 4:19). Именно так христианская аскетика понимает высшее искусство. Евангелие учит, что целью человека является не просто самосовершенствование, как развитие его естественных способностей и природных качеств, но раскрытие в себе ис-

тинного Образа Божьего, достижение Божьего подобия, того, что святые отцы называли «обожением» (греч. θεόσις). Процесс этот труден; по словам Павла, это муки рождения, потому что образ и подобие в нас разделены: Бог задумал создать человека по образу и подобию (Быт 1:26), а создал только по образу (Быт 1:27), так что образ нам дан, а подобие задано. Образ каждый получает при рождении, а подобия достигаем мы в течение жизни. Вот почему в русской традиции святых называют «преподобными», то есть достигшими подобия Божьего. Этого звания удостоиваются величайшие святые подвижники, такие, как Сергей Радонежский или Серафим Саровский. И в то же время это та цель, которая стоит перед каждым христианином. Не случайно св. Василий Великий говорил, что «христианство — это уподобление Богу в той мере, в которой это возможно для природы человеческой».

Процесс «обожения», духовного преображения человека христоцентричен, так как основан на уподоблении Христу. Даже следование примеру любого святого замыкается не на нем, а ведет прежде всего ко Христу. «Подражайте мне, как я Христу», — говорит апостол Павел (1 Кор 4:16). Так и любая икона изначально христоцентрична, кто бы ни был на ней изображен: Сам ли Спаситель, который явил нам Отца (Ин 14:9), Богородица ли, через которую Христос воплотился, или кто-либо из святых, в ком просиял Христос. Христоцентричны и сюжетные иконы, прежде всего праздничные иконы, потому что изображают событие, в котором прославился Христос. Именно потому, что нам дан единственный истинный Образ и образец для подражания — Иисус Христос, Сын Божий, Воплощенное Слово. Этот образ должен прославиться и воссиять в каждом человеке: «Все же мы, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа» (2 Кор 3:18).

Человек живет на грани двух миров: выше человека — мир божественный, ниже — мир природный, от того, куда развернуто зеркало его души, вверх или вниз, будет зависеть, чей образ он воспримет. После грехопадения внимание человека ста-

ло сосредоточенным на твари, а поклонение Творцу отошло на второй план. Беда языческого мира и вина культуры Нового времени состоят не в том, что люди не знают Бога, а в том, что «познавши Бога, не прославили Его, как Бога, и не возблагодарили, но осуетились в умствованиях своих... и славу нетленного Бога изменили в образ, подобный тленному человеку, и птицам, и четвероногим, и пресмыкающимся... заменили истинную ложью и поклонялись и служили твари вместо Творца» (1 Кор 1:21-25).

Человек – тварное существо и живет внутри тварного мира. И этот мир также отражает в свою меру образ Божий, как любое творение, которое несет на себе печать создавшего его. Это еще одна ступень исследуемой нами лестницы. Однако образ Божий виден в этом мире только при соблюдении правильной иерархии ценностей, как через бинокль при наведении правильного фокуса видны удаленные от глаз предметы. И тварный мир свидетельствует о Боге. Не случайно святые отцы говорили, что Бог дал человеку для познания две книги – Книгу Писания и Книгу творения, первая открывает нам милость Спасителя, вторая – мудрость Творца. Книгу творения мы читаем посредством «рассматривания творений» (Рим 1:20). Этот так называемый уровень естественного откровения, и он был доступен миру и до Христа. Но в творении образ Божий умален еще более, чем в человеке, так как грех вошел в мир и мир во зле лежит. Каждая нижележащая ступень отражает не только Первообраз, но и предыдущую, на этом фоне очень хорошо видна роль человека, так как «тварь покорилась не добровольно» и «ожидает спасения сынов Божиих» (Рим 8:19-20). Человек, поправший в себе образ Божий, искажает этот образ во всем творении. Все экологические проблемы современного мира проистекают отсюда. Их решение тесным образом связано с внутренним преображением самого человека. Откровение о новом небе и новой земле открывает тайну будущего творения, ибо «проходит образ мира сего» (1 Кор 7:31). Но однажды через творение воссияет Образ Творца во всей красоте и свете. Русскому поэту Ф. И. Тютчеву эта перспектива виделась так:

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

И наконец, последняя, пятая ступень начертанной нами лестницы — собственно икона, а шире — творение человеческих рук, всякое человеческое творчество. В идеале все человеческое творчество иконологично, должно стать зеркалом славы Божьей. Сегодня на это может претендовать только икона. Но и она становится таковой, только будучи включенной в систему описанных нами образов-зеркал, отражающих Первообраз; в этом случае икона перестает быть просто доской с написанными на ней сюжетами, а становится окном в горний мир. Вне этой лестницы икона непонятна, она не выполняет своего предназначения, даже если она написана с соблюдением всех канонов. Непонимание этой духовной иерархии приводит к искажениям в иконопочитании: одни уклоняются в магию, грубое идолопоклонство, другие впадают в искусствовопочитание, изощренный эстетизм, третьи воспринимают икону просто как дань традиции, не вникая в ее содержание. Цель иконы — направить наше внимание к Первообразу — через единственный Образ Воплощенного Сына Божия — к Богу Невидимому. На этом пути мы обнаруживаем Образ Божий в нас самих, начинаем видеть Божий замысел в мире и в нашей жизни, и тогда в наших делах прославляется Господь и в обыденной реальности проступают черты Царства Божьего, которое, по слову Спасителя, среди нас.

Но понимать смысл иконы и почитать иконописный образ не одно и то же. Здесь многим видится камень преткновения. Но, как подчеркивали отцы-иконопочитатели, почитая икону, мы воздаем честь не доске и краскам, а Тому, Кто нарисован красками на этой доске. Почитание иконы есть поклонение Первообразу, молитва перед иконой есть предстояние Непостижимому и Живому Богу. Икона есть знак Его присутствия. Она ни в коем случае не заменяет Живого Бога и не претендует

на полное раскрытие тайны будущего века. Эстетика иконы — лишь малое приближение к нетленной красоте Царства Божьего, словно едва проступающий контур, не совсем ясные тени и знаки; созерцающий икону похож на постепенно прозревающего человека, который исцеляется Христом (Мк 8:24). Вот почему о. Павел Флоренский утверждал, что икона всегда либо больше, либо меньше произведения искусства. Здесь решающее значение имеет внутренний духовный опыт предстоящего. Если человек готов слышать — Бог говорит, если человек готов видеть — Образ ему будет явлен.

Человек пишет икону, прозревая истинный Образ Божий, но и икона создает человека, напоминая ему об образе Божьем, в нем сокрытом. Человек через икону пытается взглянуться в Божий Лик, но и Бог смотрит на нас через иконный образ. Икона нас учит предстоянию перед Богом лицом к лицу. «Ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем. Когда же настанет совершенное, тогда то, что отчасти, прекратится.<...> Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, но тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1 Кор 13:9,10,12). Условный язык иконы является отражением неполноты наших знаний о божественной реальности. И в то же время — это знак, указывающий на существование абсолютной красоты, которая сокрыта в Боге. Знаменитое изречение Достоевского «Красота спасет мир» не просто удачная метафора, но точная и глубокая интуиция христианина, воспитанного на тысячелетней православной традиции поисков этой красоты. Бог есть истинная Красота, и потому спасение не может быть некрасивым, безобразным. Библейский образ страдающего Мессии, в котором нет «ни вида, ни величия» (Ис 53:2), только подчеркивает сказанное выше, обнаруживая ту точку, в которой умаление Бога, а вместе с тем и умаление Его Образа и Его Красоты, доходит до предела. Но из этой же точки начинается восхождение вверх, восстановление нового Образа и новой Красоты во всем творении. Ведь смерть и воскресение Христа в православной традиции мыслится как сошествие в ад, которое есть разрушение ада (как предела вся-

ческого без-образия) и выведение всех верных в воскресение и жизнь вечную, в Царство Божие, из тьмы – в истинный и вечный свет. «Бог есть Свет и нет в Нем никакой тьмы» (1 Ин 1:5) – вот образ истинной божественной и спасительной красоты.

В восточно-христианской традиции большое значение придается эстетике, потому красота воспринимается как одно из имен Божьих и едва ли не главное доказательство бытия Божьего. По преданию решающим аргументом для князя Владимира в выборе веры было свидетельство послов о небесной красоте Софии Константинопольской, где они не могли даже сказать, на небе они или на земле. Познание, как утверждал Аристотель, начинается с удивления. Так нередко познание Бога начинается с удивления красоте Божественного творения. «Славлю Тебя, потому что я дивно устроен. Дивны дела Твои, и душа моя вполне осознает это» (Пс 138:14), – восклицает псалмопевец. Созерцание красоты открывает человеку многие тайны мира: соотношение внешнего и внутреннего, временного и вечного, тварного и нетварного.

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

*Н. Заболоцкий*

Для христианского сознания тварная красота не есть самоцель. Она лишь образ, знак, повод, зеркало, один из путей, ведущих к Богу. Христианской эстетики в собственном смысле не существует, как не существует «христианской математики» или «христианской биологии». Однако для христианина ясно, что отвлеченные категории «прекрасное», «красота», «гармония» теряют свой смысл вне понятий «добро», «истина», «спасение». Все соединяется Богом, в Боге и во имя Бога, остальное – безобразно. Остальное и есть ад крошечный (кстати, русское слово «крошечный» и означает все то, что остается кроме, то есть вовне, вне Бога). Поэтому так важно различать красоту внешнюю, ложную и красоту истинную, внутреннюю. Истинная



красота — категория духовная, непреходящая, независимая от внешних меняющихся критериев, она нетленна и принадлежит иному миру, хотя может проявляться в этом мире. Внешняя красота преходяща, изменчива, она всего лишь оболочка, внешняя красота, привлекательность, прелесть (русское слово «прелесть» происходит от корня «лесть», что сродни лжи). Апостол Петр, руководствуясь библейским пониманием красоты, дает такой совет христианским женщинам: «Да будет украшением вашим не внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность в одежде, но сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно пред Богом» (1 Петр 3:3-4).

Итак, «нетленная красота кроткого духа, ценная перед Богом» — вот, пожалуй, краеугольный камень христианской эстетики, которая составляет неразрывное единство с этикой. Красота и добро, прекрасное и духовное, форма и смысл, творчество и спасение нерасторжимы по сути, ибо едины в своей основе Образ и Слово. Не случайно сборник святоотеческих наставлений по аскетике, известный в России под названием «Добротолюбие», по-гречески называется «Филокалия» (φιλοκαλία) — это можно перевести как «любовь к прекрасному», «любовь к красоте», ибо истинная красота есть духовное преображение человека, в котором прославлен Образ Божий.

## СЛОВО И ОБРАЗ Художественный и символический ЯЗЫК ИКОНЫ

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

*Преп. Иоанн Дамаскин*

**В** системе христианской культуры икона занимает поистине уникальное место, являясь одной из вершин человеческого творчества. Но Церковью икона никогда не рассматривалась только как произведение искусства. Икона прежде всего вероучительный текст, призванный помочь постижению истины. Вероучительную функцию иконы подчеркивали святые отцы, относя иконописание к области богословия. «Что слово повествования предлагает для слуха, то молчаливая живопись показывает через изображения», — отмечал св. Василий Великий. Отстаивая необходимость иконопочитания в Церкви, особенно для новоначальных, папа Григорий Двоеслов называл церковные изображения «Библией для неграмотных», ибо то, что умеющий читать извлекает из книг, неумеющий усваивает через видимые образы. Св. Иоанн Дамаскин, крупнейший апологет иконопочитания, утверждал, что невидимое и труднопостижимое передаются в иконе посредством зримого и доступного. Икона, по мнению преп. Иоанна, «дана нам ради

слабости понимания нашего», ибо после грехопадения человек утратил возможность видеть Бога и духовный мир, а икона возвращает ему духовное зрение. Такое отношение к иконе стало основанием для решений VII Вселенского Собора, утвердившего победу иконопочитателей и отвергнувшего иконоборчество как ересь.

Обосновывая важность иконопочитания для православной традиции, отцы VII Вселенского собора предписывали создание иконы богословам, оставляя художникам воплощать замысел в материале. Подчеркивая прежде всего вероучительный аспект иконописания, Собор ничего не говорит ни о художественных критериях изображений, ни о выразительных средствах, ни о предпочтении того или иного материала и т.д., оставляя в этом художнику полную свободу. И хотя изображение в иконе строго регламентировано каноном, истинному искусству и свободе творчества союз с богословием никогда не мешал. Иконописный канон складывался постепенно, в течение веков, вырастая из богословского понимания образа, поэтому канон не мыслился как внешние рамки, ограничивающие иконописца, а воспринимался скорее в качестве основы, духовного стержня, благодаря которому существует икона как художественное произведение.

Икона — это сложный организм, где богословская идея передается определенными художественными средствами, призванными выразить основные положения вероучения. Икона, по мысли св. отцов, это своего рода символ веры, но данный не в слове, а в образе. Православная традиция понимает икону как текст, не как схему, поэтому художественная сторона иконы так же важна, как и идеологическая. В этом кроется залог развития иконописи, ее разнообразия и в то же время ее устойчивости и единства. Иконописная традиция подобна дереву: она укоренена в почве христианского откровения (Св. Писания), ствол ее — соборный опыт Церкви (Св. Предание), а ветви — художественные особенности национальных и региональных школ, а также личный мистический опыт и художественный талант иконописца. Ветвь не может расти сама по себе, если она от-

делена от дерева, но и дерево не живет, если на нем не образуются новые ветви. И для иконописания чрезвычайно важно сотрудничество богословов и художников, хотя в разные эпохи оно приводило к различным результатам. Нередко богослов и художник соединялись в одном лице, как это было, скажем, в случае Андрея Рублева или Феофана Грека. На вершинах своего расцвета икона совмещала строгое богословие и высокое художество, что и позволило Евг. Трубецкому назвать икону «умозрением в красках».

Христианство — это откровение Слова, этим определяется и специфика иконы. Созерцание иконы не есть акт только эстетического любования, хотя эстетические ценности в христианской культуре играют не последнюю роль. Но на первом месте стоит приобщение Слову. Созерцание иконы — это прежде всего молитвенный акт, в котором постижение смысла красоты переходит в постижение красоты смысла, и в этом процессе внутренний человек растет, а внешний умалется. Эта обратная связь не позволяет иконописи сделаться «искусством для искусства», к чему тяготеет любой род художественной деятельности. Искусство в Церкви является в полном смысле слова «служанкой богословия», но это не принижает его значения, а всего лишь уточняет его функции и делает более целенаправленным и действенным.

Еще древние греки считали, что цель искусства — очищение, катарсис (греч. *káтарσις*). Для христианского искусства это тем более верно, потому что через икону мы можем не только очищать наши души, но икона способствует преображению всего нашего естества. В этом смысл чудотворных икон. Русское слово «исцеление» имеет тот же корень, что и слово «целый», «цельный», созерцание иконы предполагает собирание человека к его центру, к образу Божьему в нем, делает человека целостным. «Сам же Бог мира да освятит вас во всей полноте, и ваш дух и душа и тело во всей целости да сохранится без порока в пришествие Господне нашего Иисуса Христа» (1 Фес 5:23).

Икона изначально создавалась как сакральный текст. И как всякий текст, она требует определенного навыка прочте-

ния. Еще в ранней Церкви для лучшего усвоения Св. Писания предполагался принцип прочтения его на нескольких уровнях. Об этом писали многие отцы и богословы, начиная от Оригена и Блаженного Августина вплоть до Симеона Полоцкого. Обычно ступени называются в следующем порядке: буквальный уровень, аллегорический, моральный, анагогический. Этот принцип подходит и к прочтению иконы как текста. На первом – буквальном – уровне происходит знакомство с сюжетом (важно понять, *кто* и *что* изображается, то есть сюжет, он обычно берется из текста Библии, житийной литературы, гимнографии и т.д.). На втором – аллегорическом – происходит раскрытие значения символов (здесь важно *как* изображено – цвет, свет, жест, пространство, время, детали и прочие символы). На третьем уровне – моральном – обнаруживается связь изображения с предстоящим (что говорит это изображение лично мне), это – уровень обратной связи, диалога (важно, как я реагирую на изображение). Четвертый уровень – анагогический, – это ступень чистого созерцания, переход от видимого к невидимому, от изреченного к неизреченному, от образа к непосредственному общению с Первообразом (на этой ступени открывается глубинный смысл текста-образа).

Для современного человека, воспитанного вне христианских традиций, вне Церкви, уже первая ступень оказывается труднопреодолимой, поскольку зритель нуждается в объяснении сюжетной канвы изображения. Вторая ступень соответствует уровню оглашенных в Церкви, она требует некоторой подготовки, своего рода катехизиса. На этом уровне и сама икона является катехизисом, той самой «Библией для неграмотных», как ее называли св. отцы, ибо во многом икона объясняет саму себя. Третий уровень соответствует обычной аскетической и молитвенной жизни христианина, в которой требуются не только знания и интеллектуальные усилия, но прежде всего духовная работа, раскрытие и созидание внутреннего человека. На этой ступени уже не мы постигаем образ, но образ начинает действовать в нас. Здесь икона как текст становится не столько носителем информации, сколько возбудителем ин-

формации внутри созерцающего. Четвертый уровень открывается на высших ступенях молитвы, где молящийся от слов переходит к безмолвию, от изображения — к чистому созерцанию божественного мира, не передаваемого в образах и словах. Это уровень откровения. Свт. Григорий Палама, защитник безмолвствующих, полагал, что на разных уровнях нашей духовной жизни нам нужны различные иконы: иные иконы нужны новоначальным, только что приобщившимся к Церкви, иные нужны мирянам, а иные — монахам. Истинный же исихаст, утверждал Палама, созерцает Бога вне всякого видимого образа.

Итак, чтобы понять, что такое икона, сосредоточим внимание на первых двух ступенях: буквальном и аллегорическом (или применительно к иконе — символическом).

Икону называют окном в горний (невидимый) мир. Ее художественный язык — особый, здесь каждая деталь — символ и знак, обозначающий нечто большее, чем он сам. При помощи знаковой системы икона передает информацию так же, как письменный или печатный текст передает информацию, используя алфавит, который есть не что иное, как система условных знаков. Язык иконы постичь не намного труднее, чем любой из существующих языков. Но в наше время этот язык воспринимается порой как иностранный, современному человеку он кажется сложным в силу того, что наше эстетическое восприятие воспитано на другом видении, на других образах. Сильное искажающее влияние оказывают на зрителя реалистическое (вернее, натуралистическое) искусство, кинематограф, реклама с их тотальной иллюзорностью, а в последнее время — компьютер, который погружает человека в виртуальный мир. Искусство иконы полностью противоположно иллюзии и виртуальности — икона аскетична, символична и ненатуралистична. Забвение языка иконы в Православной церкви произошло под влиянием западного искусства, в котором со времен Возрождения утвердился эстетический идеал, основанный на созерцании красоты этого мира. Через модернизм и авангард Запад в XX веке вернулся к знаковой природе искусства, в том числе и церковного, к пониманию, что духовное изображается

не всегда в категориях земной красоты. А в нашей церковной эстетике продолжают господствовать сладкие натуралистичные изображения, не имеющие ни художественной, ни духовной ценности, к тому же подменяющие высокий смысл образа красивой картинкой для глаз.

Икона — это откровение о новом небе и новой земле, о новом творении, о преображенном человеке. Поэтому иконописный язык строится на принципиальной инаковости, стремясь выразить иноприродность преображенного мира. Икона по своему существу не может быть реалистичной, вернее, натуралистичной, потому что изображает *иной* мир, непохожий на окружающую нас реальность, которая по сути есть падшая природа. Реализм (в противоположность натурализму картины) иконы в другом — в верности высшей истине, в предвкушении будущей реальности, а это можно передать только через символы и знаки.

Знак, символ, притча — это способы выражения Истины, хорошо знакомые по Библии. Язык религиозной символики способен передавать сложные и глубокие понятия духовной реальности. Так говорили пророки. К языку притч охотно прибегал в своих проповедях Иисус. Виноградная лоза, потерянная драхма, горчичное зерно, закваска и прочие образы взяты Им из реальной жизни, из окружавшей действительности, но они обозначают уже нечто большее, они знаки, указывающие на высший смысл. Близкие, доступные образы становятся многозначными символами, через которые Господь учит своих учеников видеть дальше и глубже бытовой реальности. К тому же самому языку символов прибегали и пророки, так как иначе передать явление славы Божьей весьма затруднительно. К примеру, у Иезекииля появляется образ колесницы, окруженной диковинными существами, пылающей как огонь и сияющей как драгоценный камень. Символическое значение имеют также уголь Исаяи, сны Иосифа, горящий и несгорающий куст Моисея и т.д. Пророки Израиля пользовались притчами, чтобы вернуть человека к Богу, вспомним притчу об овечке, которую рассказал пророк Нафан царю Давиду, чтобы призвать его

к покаянию. В поэтической притчевой форме Песни песней предстает любовь Бога и человеческой души. Библия – источник великой поэтической традиции, в ней берет начало и символизм иконы.

Первые христиане, как известно, не имели своих храмов, не писали икон, у них не было развитого культового искусства. Они собирались в домах, в синагогах, на могилах мучеников, в катакомбах. Нередко под угрозой гонений они совершали свои богослужения, и, приобщаясь Плоти и Крови Христа, они понимали, что каждая евхаристия могла оказаться последней, что мир потребует их плоти и крови. Христиане чувствовали себя странниками на земле, зная, что их дом на небесах. Первые учителя и апологеты христианства вели непримиримый спор с языческой культурой, отстаивая чистоту христианской веры от любого идолопоклонства. «Дети, храните себя от идолов!» – призывает апостол Иоанн (1 Ин 5:21). «Что общего у Иерусалима и Афин?!» – восклицал Тертуллиан, отрицая какой бы то ни было культурный диалог между античной и христианской традициями. Новой религии было важно не потеряться в языческом мире, наводненном идолами, оскверненным кровавыми жертвами.

Надо понимать, что отношение к античному наследию людей I–III веков и наших современников весьма различно. Мы восторгаемся античным искусством, любимся пропорциями статуй и гармонией храмов, а первые христиане смотрели на все это иными глазами: не с точки зрения эстетики, а «очами веры». Для них языческий храм не был музеем, он был местом, где приносились кровавые жертвы, нередко человеческие. И для христианина соприкосновение с этими культурами было прямой изменой Богу Живому. Языческий мир обожествлял все, даже красоту. И в ответ на это в сочинениях раннехристианских апологетов мы видим антиэстетические тенденции. Языческий мир обожествлял личность императора. А первые христиане, считая себя гражданами Небесного Царства, отвергали любое, даже формальное почитание императора, отказывались исполнять государственный культ, который был зача-



стю не более чем проверкой на лояльность граждан. Они предпочитали быть растерзанными львами, нежели хоть каким-то образом оказаться причастными к идолопоклонству.

Однако это не значит, что весь раннехристианский мир отвергал красоту, искусство и отрицательно относился к культуре. Крайней позиции Тертуллиана, утверждавшего, что в языческом наследии нет ничего приемлемого для христианина, противостояло умеренное отношение другой части Церкви. Так, Иустин Философ считал, что все лучшее в человеческой культуре принадлежит Церкви. Еще апостол Павел, осматривая достопримечательности Афин и возмущаясь духом царящего здесь идолопоклонства, высоко оценил памятник Неведомому Богу (Деян 17:23). Правда, он отметил не столько эстетическую его ценность, сколько свидетельство поиска афинянами истинной веры и истинного поклонения. Но все же он нашел и в языческой культуре нечто ценное и приемлемое для христиан. Таким образом, христианство несло в себе не отрицание культуры вообще, а иной тип культуры, в котором сильно нравственное начало и подчеркивается приоритет смысла над красотой, что было полной противоположностью античному эстетизму, увлеченному, особенно на позднем этапе, внешней красотой при полном нравственном разложении. Иисус в Евангелии называет книжников и фарисеев «гробами повапленными» (Мф 23:27) – это приговор всему древнему миру, который в период упадка уподобился выкрашенному гробу: за его внешней красотой и величием скрывалось нечто мертвое, пустое, безобразное. Внешняя красота, лишенная подлинного содержания – вот чего боялась более всего нарождавшаяся христианская культура.

Первые христиане не знали икон в нашем понимании этого слова, но развитая образность Ветхого и Нового Заветов уже несла в себе зачатки иконографии. Римские катакомбы сохранили на своих стенах рисунки, свидетельствующие, что библейский символизм находил выражение в живописном и графическом творчестве первых христиан. Рыба, якорь, корабль, птицы с оливковыми ветвями в клюве, виноградная лоза,

монограмма Христа и другие — эти нехитрые знаки указывали на глубинные понятия христианства. Постепенно христианская культура стала осваивать язык античной культуры по мере разложения последней. Уже в катакомбах появляются античные сюжеты, но истолкованные с точки зрения евангельского откровения. Христианские апологеты опасались ассимиляции христианства языческим миром, но на самом деле происходило обратное: христианская культура вбирала в себя античную, придавая ей новый смысл. Язык античной философии был приспособлен св. отцами для изложения догматов христианской веры, его изошренный понятийный аппарат пригодился для богословия. Точно так же язык позднеантичного искусства на первых порах оказался вполне приемлемым для христианского изобразительного искусства. Так, уже в первые века новой эры получает распространение сюжет «Добрый Пастырь», который хорошо известен в греческом искусстве как изображение Гермеса, а для христиан он стал аллегорическим изображением Христа, отсылающим к евангельским словам: «Я есть пастырь добрый» (Ин 10:14). Крылатые Ники со временем превратились в изображения ангелов и т.д. На саркофагах знатных людей появляются очень развитые рельефные изображения ветхозаветных и евангельских сюжетов, притч, аллегорий, выполненные в стиле поздней античности, но эти изображения говорят о принадлежности захороненных здесь людей к христианской общине. Конечно, до иконы было еще далеко. Христианская культура несколько веков искала адекватный способ выражения христианского откровения, но начало этого поиска было положено уже в первые века.

Первые иконы стали появляться только в IV–V вв. В 313 г. император Константин издал Миланский эдикт, даровавший всем религиям свободу исповедания, с этого времени христиане могли свободно совершать богослужения, строить храмы, развивать свою культуру. Первые иконы напоминали поздеримский портрет и написаны в реалистичной (натуралистической) манере: энергично, пастозно, чувственно. Об этом можно судить по иконам из монастыря Св. Екатерины на Синае

(датируются VI в.). Как было принято в античности, они исполнены в технике энкастики (восковой живописи). Стилистически они близки к так называемому фаюмскому погребальному портрету. (Название происходит от египетского оазиса Фаюм, что неподалеку от Каира, где были найдены такие портреты.) Это были небольшие дощечки с написанными на них лицами умерших людей, их клали на саркофаги и мумии при погребении, чтобы живущие сохраняли связь с ушедшими в иной мир.

Фаюмский портрет некоторые исследователи называют даже протоиконой. Действительно, эти изображения обладают удивительной силой — с них смотрят на нас лица с широко открытыми глазами, выразительными до пронзительности. И на первый взгляд их сходство с иконой значительно: фронтальность, нередко золотой фон, преувеличенные глаза и прочее. Но значительно и различие. И оно касается не столько изобразительных средств — они менялись со временем, сколько внутренней сущности образа, его смысла. Погребальный портрет написан, чтобы удержать в памяти живых портретные черты умершего человека. И это всегда напоминание о смерти, ее неумолимой власти над человеком, чему сопротивляется человеческая память, хранящая облик любимого. Фаюмский портрет всегда трагичен. Икона же, напротив, — это свидетельство о жизни, о победе над смертью. Икона — это благая (радостная) весть. Она пишется с точки зрения вечности. Икона может сохранять некоторые портретные характеристики изображенного: возраст, пол, социальное положение и прочее. Но лицо на иконе — это лик, повернутый к Богу, личность, преображенная в свете вечности. Суть иконы в пасхальной радости. Это не расставание, а встреча. И поэтому икона в своем развитии двигалась от портрета — к знаковому образу, от лица — к лику, от реального и временного — к изображению идеального и вечного, от натурализма — к обобщенной, символической форме.

Самое главное в иконе — лик. В практике иконописания стадии работы так и разделяются на «личное» и «доличное». Сначала пишется «доличное» — фон, пейзаж, архитектура, одежды и прочее. В больших работах эту стадию исполняет мастер второй

руки, помощник. Главный мастер, знаменщик (он обычно знаменует, то есть размечает всю композицию), пишет «личное», то есть то, что относится к личности. Соблюдение такого порядка работы важно, потому что икона, как и все мироздание, иерархична. «Доличное» и «личное» — это разные ступени бытия.

Но в «личном» есть еще одна ступень — глаза. Они всегда выделены на лике, в ранних иконах это особенно подчеркивалось. «Глаза — зеркало души» — известное выражение, и оно исходит из христианского миропонимания. В Нагорной проповеди Спаситель говорит: «Светильник для тела око, и если око твое будет чисто, то все тело твое будет светло; если же око твое будет худо, то все тело твое будет темно» (Мф 6:22). Так древние иконописцы и понимали глаза — как зеркало души, как светильник, освещающий все существо святого. Вспомним выразительные глаза ранних новгородских русских икон: «Спас Нерукотворный» (XII в.), «Ангел Златые власы» (XII в.), «Никола» (1294 г.). Во времена Андрея Рублева глаза пишут уже не столь преувеличенно крупными, но тем не менее им всегда уделяется большое внимание. Вспомним глубокий, проникновенный взгляд Спаса Звенигородского (нач. XV в.), бесконечно милующий и вместе с тем непреклонный. У Феофана Грека некоторые столпники изображаются, напротив, с закрытыми глазами или вовсе без глаз. Этим художник подчеркивает значение взгляда, направленного не вовне, а внутрь, на созерцание божественного света. Глаза всегда имеют важнейшее значение в иконописном изображении, потому что через них происходит общение с личностью святого. Глаза определяют лик.

Но «личное» — это не только лик и глаза, но также и руки. Ибо о личности человека руки могут поведать многое. В православной литургии сохраняется обычай брать покрытыми руками священные предметы, дабы не осквернить святыню. В некоторых восточных традициях невесте при бракосочетании издревле полагалось закрывать руки, дабы посторонние не определили ее возраст, не узнали о ее прошлой незамужней жизни. Во многих культурах известно, что рука — носитель информации. Например, в некоторых странах широко распро-

странен жестовый язык — общение происходит посредством знаков, совершаемых руками. Даже на бытовом уровне мы многое друг другу говорим не словами, а жестами. В литургии жесты священника и диакона также многозначны и символичны. Глубоко осмысливается жест и в иконе — благословляющий жест Спасителя, молитвенный жест Оранты с воздетыми к небу руками, жест приятия благодати подвижников с раскрытыми на груди ладонями, жест архангела Гавриила, передающего Благою весть Богородице, и т.д. Каждый жест несет определенную духовную информацию, каждой новой ситуации соответствует свой жест.

Большое значение в иконографии имеют атрибуты: предмет, изображаемый в руках святого, — это знак его служения или прославления. Например, апостол Павел обычно изображается с книгой в руках — это Евангелие, которое он проповедовал, и одновременно и его собственные послания, составляющие вторую после Евангелия значительную часть Нового Завета. В западной традиции принято изображать апостола Павла с мечом, который символизирует Слово Божье (Евр 4:12), и одновременно то, что Павел принял смерть от меча. В русском искусстве такие изображения известны с XVII века. У апостола Петра в руках обычно изображаются ключи — это ключи Царства Божьего, которые вручил ему Спаситель (Мф 16:19). Мученики изображаются с крестом или пальмовой ветвью: крест — знак сораспятия со Христом, пальмовая ветвь означает принадлежность к Царству Небесному. Пророки обычно пишутся держащими в руках свитки своих пророчеств, кроме того, Ноя изображают с ковчегом в руках, Иакова — с лестницей, Исайю — с горящим углем, Давида — с Псалтирью или Ковчегом и т.д. В руках у святых — знаки их служения: св. Никола предстает с Евангелием, как служитель Слова, св. Пантелеимон — с коробочкой лекарств, как целитель, св. Иоанн Кронштадтский — с Чашей евхаристии, ибо он в центр своей жизни ставил евхаристию, и т.д.

Лик и руки иконописец, как правило, выписывает очень тщательно, пользуясь приемами многослойной плавки, с санкирной подкладкой, подрумянкой, вохрением, светами и т.д.

Фигуры же обычно пишутся менее плотно, немногослойно, облегченно, так, чтобы тело выглядело невесомым и бесплотным. Тела в иконах словно парят в пространстве, зависая над землей, не касаясь ногами поезда, в многофигурных композициях это особенно заметно, так как персонажи изображены словно наступающими друг другу на ноги. Эта легкость парения показывает, что в Царстве Небесном не действуют законы этого мира, например закон тяготения. А человеческое тело существует не само по себе, а лишь как вместилище духа, и это возвращает нас к евангельскому образу человека как хрупкого сосуда (2 Кор 4:7).

Христианство родилось на периферии античной культуры, в период господства совершенно иных представлений о человеке. Девиз античной классики — «в здоровом теле здоровый дух», и этот идеал наиболее ярко выражен в скульптуре, где энергичная телесность передается через пластику атлетической красоты. Греческие боги внешне прекрасны. Красота и здоровье — неперемные атрибуты античного идеала. Напротив, Христос приходит в мир в образе умаленном, уничиженном, рабском («Он, будучи образом Божиим, унижил себя, приняв образ раба», Флп 2:6-7; «Муж скорбей, изведавший болезни», Ис 53:3). Но эта невыигрышная внешность Христа только подчеркивает Его внутреннюю силу и значимость, силу Его Духа и Его Слова, «ибо Он учил их как власть имеющий, а не как книжники и фарисеи» (Мф 7:29).

Соединение внешней хрупкости и внутренней мощи христианский художник передает через иконописный образ, так как, по слову апостола, «сила Божья совершается в немощи» (2 Кор 12:9). Тела на иконах имеют удлинённые пропорции (обычное соотношение головы и тела 1:9, у Дионисия достигает 1:11), что является выражением одухотворенности человека, его преобразованного состояния. Ошибочно христианству приписывают изречение «Тело — темница для души», оно противоречит христианской антропологии. Эта сентенция принадлежит позднеантичной мысли: античность клонила к закату, и изнемогший в самообожании человеческий дух чувствовал себя в теле как в

клетке, стремясь вырваться наружу. Маятник культуры очередной раз качнулся в противоположную сторону с той же силой: культ тела сменился отрицанием тела, стремлением преодолеть человеческую телесность, расторгением единства плоти и духа. Христианству такие колебания тоже знакомы: аскетическая традиция на Востоке знает сильные средства умерщвления плоти: пост, вериги, пустыня, неусыпная молитва и прочее. Тем не менее изначальная цель христианской аскезы заключается не в избавлении от тела, не в самоистязании, а в уничтожении греховных инстинктов падшей природы человека, в конечном счете — преобразении. Преобразование, однако, не означает истребления человека как физического существа.

Для христианства ценен цельный человек (целомудренный), в единстве его тела, души и духа (1 Фес 5:23). Тело в иконе также не подвергается уничтожению, но приобретает новое драгоценное качество, о котором не догадывалась ни одна культура. Апостол Павел неоднократно напоминал христианам: «Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в вас Святого Духа» (1 Кор 6:19). Он подчеркивал не только важнейшую роль тела, но и высокое достоинство самого человека. В отличие от иных религий, особенно восточных, христианство не ищет развоплощения и чистого спиритуализма. Напротив, его цель — преобразование человека, исцеление, то есть воссоздание его целостности, в конечном итоге — обожение (греч. θεόσις), в том числе и тела. Сам Бог, воплотившись, приняв плоть, реабилитировал человеческую природу, пройдя через страдания, телесные муки, распятие и воскресение. Явившись по воскресении ученикам, Он сказал: «Посмотрите на Мои ноги и Мои руки, это Я Сам; осяжите Меня и рассмотрите; ибо дух плоти и костей не имеет, как видите, у Меня» (Лк 24:39).

Тело для христианина не менее важно, чем душа, но оно не самоценно, оно обретает смысл только как вместилище духа, поэтому в Евангелии сказано: «Не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить» (Мф 10:28). Христос также говорил о храме Своего Тела, который будет разрушен и в три дня вновь воздвигнут (Ин 2:19-21). Человек не должен оставлять

свой храм в небрежении, поэтому апостол Павел предупреждает: «Если кто разорит храм Божий, того покарает Бог, ибо храм Божий свят, а этот храм — вы» (1 Кор 3:17). Церковь также уподобляется телу — Телу Христову. Эти взаимопересекающиеся ассоциации (тело — храм, церковь — тело и т.д.) дали христианской культуре богатый материал для формотворчества как в живописи, так и в архитектуре. Отсюда становится понятным, почему в иконописи человек изображается иначе, чем в реалистическом искусстве.

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

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

Искусство XX века представляет немало подобных примеров, выражающих ту же растерянность и потерянность человека, полное незнание своей сущности. Образы К. Малевича, П. Пикассо, А. Матисса формально иногда близки иконе (локальный цвет, силуэтность, знаковый характер изображения), но, бесконечно далекие по сути, показывают беспомощность человека, его безосновность. Изображения на картинах худож-



ников XX века часто напоминают аморфные деформированные пустые оболочки, без лиц или с масками вместо лица.

Человек христианской культуры призван хранить в себе образ Божий: «Прославляйте Бога в телах ваших и в душах ваших, которые суть Божии» (1 Кор 6:20). Апостол Павел с дерзновенной смелостью говорит: «Возвеличится в теле моем Христос» (Флп 1:20), потому что тело призвано стать светоносным храмом, а отнюдь не темницей. В иконе мы видим подтверждение этого. Иконопись допускает искажение пропорций, иногда деформации человеческого тела, но эти «странности» только подчеркивают приоритет духовного над материальным, акцентируя иноприродность преображенной реальности, напоминая, что тела наши суть храмы духа и в то же время — хрупкие сосуды.

Святые в иконе обычно представлены в одеяниях. Одежда — это определенный знак, раскрывающий смысл служения и подвига святого. Различаются одежды Спасителя и Богородицы, ризы апостольские, диаконские, священнические, монашеские, святительские, княжеские, царские и т.д. Иконографический канон закрепляет цвета, соответственные каждому чину, хотя со временем каноны могут меняться, например, в ранних русских иконах святительские ризы обычно крестчатые — так называемый полиставрий (от греч. πολύ — много, σταυρός — крест, то есть много крестов), перенятый у греков, а в более поздних — цветные, как это более характерно для обличий русской Церкви.

В определенных случаях святые на иконе могут быть написаны обнаженными. Так, Господа Иисуса Христа принято изображать обнаженным в страстных сценах («Бичевание», «Распятие» и другие) и в иконе «Крещение». Святых изображают нагими в сценах мученичества (например, житийные иконы свв. Георгия, Параскевы). В данном случае обнаженность — это знак полной отдачи Богу. Обнаженными и полуобнаженными нередко изображают аскетов, пустынников, столпников, юродивых, ибо они совлекли с себя ветхие одежды, предоставив свои тела «в жертву живую благоугодную» (Рим 12:1). Но есть

и противоположная группа персонажей – грешники, которых изображают нагими в композиции «Страшный суд», их нагота – это нагота Адама, который, согрешив, устыдился своей наготы и попытался спрятаться от Бога (Быт 3:10), но всевидящий Бог настигает его. Нагим человек приходит в мир, нагим уходит из него, незащищенным предстает он и в день Суда.

Но в большинстве своем святые на иконах предстают в прекрасных одеяниях, ибо «они омыли одежды свои и убелили одежды свои кровью Агнца» (Откр 7:14). О символике цвета одежд будет сказано ниже.

Собственно изображение человека занимает основное пространство иконы. Все остальное: палаты, горки-лешадки, деревья – играет второстепенную роль, обозначает среду, и потому знаковая природа этих элементов доведена до предельной условности. Так, чтобы иконописцу показать, что действие происходит в интерьере, он поверх архитектурных конструкций, изображающих внешний вид зданий, перебрасывает велум – декоративную ткань чаще всего красного цвета. Велум (лат. *velum* – занавес) – отголосок античных театральных декораций, так в античном театре условно изображали интерьерные сцены.

Чем древнее икона, тем меньше в ней второстепенных элементов. Вернее, их ровно столько, сколько нужно для обозначения места действия: одно-два дерева могут обозначать лес, две горки – горный массив или пустыню и т.д. Начиная с XVI–XVII веков значение детали возрастает, внимание иконописца и соответственно зрителя перемещается с главного на второстепенное – созерцание сменяется рассматриванием. К концу XVII века стаффаж становится пышно-декоративным и человек в нем растворяется.

Как всякое живописное произведение, икона имеет дело с цветом. Но роль цвета не ограничивается декоративными задачами, цвет в иконе прежде всего символичен. Открытие иконы в начале XX века произвело настоящую сенсацию именно благодаря удивительной яркости и праздничности ее красок. До этого иконы в России называли «черными досками», поскольку

ку древние образы были покрыты потемневшей олифой, под которой глаз едва различал контуры и лики. И вдруг благодаря реставраторам из этой темноты хлынул поток цвета! Анри Матисс, один из гениальных колористов XX века, восхищался цветом икон и признавал влияние русской иконы на свое творчество. Чистый цвет иконы был животворным источником и для художников русского авангарда. Но в иконе красоте всегда предшествует смысл, вернее, целостность христианского мировосприятия делает эту красоту осмысленной, давая не только радость глазам, но и пищу уму и сердцу.

Фон классической иконы – золотой. В иерархии цветов золото занимает первое место. Это одновременно цвет и свет. Золото символизирует сияние Божественной славы, в которой пребывают святые, это свет нетварный, существующий вне дихотомии «свет – тень». Золото – символ Небесного Иерусалима, о котором в Откровении Иоанна Богослова сказано, что улицы этого города «чистое золото и прозрачное стекло» (Откр 21:21). Наиболее адекватно этот удивительный образ выражает мозаика, которая передает единство несовместимых понятий – «чистое золото» и «прозрачное стекло», соединяя в себе сияние драгоценного металла и прозрачность стекла. Поразительны древние мозаики церкви Санта Мария Маджоре в Риме, храмов Равенны, собора Св. Софии и монастыря Хора (Кахрие-Джами) в Константинополе, монастырских церквей Дафни, Хозиос-Лукас в Греции, Св. Екатерины на Синае, Св. Софии Киевской. Средневековые художники мастерски использовали многообразие мозаики, сияющей золотом, играющей светом, переливающейся всеми цветами радуги. Цветная мозаика, так же как и золотая, восходит к образу Небесного Иерусалима, который построен из драгоценных камней (Откр 21:18-21).

Золото в системе христианской символики занимает особое место. Золото принесли волхвы родившемуся Спасителю (Мф 2:21). Ковчег Завета древнего Израиля был украшен золотом (Исх 25). Спасение и преображение человеческой души также сравнивается с золотом, переплавленным и очищенным

в горниле (Зах 13:9). Золото как самый драгоценный материал на земле служит выражением наиболее ценного и в мире духа. Золотой фон, золотые нимбы святых, золотое сияние вокруг фигуры Христа, золотые одежды Спасителя, золотой ассист на одеждах Богородицы и ангелов – все это служит выражением святости и принадлежности к миру вечных ценностей, миру нетленной красоты. Преп. Иоанн Дамаскин писал: «Цвет в живописи влечет к созерцанию и, как луг, услаждая зрение, незаметно вливает в мою душу божественную славу».

С утратой глубинного понимания смысла иконы золото превращается в декоративный элемент и перестает восприниматься символически. Уже строгановские письма используют золотую орнаментику в иконописании, близкую по изощренности к ювелирной технике. Мастера Оружейной палаты в XVII веке применяют золото в таком изобилии, что икона нередко становится в буквальном смысле драгоценным произведением. Но эта изукрашенность и позолота акцентируют внимание зрителя на внешней красоте, великолепии и богатстве, оставляя духовный смысл в забвении. Эстетика барокко, господствовавшая в русском искусстве начиная с конца XVII века, совершенно изменила понимание символической природы золота: из трансцендентного символа золото становится сугубо декоративным элементом. Церковные интерьеры, иконостасы, киоты, оклады изобилуют позолоченной резьбой, дерево имитирует металл, а в XIX веке входит в обиход дешевая фольга. В конце концов в церковной эстетике торжествует совершенно светское восприятие золота, далекое от высокой символики горнего мира.

Золото всегда было дорогим материалом, поэтому в русской иконе золотой фон часто заменялся другими, семантически близкими цветами – красным, зеленым, желтым (охра). Красный цвет для фонов использовали еще в Византии, но особенно любили его на русском Севере и в Новгороде. Краснофонные иконы весьма выразительны. Красный цвет символизирует огонь Святого Духа, которым Господь крестит избранных Своих (Лк 12:49; Мф 3:11), в этом огне выплавляется золото

святых душ. Кроме того, в русском языке слово «красный» означает «красивый», поэтому красный фон также ассоциировался с нетленной красотой Горнего Иерусалима. Зеленый цвет чаще употреблялся в школах Средней Руси – Тверской, Ростово-Суздальской, Рязанской. Зеленый символизирует вечную жизнь, вечное цветение, это также цвет Святого Духа, цвет надежды. Охра, желтый фон, цвет, наиболее близкий по спектру к золотому, является подчас просто заменой золоту, как напоминание о нем. К сожалению, с течением времени фон на иконах становится все глуше, как глуше становится человеческая память об изначальных смыслах, данных нам через зримые образы для постижения Образа Незримого.

Наиболее семантически близкий к золоту белый цвет. Он также выражает трансцендентность и также является цветом и светом одновременно. Белым цветом пишутся одежды Христа. Например, в композиции «Преображение» это является прямой иллюстрацией к тексту Св. Писания: «Одежды Его сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить» (Мк 9:3). В белые одежды облечены праведники в сцене «Страшный суд» («они... убелили одежды свои кровию Агнца», Откр 7:13-14). Белые одеяния пишутся у ангелов, а также у дьяконов, так их служение уподобляется ангельскому. Белым цветом пишутся пробела и движки – знаки сияния нетварного света в ликах, на одеждах, на горках и всем окружающем.

Золото в своем роде единственный цвет, не имеющий пары, как едино Божество. Все остальные цвета выстраиваются по принципу дихотомии – как противоположные (белый – черный) или дополнительные (красный – синий). Икона исходит из целостности мира в Боге и не принимает деления мира на диалектические пары, вернее, преодолевает его, так как через Христа все ранее разделенное и враждующее соединяется в антиномическом единстве (Еф 2:15). Но единство мира не исключает, а предполагает многообразие. Выражением этого многообразия и является в иконе цвет. Причем цвет очищенный, явленный в своей изначальной сущности, без рефлексий.

Цвет дается в иконе локально, его границы строго определены границами предмета, взаимодействие цветов осуществляется на семантическом уровне.

Белый цвет (он же – свет) есть соединение всех цветов, и он символизирует чистоту, непорочность, причастность к божественному миру. Ему противостоит черный как не имеющий цвета (и прежде всего света), поглощающий все цвета. Черный цвет употребляется в иконописи редко. Он символизирует ад, максимальную удаленность от Бога как источника света. Блаженный Августин в «Исповеди» так обозначает свою оторванность от Бога: «И увидел Я себя далеко от Тебя, в месте неподобия». Ад в иконе изображается обычно в виде черной зияющей пропасти, бездны. Но этот ад всегда побежденный («Смерть, где твое жало? Ад, где твоя победа?», Ос 13:14; 1 Кор 15:55). Бездна разверзается под ногами воскресшего Христа, но Спаситель попирает ногами поломанные адские врата и выводит из ада Адама и Еву, прародителей, чей грех вверг человечество во власть смерти и рабство греху («Воскресение. Сошествие во ад»). В иконах «Распятие» под Голгофским крестом обнажается черная дыра, в которой видна голова Адама – первый человек Адам, согрешил и умер, второй Адам – Христос, безгрешный, «смертью смерть поправ», победил смерть, воскрес и открыл всем людям выход из «тьмы в чудный Свой свет» (1 Петр 2:9). Черным цветом рисуется пещера, из которой выползает змий, поражаемый св. Георгием («Чудо Георгия о змие»). В остальных случаях употребление черного цвета исключено. Например, контуры фигур, на расстоянии кажущиеся черными, на самом деле пишутся обычно темно-красным, коричневым цветом. В преображенном мире нет места тьме, ибо «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (1 Ин 1:5).

Красный и синий цвета составляют антиномическое единство. Как правило, они выступают вместе. Красный и синий символизируют милость и истину, красоту и добро, земное и небесное, то есть те начала, которые в падшем мире разделены и противостоят, а в Боге соединяются и взаимодействуют (Пс 84:11). Одежды Спасителя пишутся в два цвета: красный

(пурпурный, вишневый) хитон и синий гиматий. Через эти цвета выражается тайна Боговоплощения и двуединство Его Богочеловеческой природы: красный символизирует земную, человеческую природу, кровь, жизнь, мученичество, страдание, но одновременно это и царский цвет – пурпур, порфира (греч. *πορφύρεος*), синий цвет передает начало божественное, небесное, непостижимость тайны, глубину откровения. В Иисусе Христе эти противоположные миры соединяются, ибо Он есть совершенный Бог и совершенный Человек.

Цвета одежд Богоматери те же – красный и синий, но расположены они в другом порядке: туника (нижнее одеяние) – синего цвета, поверх нее красный (пурпурный, вишневый) мафорий (греч. *μαφόριον* – накидка) – плат, покрывающий фигуру почти до пят. Небесное и земное в ней соединены иначе, чем в Иисусе. Если Христос – Предвечный Бог, ставший человеком, то Мария – земная женщина, родившая Бога. Богочеловечество Христа как бы зеркально отражено в Богоматери. Боговоплощение и делает Деву Марию Богородицей. Последняя ступень нисхождения Бога в мир есть первая ступень нашего восхождения к Нему, на этой ступени нас встречает Богородица. В сочетании красного и синего в образе Богоматери открывается еще одна тайна – соединение материнства и девства. Иногда, чтобы подчеркнуть чистоту и девство Богоматери, ее изображают целиком в синем одеянии (например, Богородица кисти Феофана Грека из Благовещенского собора Московского Кремля).

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

Красный и синий встречаются в изображении ангельских чинов. Например, нередко архангел Михаил изображается в таких одеждах, что передают символически его имя «Кто, как Бог» (евр.), его одежды выражают его близость к Спасителю. Красным цветом пылают образы серафимов («серафим» значит огненный, пламенный), синим пишутся херувимы, как правило,

эти ангельские образы присутствуют в иконах Богоматери, которую воспевают Церковь как «честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим».

Красный цвет встречается в одеждах мучеников как символ крови и огня, символ их жертвы и приобщения к жертве Христовой, а также огненного крещения, через которое святые получают нетленный венец Царства Небесного.

Цвет в иконе неразрывно связан со светом. Икона пишется светом по свету. Технология иконы предполагает определенные стадии работы, которые соответствуют наложению цветов от темного — к светлому. Например, чтобы написать лик, сначала кладут подготовительный слой — санкирь (обычно темный оливковый тон), затем производят вохрение (накладывание охр происходит от темной к светлой), затем идет подрумянка (красным цветом), и в последнюю очередь пишут пробела (символизирующие свет), накладываются белильные движки. Постепенное высветление лика показывает действие божественного света, преображающего личность человека, выявляющего в нем свет нетварный и в нем его истинный образ. Обожение и есть уподобление свету, ибо Христос о Себе сказал: «Я свет миру» (Ин 8:12), и ученикам Он говорил: «Вы — свет мира» (Мф 5:14). Икона не знает светотени, так как изображает мир абсолютного света (1 Ин 1:5). Источник света находится не вовне, а внутри человека, ибо «Царство Божье внутри вас есть» (Лк 17:21). Мир иконы — это мир Горнего Иерусалима, который не нуждается «ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает его» (Откр 22:5).

Свет выражен в иконе прежде всего через золото фона (светоносную среду), через нимбы — сияние вокруг головы святого, через светоносность ликов. У Христа сияние изображается не только вокруг головы, но нередко и вокруг всего тела (мандорла), что символизирует Его абсолютную святость как Бога. Свет в иконе пронизывает все — он сияет в ликах святых, падает отдельными лучами, а то и золотым дождем (ассист) на складки одежд, отражается на горках, на палатах, на предметах.



Средоточением света является лик, а на лике — глаза («святильник для тела есть око...» Мф 6:22). Свет может изображаться в виде острых лучиков-молний, будто это искры, вспыхивающие из глаз, как любили изображать новгородские и псковские мастера. Свет иногда струится из глаз, заливая светом весь лик, как это было принято в византийских и московских иконах. Свет может лавинообразно выливаться на лик, руки, одежды, любую поверхность, как это мы видим в образах Феофана Грека или Эммануила Евгеника. Но как бы то ни было, свет обозначает божественную энергию, преображающую все от человека до последнего кустика в пейзаже, пульсация этой энергии отражает жизнь духа в иконе. Свет и есть «главный герой» иконы. Икона «умирает» тогда, когда из нее уходит свет, когда понятие о внутреннем свете исчезает и пробела сначала превращаются в формальный прием, а затем заменяются обычной живописной светотенью.

Свет и цвет определяют настроение иконы. Классическая икона всегда радостна — она красочна и светоносна. Икона — это праздник, торжество, свидетельство Христовой победы. Печальные лики поздних икон свидетельствуют об утрате Церковью пасхальной радости. Само слово «Евангелие» переводится с греческого, как Благая, то есть радостная, весть. И великие иконописцы подтверждали это. Рассмотрим, например, икону Дионисия «Распятие» из Павло-Обнорского монастыря (ГТГ). Распятие — самый драматический эпизод земной жизни Христа. Но как изображает его художник — светло, радостно, не надрывно. Смерть Христа на кресте есть одновременно Его победа над смертью. За крестом следует воскресение, и радость Пасхи просвечивает через скорбь, делая ее светлой. «Прииде Крестом радость всему миру», — поется в церковном песнопении. Этим пафосом движем Дионисий, основное содержание его иконы — свет и любовь: свет, который приходит в мир, чтобы мир спасен был, и любовь Христа, с креста обнимающего человечество.

Такова классическая икона. Увлечение темными поздними иконами, интерес к мрачной эстетике потемневших об-

разов, проскальзывающие иногда в нашей литературе, есть не что иное, как декаданс, свидетельство упадка современного православия, забвение евангельской и святоотеческой традиций, окологерманский романтизм.

Пространство и время иконы также строятся по определенным законам, отличным от законов реалистического искусства и нашего обыденного сознания. Икона открывает нам новое бытие, она пишется с точки зрения вечности, поэтому в ней могут быть совмещены разновременные пласты. Прошлое, настоящее и будущее как бы сконцентрированы и существуют одновременно. Икону в какой-то мере можно уподобить киноленте, прокручивающейся перед зрителем. Это, конечно, ассоциация современного человека, в древности был найден другой образ — свиток, разворачивающийся во времени и пространстве. Именно в виде свитка древний человек представлял себе космос, в Откровении Иоанна Богослова сказано, что в конце времен «небо свернется в свиток» (Откр 6:14).

Чтобы понять, как работают время и пространство в иконе, посмотрим, например, на композицию «Преображение» из Переславля-Залесского: здесь, кроме центрального эпизода беседы Спасителя с пророками и упавших в изумлении апостолов, изображается, как Христос и апостолы восходят на гору и затем нисходят с нее. И все три момента сосуществуют перед нашим взором одновременно. Другой пример — икона «Рождество Христово». Здесь совмещены не только разновременные эпизоды: рождение младенца, благовестие пастухам, путешествие волхвов и т.д. Но также и происходящее в разных местах собрано вместе, сцены как бы перетекают друг в друга, образуя единую композицию. Но помимо того свиток иконы разворачивается и как евангельское повествование: на иконе, изображающей начало земной жизни Христа, Его рождение в мир, есть образ пещеры, Вифлеемской пещеры, куда был положен Богомладенец, и этот образ отсылает нас к другой пещере — Гробу Господню, куда Спаситель будет положен после распятия (не случайно вифлеемские ясли похожи на гроб, а младенческие пелены — на погребальные). Так начало и конец земного пути

Спасителя соединяются в одной точке. Но ангел, склонившийся над пещерой, уже указывает на большее – он символизирует ангела, возвещающего воскресение Христово, прорыв земной истории, земного времени и пространства, выход в вечность.

Икона являет нам целостный мир, мир преображенный, поэтому что-то в нем может противоречить обычной земной логике. Так, например, в иконе «Усекновение главы св. Иоанна Предтечи» голова Крестителя изображается дважды: на его плечах и на блюде. Это не следует понимать так, что у пророка две головы, это значит только то, что голова существует как бы в различных временных и смысловых пластах: голова на блюде – символ жертвы Предтечи, прообраз жертвы Христа, голова на его плечах – символ его святости, целомудрия, правды в Боге («не бойтесь убивающих тело, души же не могущих убить», Мф 10:28). Отдав себя в жертву, Иоанн Креститель остается неповрежденным и входит в Царство Божье цельным (целомудренным). Снова жизнь торжествует над смертью.

Пространство и время иконы внеприродны, они не подчинены законам этого мира. Мир на иконе предстает как бы вывернутым, не мы смотрим на него, а он окружает нас, взгляд направлен не извне, а как бы изнутри иконы. Этот принцип назван «обратной перспективой». Термин «обратная перспектива» появился в начале XX века для противопоставления прямой, геометрической перспективе, хотя правильнее было бы назвать иконную перспективу символической. Прямая перспектива (ее использовали художники античности, эпохи Возрождения, живописцы XIX в.) выстраивает все предметы по мере их удаления в пространстве от большого к малому, точка схода всех линий находится на плоскости картины, где-то на горизонте. Эта точка не что иное, как символ конечности тварного мира. В иконе, напротив, по мере удаления от зрителя предметы не уменьшаются, а часто даже увеличиваются, ибо, чем глубже мы входим в пространство иконы, тем шире становится диапазон нашего видения. Мир иконы бесконечен, как бесконечен Бог и как бесконечно наше познание божественного мира. Точка схода всех линий находится не на плоскости иконы, а вне ее, перед

иконой, в том месте, где находится зритель. А точнее, в сердце созерцающего и молящегося человека. Оттуда условные линии расходятся, расширяя его духовное видение. «Прямая» и «обратная» перспективы выражают противоположные представления о мире и противоположные миры. Первая описывает мир природный, вторая – мир божественный. И если в первом случае изображение стремится к максимальной иллюзорности, то во втором используется предельная условность.

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

Семантический ряд любого знака может включать различные уровни толкования, вплоть до противоположных. Например, образ льва часто используется в Священном Писании, но в зависимости от контекста он выступает как олицетворение силы и царской власти (Притч 19:12), как аллегория Христа («лев от колена Иудина», Откр 5:5), и даже как символ противника Христа («диавол ходит, как рыкающий лев, ища кого по-

глотить» – цитата точная! 1 Петр 5:8). Лев обозначает также одно из ангельских существ, сопровождающих явление Бога (Иез 1), а богословская традиция использует его как символ евангелиста Марка. Понять, в каком из значений употреблен знак или символ, поможет контекст. В то же время сам контекст выстраивается из взаимодействия отдельных знаков.

В свою очередь, икона также участвует в определенном контексте, то есть в литургии, она взаимодействует с храмовым пространством. Вне этой среды икона не вполне понятна. О том, как икона существует внутри храмово-литургического пространства, пойдет речь в следующей главе.

# НОВОЕ НЕБО И НОВАЯ ЗЕМЛЯ

## Икона в литургическом пространстве

И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим, новый, сходящий с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель — храм Его, и Агнец.

*Откр 21:1-2, 22*

**Л**итургия (греч. ληϊτὸς ἔργον от ληϊτὸς — народ, ἔργον — делание) в переводе с греческого значит «общее дело», «служение народа», в православной традиции — главное богослужение. Икона рождается из литургии, она литургична по сути и вне контекста литургии непонятна. Икона отражает соборное сознание Церкви (личное откровение, равно как и талант иконописца, не исключается, а включается в это сознание), она является не произведением единичного автора, но произведением всей Церкви, исполнение которого доверено конкретному художнику. Вот почему иконописцы до XVII века, как правило, не подписывали своих произведений, сведения об авторстве тех или иных икон мы обычно черпаем из косвенных источников: летописей, монастырских хроник, деловой и част-

ной переписки. Но, несмотря на то что иконописное творчество было принципиально анонимным, иконописцы всегда высоко чтились Церковью, некоторые из них причислены к лику святых (преп. Алипий Печерский, преп. Андрей Рублев и другие). Их служение приравнивалось к священническому служению. Иконописцев в древности называли «творцами святыни».

Икона — произведение в первую очередь молитвенное и во вторую — художественное. Она создается молитвой и ради молитвы. Ее естественная среда — храм и богослужение. Икона в музее — это исключение из правил, здесь она не живет, а только существует, как засушенный цветок в гербарии или как бабочка на булавке в коробке коллекционера. Вырванная искусственно из своей среды икона безгласна. Но внутри храма икона говорит в полный голос.

О. Павел Флоренский назвал православное богослужение синтезом искусств: здесь все — архитектура, живопись, пение, проповедь, театральность литургического действия — работает на создание единого образа мира преображенного, благодатного, в котором царствует Бог. Храм — это образ Горнего Иерусалима, символ нового неба и новой земли.

Основой литургии является Слово Божье. В православном богослужении мы видим как бы различные «ипостаси» Слова: Слово звучащее (чтение Евангелия и Апостола, молитвы, проповеди, пение), Слово зримо явленное (фрески, мозаики, иконы), наконец, Слово — Сам Господь, в евхаристии, в Святах Дарах присутствующий среди народа, собранного во имя Его. Слово, ставшее плотью через причастие, соделывает нас телом Христовым.

Храм в православном сознании мыслится как образ вселенной в ее преображенном состоянии. Но и саму вселенную св. отцы также часто сравнивали с храмом, а Бога именовали величайшим Художником и Архитектором. (Слово «космос», греч. κόσμος, от глагола κοσμεω — «украшать».) В то же время и человек в Новом Завете назван храмом (1 Кор 6:19). Таким образом, христианская картина мира подобна матрешкам, вложенным друг в друга: Бог создает вселенную как храм, человек внутри нее

строит храм как место встречи с Богом и входит в него, сам будучи храмом духа. Но однажды все эти три храма соединятся и будет «Бог все во всем».

Как известно из Евангелия, Христос и апостолы посещали Иерусалимский храм. Но в 70 году римские войска стерли с лица земли Иерусалим и разрушили храм. Первые христиане храмов не строили, поскольку само христианство в Римской империи было гонимо и несправно, христиане совершали свои богослужения по домам или в катакомбах, на могилах мучеников. После объявленного императором Константином Миланского эдикта (313 г.), даровавшего свободу вероисповедания всем жителям Римской империи, христиане получили вновь возможность строить храмы для совершения литургии. Начиная с IV века и до сего дня, зодчие по всему миру строят христианские храмы самых различных форм и стилей, помня, однако, о том, что «Всевышний в нерукотворенных храмах живет» (Деян 7:48). В конце же времен, когда небо и земля прейдут, необходимость в храме отпадет, так говорит Иоанн Богослов, описывая Небесный град, он замечает: «Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель — храм его и Агнец» (Откр 21:22). Но пока Церковь находится на пути в Горный Иерусалим, храм христианам необходим, как корабль, несущий нас по волнам житейского моря к берегам Небесной отчизны, как напоминание о небе, к которому мы стремимся. Помимо символического смысла, у храма есть и прямой смысл — это место собраний (греч. слово «эκκλησία» значит «собрание», также как и греч. синагога — «собрание») и место совершения таинств, прежде всего евхаристии. В этом таинстве мы приобщаемся Телу и Крови Христовым и становимся причастниками Его Царства, гражданами Небесного Отечества.

Само богослужение есть образ Царства Божьего, и в таком смысле этот образ сохранялся в христианском богослужении даже тогда, когда храма, как такового, не было, но собранные во имя Христа ощущали себя Его Телом, причастниками Царства, которое в нас и среди нас есть (Лк 17:21). Первые христиане, не имевшие храмов, всегда ощущали, что Царство Божье внутри собранных во имя Христово, ибо Царство Божье вмеща-



ют не стены, а люди. На Руси говорили так: «Церковь не в бревнах, а в ребрах».

Этот принцип внутреннего царства («Царство Божье внутри вас есть» Лк 17:21) остался значимым и тогда, когда христиане стали возводить храмы, ибо любой христианский храм, как бы ни был он красив снаружи, самое главное содержит внутри. Христианский храм этим отличается от храмов языческих. Например, храмы Древней Греции строились с абсолютной ориентацией на внешние формы, на фасад. Как правило, греческий храм — Парфенон, Эрехтейон, храм Зевса и т.д. — представляет собой алтарь, перед которым на площади совершаются богослужения: жертвоприношения, мистерии, процессии. Портик с величественной колоннадой являлся прекрасными кулисами для религиозных и гражданских церемоний. Внутри же храма обычно не было ничего, кроме статуи божества. Храмовое здание служило своего рода ларцом для этой одинокой статуи, которую видел только жрец.

Когда у христиан возникла потребность в строительстве храмов, они не стали ориентироваться на формы языческих культовых зданий, а взяли за основу принцип гражданского сооружения — базилики. Базилика (от греч. βασιλικός — царский, государственный) — это здание для общественных собраний, здесь устраивали суды, диспуты, школы. Языческие культы были по духу настолько неприемлемы для христиан, что они не захотели иметь ничего общего с ними, отрицая даже возможность заимствования архитектурных традиций. Для первых христиан красота не существовала в отрыве от нравственных требований. Базилики имели простые формы, в основном это были продолговатые сооружения с плоскими перекрытиями. Христиане пристроили с востока апсиду для совершения евхаристии (полукруглая форма апсиды напоминала своды катакомб). Со временем базилики стали перекрывать куполом, что позволило расширить пространство храма и осмыслить верхнюю часть как небесный свод. Купольные базилики получили распространение на Востоке, на их основе возник крестовокупольный тип храма, через Византию затем пришедший на

Русь. В плане такого храма греческий равноконечный крест, все пространство концентрируется под куполом, чашеобразная форма которого сообщает храму ощущение космичности — неба, сходящего на землю.

Западное христианство иначе развивало базиликальную схему, удлиняя ее по горизонтали и вертикали, отчего храмы получили форму вытянутого латинского креста, а завершение в виде башен и шпилей сообщило им энергичный вертикальный взлет, символизируя тем самым устремление человеческого духа к небу. Внутреннее пространство базилики — романской, а затем и готической — построено на устремлении вперед, на движении к алтарю, усиленном мерным ритмом колонн. Такая динамическая форма соответствует энергичному, волевому, активному западному христианству. Тогда как купольная форма зданий, создающее впечатление, что храм-космос вращается вокруг молящегося, отвечает созерцательному и мистическому характеру христианского Востока.

Христианская традиция родилась на стыке двух культур — античной и ветхозаветной, поэтому на мировоззрение христиан повлияли и Ветхий Завет, и античная философия. Западная модель храма ближе к библейским представлениям о мире, как Исходе или пути к Богу, отсюда динамика архитектурных форм, увлекающая входящего мощным потоком к алтарю, а точнее, к евхаристии, совершаемой в алтаре, к Самому Христу, присутствующему на престоле в Святых Дарах. Античное представление о мире как совершенной сферической форме, более статичное и созерцательное, повлияло на формирование образа храма на христианском Востоке — от Византии до Армении храмовое пространство осмысливается как преображенный космос, вечный, неизменный, прекрасный, который сам сходит в момент богослужения на собранных во имя Христа.

При этом и западная, и восточная модели храма восходят к Иерусалимскому храму, который делился на три части: двор, храм и святая святых (давир). Трехчастное деление сохраняется и в структуре христианского храма: притвор (нартекс), наос (или неф) и алтарь.

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

Рукотворный храм является отражением храма нерукотворного, то есть космоса, мироздания. Но храм является и отражением микрокосмоса — человека. Антропоморфность храма можно проследить даже в словаре древнерусского зодчества, где четверик именуется телом, купол — это глава, барабан — шея, своды — плечи и даже есть бровки — это арочки над окнами.

Все христианские храмы, как правило, ориентированы на восток. В восточной части храма располагается алтарь. Обращенный лицом к алтарю человек смотрит в ту сторону, откуда восходит солнце, что символизирует его обращенность к Богу, ибо Христос — Солнце Правды. В богослужении Утрени священник возглашает: «Слава Тебе, Показавшему нам свет!» Этот возглас остался еще с тех времен, когда первые христиане, не имея храмов, молились всю ночь и с первым лучом солнца провозглашали славословие Христу Спасителю, принесшему спасение в мир.

В алтаре находятся священнослужители, здесь совершается евхаристия.

Восточной части противоположна западная. В древней церкви, когда активно действовал институт катехуменов, в западной части храма, в притворе, стояли оглашенные, то есть те, кто готовится только принять крещение. При возгласах «оглашенные, изыдите», «двери, двери», храмовые двери закрывались, оставляя внутри только верных, то есть тех, кто приобщается Святых Тайн. Не случайно первая часть литургии названа «Литургия оглашенных», на ней читается Слово Божье и его могут слушать все, даже некрещеные. А вторая часть называется «Литургия верных», на ней положено присутствовать только верным, участвующим в таинстве евхаристии. Если ал-

тарь предназначен для священнослужителей, то верные должны находиться в средней части храма — в наосе. Для оглашенных, а вместе с ними и тех, кто под запретом, под эпитимьей и прочих, предназначен притвор. В древности двери в притвор закрывались с началом «Литургии верных».

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

Храмовая декорация складывалась постепенно, но уже к X веку богословы ее осмыслили как весьма стройную систему. Одним из интересных интерпретаторов монументальных росписей был патриарх Константинопольский Фотий, в одном из своих сочинений, экфразисов (греч. *ἐκφράσις*), он описывает храм как идеальный космос, в котором прославляется Бог через таинства, красоту и святость. Каждый храм имеет свою оригинальную систему росписей, разработанную богословскую программу, хотя есть и некоторая общая схема, которой придерживались при росписи храмов в странах византийской ориентации, в том числе и на Руси.

Храмовые росписи начинаются сверху, от купола. В древних храмах в куполе помещали композицию «Вознесение», что свидетельствует о том, что купольное пространство воспринимали как реальное небо, куда удалился Христос в момент вознесения и откуда Он придет в день второго пришествия. На Руси такие примеры крайне редки, можно указать только на Преображенский собор Мирожского монастыря во Пскове (XII в.), который расписывали греки. Реже в куполе располагалась сцена «Крещение» (это обычно в баптистериях). Но со временем закрепилось изображение Христа-Пантократора (чаще всего в поясной композиции): в левой руке Христос держит книгу (Евангелие), правой благословляет мир. Такой образ можно видеть в Софии Киевской, Софии Новгородской, в соборе Рождества Богородицы в Ферапонтове и во многих других храмах, вплоть до нашего времени. Пантократор (греч. *ὁ Παντοκράτωρ* — Вседержи-

тель), это образ Бога Творящего и одновременно Спасающего мир, благословляющего мир и держащего его в своей деснице.

Вокруг Христа – сияние славы. В круге славы изображаются силы небесные: архангелы, херувимы, серафимы, они предостоят пред Небесным Престолом, «поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще: свят, свят, свят Господь Бог Саваоф» (как гласит текст литургии). Нередко архангелы облачены в дьяконские одежды, тем самым подчеркивается аспект небесной литургии, которую в каждом храме совершает сам Иисус Христос, как великий архиерей, а священники в алтаре только прислушиваются Ему.

Купол в русских храмах, как правило, ставится на барабан, и в барабане размещаются пророки. Это ветхозаветные избранники, слышавшие голос Божий и сообщавшие избранному народу волю Божию.

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

Арки – как мосты между мирами, на них изображают обычно апостолов, которых послал Господь в мир проповедовать Евангелие всей твари (Мк 16:15), или святителей, как продолжателей апостольского служения.

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

На сводах и стенах располагаются сцены из Нового и Ветхого Заветов, жизни Богородицы и житий святых, из истории Церкви (например, Вселенские соборы, истории чудотворных икон и прочее). Состав сцен зависит от богословской программы храма, и, как правило, она весьма оригинальна и редко повторяется из храма в храм. Так, скажем, в храме, посвященном Богородице,

будут преобладать сцены из жизни Девы Марии, тема акафиста (например, роспись собора Рождества Богородицы в Феррапонтове). Никольский храм будет содержать сцены из жития Николы, Сергиевский – из жития преподобного Сергия и т.д.

Росписи в древних храмах располагались ярусами, что свидетельствует об иерархичности мира. Также это образ свитка – книги, разворачивающейся в пространстве, ибо мир св. отцы мыслили как книгу, которую пишет Бог. Верхние регистры отведены главным событиям – жизни Христа и Богородицы, чуть ниже – Ветхий Завет, житийные сцены, еще ниже – вселенские соборы, истории чудотворных икон как отражение жизни Церкви.

Нижний ярус нередко бывает выстроен из ростовых фигур (или поясных изображений), это либо св. отцы – богословский, интеллектуальный «фундамент» Церкви, либо святые князья, иноки, столпники, воины – те, кто в духовной брани стоят на страже Церкви. Например, в Архангельском соборе Московского Кремля, служившем усыпальницей московского княжеского дома, в нижнем ряду изображены московские князья, причем не только святые, но все, чьи захоронения находятся тут же в соборе. Таким образом, реальная история государства включалась в Священную историю и историю Церкви.

В древнерусских храмах, внизу, по периметру, опоясывающей лентой располагались так называемые «декоративные полотенца» – это орнаментально-символические изображения, напоминавшие о том, что храм, как бы он ни был обширен и великолепен, имеет своим прообразом сионскую горницу, где Христос вместе с учениками совершил Тайную вечерю. «Полотенца» напоминают также и том, что во время Тайной вечери Христос, подпоясавшись полотенцем, умыл ноги ученикам и тем самым заповедал служить ближним.

Росписи восточной части храма отличаются от росписей западной. Восточная часть, где расположен алтарь, посвящена Христу и Богородице. Сферическая форма апсиды символично осмысливается и как Вифлеемская пещера, в которой родился Спаситель, и как Гроб Господень, из которого вышел Христос по воскресении. Апсида напоминает также сводчатые про-

странства катакомб, где первые христиане служили литургию на могилах мучеников. Отсюда, кстати, происходит обычай строить храм над захоронением святых, особенно мучеников, мощи кладут под престол храма или замуровывают в престол, а также зашивают в антиминс, который полагается на престол, частичку мощей (греч. ἀντιμινσεον, от лат. *anti* – вместо, *mensa* – стол, буквально – вместо престола).

Алтарь обычно отделяется от наоса солеей (небольшое пространство на границе алтаря и наоса, поднятое по отношению к наосу как бы на ступеньку). Здесь совершаются основные выходы священников из алтаря, здесь дьякон провозглашает ектеньи, священник произносит проповеди и проч. В храмах Византии и в домонгольской Руси алтарная преграда была невысокой, а апсида, напротив, была высокой и открытой взору стоящих в храме, так что изображенный в ней образ был хорошо виден. В древности в апсиде располагался главный храмовый образ – Христос-Пантократор или Богоматерь. Одним из наиболее ярких и монументальных алтарных образов на Руси является «Богоматерь Нерушимая стена» из Софии Киевской – Пресвятая Дева представлена в виде Оранты, с воздетыми к небу руками, Богородица молится за Церковь, но в древности Богородица и была символом Церкви.

Позже, начиная с XV–XVI веков, высокий иконостас закрыл пространство апсиды от глаз молящихся и внутренность алтаря возможно стало созерцать, только если Царские врата открыты. Место алтарного (запрестольного) образа заняла композиция «Воскресение Христово» или даже просто «Христос Воскресший».

В алтаре совершается евхаристия, поэтому на восточной стене нередко помещают композицию «Причащение апостолов», или «Тайная вечеря». Это по существу один и тот же сюжет, только в первом варианте дается его литургическое толкование, во втором – историческое. Когда появился иконостас, сцена евхаристии была перенесена на его фасад и располагается над Царскими вратами. С XV–XVI веков в алтарной части появляется сюжет «Литургия св. отцов».

В нижнем ярусе апсиды иногда помещают фигуры св. отцов, творцов литургии, гимнографов, богословов; они словно окружают престол, совершая литургию вместе со священником. Здесь же изображают дьяконов — св. Стефана и св. Лаврентия, а также ангелов в дьяконских облачениях.

На восточной стене, на триумфальной арке, обрамляющей алтарную нишу, в древних храмах изображали Благовещение: слева архангел Гавриил, справа — Богородица (например, Св. София в Киеве XI в., Спасский собор Мирожского монастыря XII в., Марфо-Мариинская обитель в Москве, нач. XX в.).

Как мы уже говорили, восточной стене — и пространственно, и символически — противостоит западная стена. Если в восточной части сосредоточены образы, раскрывающие смысл воплощения и спасения, как кульминация Священной истории, то в западной преобладают сюжеты метаисторические — «Шестоднев» и «Страшный суд», как начало и конец мира. Свиток росписей словно соединяет здесь свои концы. Но если в древности художники чаще старались изображать темы творения мира, то со временем наиболее важной темой западной стены оказывается тема Страшного суда. Дидактическое значение этих сцен в напоминании человеку, уходящему из храма, о смертном часе и об ответственности перед Богом за свою жизнь. Прослеживается даже некоторая интересная закономерность: чем древнее храм, тем более светло трактуется тема западной стены (например, изображается рай, лоно Авраамово, образ благоразумного разбойника и т.д.), а в более поздних храмах преобладает тема наказаний грешников, адские мучения становятся все нагляднее. Вспомним, например, трактовку западной части Успенского собора во Владимире преп. Андреем Рублевым (1408 г.). Его «Страшный суд» написан как светлое радостное ожидание грядущего Спасителя. В церкви Троицы в Никитниках (сер. XVII в.) западная стена также решена оригинально: здесь написаны евангельские притчи, в которых раскрывается подлинный смысл Суда Христова. А вот ярославские и костромские росписи второй половины XVII века изображают мучения грешников весьма изощренно.



Итак, храмовые росписи представляют собой образ мира, который включает историю (Священную историю, историю Церкви и страны), метаисторию (сотворение мира и его конец), храмовая декорация символически передает устройство и иерархию мира, отражает историю спасения, несет Благоую весть. Мы сейчас специально не останавливаемся на художественных достоинствах тех или иных монументальных ансамблей, ибо в данном случае важна не столько эстетика, сколько богословие. Хотя справедливости ради стоит сказать, что находятся они в прямой зависимости.

В Византии, где сложился канон храмовой декорации, распространившийся затем по всему восточно-христианскому миру, фреска и мозаика играли исключительную роль. Икон в собственном смысле слова (хотя с богословской точки зрения любой образ есть икона) в храмах было немного. Они располагались по стенам и на невысокой алтарной преграде. В ранних, домонгольских русских храмах было так же. Но со временем на Руси роль икон возрастает. Это объясняется несколькими причинами. Во-первых, большинство храмов на Руси были деревянными и не расписывались. Их украшали только иконы. Во-вторых, икона проще в изготовлении, доступнее, дешевле, чем, скажем, мозаика. В-третьих, икона ближе молящемуся, с ней возможен более тесный контакт, нежели с фресковым или мозаичным монументальным образом. В-четвертых, и это, пожалуй, главное, икона как богословский текст выполняла свои функции не только как моленный образ, но и как наставление и научение в вере. В Византии книжные знания имели преимущественное значение, а на Руси вере научала икона, она была учителем и наставником. Вот почему именно в русских храмах огромную роль стал играть иконостас.

Высокий иконостас формировался постепенно. В домонгольское время на Руси повсеместно были распространены однарусные невысокие алтарные преграды, по типу византийских темплов (*τὸ τέμπλον*). Такой иконостас был, например, в соборе Св. Софии в Киеве (XI в.), в храме Покрова на Нерли (XII в.). К XIV–XV векам иконостас имел уже три ряда (счи-

тается, что первый трехъярусный иконостас был поставлен в Благовещенском соборе Московского Кремля в 1405 г.). В конце XV века добавляется четвертый ярус (например, иконостас Преображенского собора Кирилловского монастыря). В конце XVI — начале XVII веков иконостасы насчитывают уже пять рядов. В конце XVII века были предприняты попытки увеличить число ярусов до шести и семи, но это были единичные случаи, не приведшие к системе (например, иконостас Большого собора Донского монастыря имеет шесть ярусов). Классическим считается иконостас в четыре-пять рядов, каждый из которых несет определенную богословскую нагрузку.

Высокий иконостас — типично русское явление, почти неизвестное другим православным культурам. В Греции и других православных странах алтарные преграды обычно выше двух-трех рядов не делают. Многие исследователи превозносят высокий иконостас как величайшее достижение древнерусской культуры и важнейший элемент церковной традиции. Действительно, благодаря иконостасу мы имеем первоклассные произведения Андрея Рублева, Феофана Грека, Дионисия, Симона Ушакова и многих других замечательных иконописцев. Но ряд исследователей придерживаются иной точки зрения, считая, что иконостас оказал не самое положительное влияние на русскую литургическую традицию. Высокий иконостас превратился в непроницаемую стену, в результате этого изменилась и конструкция храмов, которые стали строить со сплошной восточной стеной, прилепленной с внешней стороны небольшой апсидой, и эта стена изолировала алтарь от основного пространства храма, окончательно разделив единый церковный народ на «клир» и «мир». Иконостас притягивает внимание молящегося к восточной стене, и постепенно литургия становится статичной, народ более пассивным. В византийском богослужении было гораздо больше активных элементов: выход священнослужителей на середину храма, Великий вход шествовал в алтарь через все пространство храма, каждение всего храма и т.д.

Среди исследователей существуют различные точки зрения на эволюцию алтарной преграды. Так, о. Павел Флоренский, а

вслед за ним и Л. А. Успенский много сил положили, чтобы доказать духовную пользу иконостаса. Флоренский пишет: «Иконостас не прячет что-то от верующих... а, напротив, указывает им, полуслепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственной костью, кричит им в глухие уши о Царстве Небесном». С этим в определенной степени можно согласиться, потому что семантика иконостаса действительно стройна и последовательна. Тем не менее историческая ретроспекция показывает, что рост алтарной преграды находится в прямой зависимости от оскудения веры в народе Божьем, и наглухо закрытый алтарь никак не способствует пробуждению этой веры. И наоборот, в начале XX века, когда в Церкви наметились первые тенденции духовного пробуждения, появилась тяга к низким иконостасам, лишь символически отделяющим алтарное пространство от всего остального храма, тем самым соединяя мирян и священнослужителей в единый народ Божий. Вспомним лучшие образцы церковной архитектуры этого времени: Владимирский собор в Киеве, Марфо-Мариинская обитель в Москве, церковь Воскресения Христова в Сокольниках в Москве — во всех этих храмах мы видим низкие алтарные преграды. Сегодня Церковь также ощущает настоятельную потребность во взаимной открытости алтаря и наоса, что обнаруживает литургическую связь всех молящихся в храме, как единого живого организма Церкви. В современной практике храмового строительства мы видим разнообразие традиций: одни явно тяготеют к глухому и высокому иконостасу, другие, напротив, стремятся к максимальной прозрачности иконостаса или сооружают одноярусные алтарные преграды.

Но как бы сегодня ни складывалось развитие иконостаса, на определенном историческом этапе он безусловно играл огромную положительную роль, выполняя важнейшую вероучительную и проповедническую функцию. В определенном смысле иконостас дублирует храмовые росписи, но раскрывает образ мира иначе, в более концентрированном виде, акцентируя внимание предстоящих и молящихся в храме на грядущем и в то

же время происходящем каждую литургию пришествии Господа Иисуса Христа.

Рассмотрим подробно значение каждого ряда иконостаса.

Иконостас строится ярусами. Так же как и регистровость в храмовых росписях, это символизирует иерархичность мира. В древнерусской традиции ряд называется «чином» (древнерусский «чин» — порядок).

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

В центре местного чина располагаются Царские врата. Они называются Царскими потому, что символизируют вход в Царство Божье. А Царство Божье открыто нам через Благоую весть, поэтому на створках врат дважды изображается благовещенская тема: сцена Благовещения Архангела Гавриила Деве Марии, а также четыре евангелиста, благовествующие миру через свои писания. Когда-то на литургический возглас «Двери, двери!» служители закрывали наружные двери храма, оставляя всех, кто не причащался, вне собрания верных. В древней Церкви название Царских носили наружные двери, ибо все верующие суть царственное священство, теперь же закрываются двери алтаря, знаменуя тем самым особенные моменты богослужения. Например, Царские врата закрываются во время евхаристической молитвы, так что благодарящие Господа за Его искупительную жертву находятся как бы по разные стороны алтарной преграды. Но для того чтобы связать тех, кто стоит вне алтаря, и таинство, которое происходит в алтаре, над Царскими вратами помещают икону «Тайная вечеря» (или «Причащение апостолов»), ибо и священники, и миряне все вместе совершают таинство евхаристии, заповеданное Спасителем накануне своих страданий. И поэтому все стоящие в этот момент в храме суть участники Тайной вечери.

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

Справа от Царских врат расположена икона Спасителя, где Он изображен с Книгой и благословляющим жестом. Слева —

икона Богородицы (как правило, с Младенцем Иисусом на руках). Христос и Богородица встречают нас во вратах Царства Небесного и ведут к спасению через всю нашу жизнь. Господь сказал о Себе: «Я есть путь, истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Ин 14:6); «Я — дверь овцам» (Ин 10:7). Богородицу называют Одигитрией, что значит «путеводительница» (греч. *Οδηγήτρια*), обычно здесь и помещают икону Богоматери, чтобы подчеркнуть, что Она помогает нам идти по пути Христа.

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

Кроме Царских врат, в нижнем ряду расположены дьяконские двери. Как правило, они гораздо меньшего размера и ведут в боковые части алтаря — жертвенник, где совершается проскомидия, и дьяконник, или ризницу, где священник облачается перед литургией и где хранятся облачение и утварь. На дьяконских дверях обычно изображают либо архангелов, символизирующих ангельское служение дьяконов (священник во время литургии символизирует Самого Христа), либо первомучеников архидьяконов Стефана и Лаврентия, показавших истинный пример служения Господу, ветхозаветных священников Аарона и Мелхиседека и т.д.

Второй чин — праздничный<sup>1</sup>. Этот ряд составляют иконы праздников — от «Рождества Пресвятой Богородицы», с это-

---

<sup>1</sup> В ранних храмах, например в Благовещенском соборе Московского Кремля, этот чин следует третьим, после дейсиса, но со временем установилась традиция помещать праздничные иконы, как наиболее мелкие, вторым чином, ближе к предстоящим, чтобы иконы могли лучше прочитываться.

го праздника, как известно, начинается церковный год, и до «Успения Пресвятой Богородицы», последнего праздника года. Основа ряда — двенадцатые праздники, то есть двенадцать главных праздников года, но к ним могут примыкать и другие. Иконы могут располагаться в порядке их следования в церковном календаре или же по хронологическому принципу. Для лучшего запоминания перечислим праздники в порядке хронологии: «Введение Богородицы во Храм», «Благовещение», «Рождество Христово», «Крещение» («Богоявление»), «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Воскресение Христово», «Вознесение Господа Иисуса Христа», «Пятидесятница (Сошествие Святого Духа на апостолов)», «Святая Троица», «Крестовоздвижение», «Покров Пресвятой Богородицы» и другие.

Если в храме несколько престолов (алтарей), перед каждым выстраивают свою алтарную преграду и появляется несколько иконостасов, чаще всего порядок икон не повторяют, а стараются варьировать. Например, в московской церкви Троицы в Никитниках помимо иконостаса главного алтаря имеется малый иконостас в Никитском приделе, здесь в праздничном ряду расположены иконы, посвященные событиям, память которых совершается в послепасхальное время (так называемая «Цветная триодь»): «Жены-мироносицы у Гроба Господня», «Исцеление расслабленного», «Беседа с самарянкой у колодца Иаковлева» и т. д., тогда как в основной части храма в праздничном ряду двенадцатые праздники.

Третий ряд — это дейсисный чин (от греч. δέησι — моление). В русской традиции это чин стали называть дейсисный, видимо, по близости звучания к имени Иисус. Это главный чин иконостаса, и расположенная в центре его икона «Спас в силах» является своего рода «замковым камнем» всего этого грандиозного символического сооружения. «Спас в силах» являет нам образ второго пришествия Господа Иисуса Христа в силе и славе. Спаситель восседает на троне, как Царь и Судия. Справа и слева Ему предстоят святые и силы небесные. Ближе всех ко Христу — Богоматерь, Она — одесную (то есть по правую руку) от

Сына, Она ходатайствует перед Ним за весь человеческий род. Напротив Нее – пророк и Предтеча Иоанн Креститель, проповедовавший скорое пришествие Царства и покаяние, готовя путь Господу. Богоматерь – первый человек Нового Завета, Иоанн Креститель – последний пророк Ветхого Завета. Ветхий и Новый Заветы, символизируемые в образах Крестителя и Богородицы, во Христе обретают полноту и единство: исполнение Закона и тайну Боговоплощения, соединение милости (Богородица) и истины (Иоанн Предтеча). Иногда три фигуры – Христос, Богоматерь и Иоанн Предтеча – пишутся на одной доске, как единая икона. Такие композиции часто использовали в византийских алтарных преградах.

Далее дейсисный чин развивается следующим образом: напротив Богородицы расположен архангел Гавриил, и здесь вновь повторяется схема Благовещения, но поскольку она «проходит» через центральный образ Христа, она обретает особую символическую напряженность, подчеркивая, что слова архангела исполнились. Напротив Предтечи – архангел Михаил, оба они олицетворяют духовную брань – архистратиг Михаил, как предводитель небесного воинства, Предтеча, как покровитель подвижников и аскетов. Вслед за архангелами изображаются свв. Петр и Павел, первоверховные апостолы, основоположники Церкви, которая есть тело Христово. Далее следуют св. отцы, созидатели Церкви – Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и другие, следом – святители, представители поместной церкви, например, в московских храмах это место почти всегда занимают святители Петр и Алексей, московские митрополиты. Далее могут быть изображены мученики, благоверные князья и княгини, подвижники, преподобные и т.д., в зависимости от заказа, размеров храма, местной традиции и прочего.

В XVII веке, во времена правления патриарха Никона, в центре иконостаса помещался апостольский чин, то есть наряду с тремя центральными образами – Христа, Богородицы и Иоанна Предтечи – изображались двенадцать апостолов. Это образ Суда и одновременно образ Царства Небесного, как апо-

столам сказал Спаситель: «Вы сядете на двенадцати престолах судить двенадцать колен Израилевых» (Мф 19:28). По сравнению с дейсисным чином апостольский значительно проще, он теряет вселенское и литургическое измерение. К концу XVII века образ «Спас в силах» также заметно трансформируется, во многих случаях его заменяют иконы «Спас на престоле» или «Христос — великий архиерей». Это также ограничивает богословский смысл центрального образа.

Выше дейсиса расположен четвертый ярус, который называется пророческим, так как в него включены пророки Ветхого Завета, писания которых содержали указания на пришествие Мессии. Обычно их изображают со свитками пророчеств. Здесь помещают так называемых малых и больших пророков — Исайю, Иезекииля, Иеремию, Даниила, Аввакума, Захарию и других, а также ветхозаветных царей Давида и Соломона. В центре пророческого чина располагается икона Богоматери с Младенцем Христом как образ исполнения всех пророчеств, не случайно апостол Павел называет Ветхий Завет «детоводителем ко Христу» (Гал 3:24). Центральная икона обычно представлена в иконографическом варианте «Знамение» (другое название «Воплощение»), где наглядно показано, как во чреве Марии Духом Святым зачат Спаситель. С XVI века икону Богородицы Знамение сменил образ «Богоматерь на троне», где Дева Мария представлена как Царица Небесная, и это также несколько упростило символическое и семантическое прочтение всего ряда.

Пятый ряд, сформировавшийся позднее всех предыдущих, представляет праотеческий чин. Здесь представлены ветхозаветные праотцы Авраам, Исаак, Иаков, Ной, Мелхиседек и другие, то есть те, с кем Бог заключил завет. Они жили до Моисея, через которого Бог даровал избранному народу Закон. Кстати, в этот ряд помещают также Адама как первого человека, с которым Господь заключил завет. В центре этого ряда по смыслу должен быть образ, соответствующий ветхозаветным представлениям о Боге. Но это является практически невыполнимым требованием, ведь Бог в Ветхом Завете невидим и неизобразим, о чем и говорит вторая заповедь Декалога. Этот чин появился на



рубеже XVI–XVII веков, в период упадка веры и оскудения богословской мысли. Тогда иконописцы уже не слишком стремились придерживаться канона. И это место заняли иконы «Бога Саваофа», «Отечества», «Троицы Новозаветной» и прочие. Против таких изображений восставали уже в XVI веке многие ученые мужи. Первый среди них — думный дьяк Иван Михайлович Висковатый, вопрошавший митрополита и Собор о смущавших его «новописанных» иконах, которые казались ему противоречащими православной вере. Но Церковь не была в состоянии услышать этот трезвый и разумный голос. И хотя Стоглавый собор (1551 г.) категорически отверг изображения Бога Отца как не соответствующие христианскому откровению, такое же решение вынес и Большой Московский собор (1666 г.), но и по сей день мы встречаем подобные изображения в наших храмах. Многие богословы сегодня, в частности, Л. А. Успенский, считают, что для праотеческого чина более соответствует образ Ветхозаветной Троицы (в рублевском варианте), как единственно возможное изображение Божества до воплощения, тем более, что сюжет этой иконы взят из Ветхого Завета.

Венчает иконостас крест. Чаще всего это Распятие (крест с изображенным на нем Иисусом Христом), иногда и с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом. Крест — вершина мира, венец земной жизни Господа Христа, Голгофа — это «гора недосягаемая», о которой пел псалмопевец (Пс 60:3), подножие Царства Небесного, как ее именовали св. отцы. У Голгофского креста мы собираемся на литургию, ибо в тот момент, когда уста Распятого произнесли «Свершилось!», совершилось и наше спасение. С креста Господь произнес слова, обращенные к Иоанну: «Се Мать твою», и Матери своей сказал, указуя на ученика: «Се сын твой» (Ин 19:26-27). Тем самым Он заложил основы братства любящих Христа, прообраз Церкви. Завершение иконостаса крестом соединяет всех и вся и сплавляет все образы иконостаса в единый космос, в единую икону Церкви Торжествующей.

Присутствие в храме образа не ограничивается стенными росписями (фресками, мозаиками), иконостасом, единичны-

ми иконами, расставленными в киотах или развешанными на стенах. Образ присутствует в храме всюду. Например, на престольное Евангелие и крест, помимо того, что они являются образами, украшают изображением Христа, евангелистов, святых. Богослужебные книги в древности, как правило, были иллюстрированы, и образы в них по значимости приближались к иконе, как моленному образу. Литургическая утварь: сосуды, покровцы, облачения, плащаницы, воздухи и т.д. — также украшаются лицевыми (иконными) изображениями для напоминания о Первообразе. Священнические облачения в древней Церкви также расшивались не только орнаментом, но и лицевыми изображениями. В Древней Руси искусство лицевого шитья достигло удивительных вершин. Например, ныне хранятся в музеях такие шедевры, как знаменитый саккос митрополита Фотия или митра первого Московского патриарха Иова — на них золотом и жемчугом вышиты целые иконостасы.

Гораздо реже, чем иконы, встречаются в православных храмах скульптурные изображения. В Северной Руси деревянная резьба издавна была местным промыслом, и потому традиция деревянной скульптуры получила распространение и в Церкви. Яркий пример — знаменитые пермские скульптуры, изображающие Страдающего Христа («Христос в темнице»). В Средней Руси в дереве любили изображать св. Николу Можайского, св. Параскеву Пятницу, св. Георгия Победоносца. При этом образный язык церковной скульптуры также приближался к иконописному канону: фигуры делались плоскими, с минимальным объемом, статичными, больше похожими на плоский невысокий рельеф, чем на круглую скульптуру. Сегодня в православных храмах повсеместно можно видеть резные распятия, но они уже, как правило, выполнены натуралистично. Начиная с конца XVII–XVIII веков в русском церковном искусстве восторжествовал стиль барокко, пришедший с Запада, где скульптура имела всегда широкое распространение, рельефы и круглая скульптура заняли место в иконостасе, а иконы заменили живописные изображения. Но и пыш-

ная барочная резьба, и круглая скульптура с ее излишней динамикой, равно как и сухая ордерная система классицизма, пришедшая затем на смену барокко, противоречат мирозерцанию православного христианина и не соответствуют строю православной литургии.

Образ существует также и в музыке. К церковному пению в древности предъявлялись очень высокие аскетические требования, потому что гимнография — эта та же икона, но создаваемая словом и музыкой. Православная литургия в большей степени поется, поэтому музыке придавалось всегда огромное значение. Но со временем литургия претерпевает значительные изменения, вернее, меняется ее музыкальное оформление. С переходом в конце XVII века с крюкового, знаменного (унисонного) пения на партесное (многоголосное) разрушился древний образ церковного хора. В барочных храмах на литургии стали исполнять сложнейшие музыкальные произведения в духе итальянского бельканто, далекого от созерцательного медитативного пения ранней Церкви. Так, образная цельность, сложившаяся в Византии и присущая древнерусским храмам, которая мыслит храм как преображенный космос, разрушилась. И сегодня храмы, где сохраняется этот образ древнего благочестия, большая редкость. В последнее время в некоторых храмах, особенно тех, которые восстанавливаются уже с учетом древних канонов и с пониманием глубокого смысла церковного искусства, и литургическое пение обретает прежние формы благоговейного молитвенного предстояния Богу. Ведь и пение — это образ, икона небесного хора. Не случайно в древнерусской традиции хор назывался «ликом».

Подведем итог. В православной традиции храм является «иконой мира», образом преображенного космоса, икона в нем как организующее начало, которое создает духовное пространство для литургии. Каждый верующий вливается в этот соборный организм как образ Божий. И цель храма — настроить душу прихожанина на созерцание небесной красоты, Царства будущего века, помочь «всякое житейское отложить попечение» и обратить сердца наши горе.

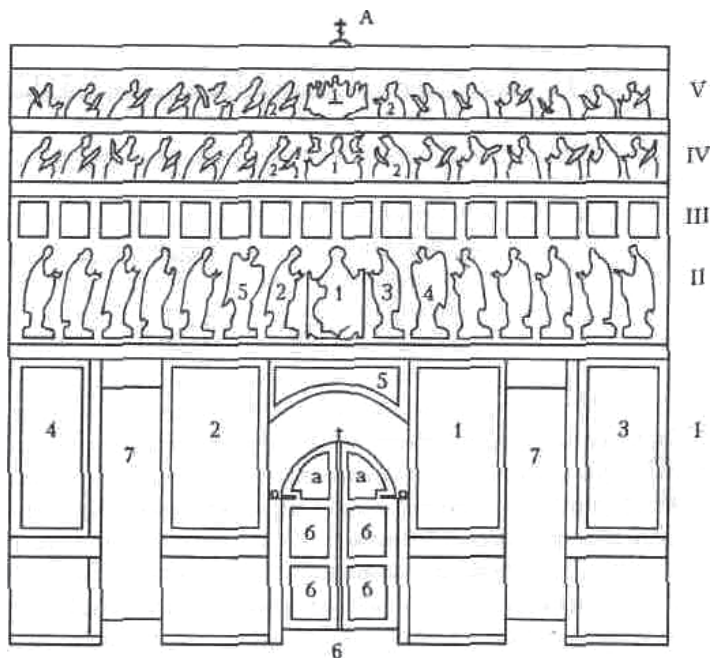


Схема классического иконостаса

### I. Местный чин

1. Спаситель
2. Богоматерь
3. Храмовая (местная) икона
4. Местночтимая икона
5. «Тайная вечеря»
6. Царские врата
  - а) «Благовещение»
  - б) «Евангелисты»
7. Дьяконские двери

### II. Дейсисный чин

1. «Спас в силах»
2. Богоматерь
3. Иоанн Предтеча
4. Архангел Гавриил
5. Архангел Михаил

далее: апостолы, отцы Церкви, святители, преподобные

### III. Праздничный чин

Дванадцатые праздники от образа «Рождества Богородицы» до «Успения»

### IV. Пророческий чин

1. Богоматерь-Знамение
2. Пророки

### V. Праотеческий чин

1. «Ветхозаветная Троица»
2. Праотцы

### A. Голгофа

# ТОРЖЕСТВО ПРАВОСЛАВИЯ Иконоборчество и иконопочитание

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

*Ин 1:18*

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

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

Иконоборчество родилось не где-то за пределами христианства, среди язычников, стремящихся к разрушению Церкви, а внутри самой Церкви, в среде православного монашества — духовной и интеллектуальной элиты своего времени. Споры об иконе велись уже в IV веке. В источниках сохранилось упоминание о письме Евсевия Кесарийского к Констанции, сестре им-

ператора Константина Великого. Констанция обратилась к Евсевию с просьбой прислать ей образ Господа Иисуса Христа, на что тот ответил ей: «Ты пишешь мне относительно определенной иконы Христа с пожеланием, чтобы я прислал ее тебе... Какую икону Христа ты ищешь? Подлинный, неизменный образ, который по естеству несет черты Христовы, или же, напротив, тот вид, который Он принял на себя нас ради, облекшись во образ раба (ср. Флп 2:7). Я не могу себе представить, чтобы ты спрашивала икону Его Божественного вида. Ведь Христос Сам наставил тебя, что никто не знает Сына, как только единственно породивший Его Отец (ср. Мф 11:27). Вероятно, тебе хотелось бы получить изображение Его в рабском образе, то есть в виде бедной плоти, в которую Он облекся ради нас. Но и о плоти мы наставлены, что она была проникнута славой Божества, что в ней смертное было поглощено жизнью (ср. 1 Кор 15:52-54; 2 Кор 5:4)»<sup>1</sup>.

Таким образом, из рассуждений Евсевия понятно, что он был против какого бы то ни было изображения Христа, потому что Божественная природа неизобразима, а любое иное изображение, по его мнению, бессмысленно. Впоследствии на это письмо, как на главный авторитетный источник, будут ссылаться иконоборцы в VIII веке.

Это всего лишь эпизод, который свидетельствует о разнообразии мнений, существовавших в Церкви раннего периода, где наряду с позицией уверенного иконопочитания, которую мы находим, например, у св. Василия Великого, св. Григория Богослова и других отцов, бытовало и противоположное мнение, отвергавшее иконы. Обе позиции имели своих сторонников. Но в качестве активной силы иконоборчество оформилось к VII веку. Протест против священных изображений начался с праведного гнева истинных ревнителей чистоты веры. Для тонких богословов проявления грубого магизма и суеверия, ко-

---

<sup>1</sup> Письмо Евсевия сохранилось только в документах иконоборческого времени, то есть в пересказе, в частности, у патриарха Никифора. Нами цитируется по книге: Кр. Шенборн. *Икона Христа. Богословские основы*. Милан-М., 1999. С. 61.

торые к этому времени выросли на теле Церкви, не могли не оказаться соблазном. И действительно, было чем возмутиться. В церковном народе получили распространение весьма странные формы почитания священных изображений, явно граничащие с идолопоклонством. Так, например, некоторые «благочестивые» священники соскабливали краску с икон и подмешивали ее в причастие, полагая тем самым, что причащаются тому, кто изображен на иконе. Не чувствуя дистанции, отделяющей образ от Первообраза, верующие начинали относиться к иконам, как к живым, брали их в поручители при крещении, при пострижении в монашество, ответчиками и свидетелями на суде и т.д. Таких примеров множество, и все они свидетельствуют о потере правильной духовной ориентации, о размывании четких евангельских критериев отношения к жизни, которыми некогда была так сильна первая Церковь.

Причины подобных явлений, серьезно встревоживших защитников ортодоксии, следует искать в том новом состоянии Церкви, которое она обрела в постконстантиновскую эпоху. После Миланского эдикта (313 г.), даровавшего христианам свободу, Церковь стремительно развивалась вширь. В нее хлынул поток язычников, которые, воцерковляясь, меняли только свой внешний статус, но в сущности по-прежнему оставались язычниками. Немало способствовал этому получивший распространение обычай крещения детей, с которых никто уже не мог спросить личной веры, и крещенные, вырастая, увы, не все вели христианский образ жизни. Не последнюю роль в расшатывании духовных устоев сыграло кардинальное изменение отношений Церкви и государства. В Византийской империи вхождение в Церковь не было связано с риском и жертвами, как во времена первых христиан. Нередко поводом для принятия христианства становились причины политические или социальные, а отнюдь не глубокое внутреннее обращение, как некогда в апостольское время. То, что еще вчера казалось чуждым и неприемлемым, сегодня становилось привычным и терпимым: первые христиане умирали за свободу от диктата государства и отказ поклоняться императору, христиане Византии стали воз-

давать императору честь, едва ли не равную Богу, оправдывая принцип симфонии идеей сакрализации государства. Границы Церкви и империи в сознании простых людей стали сливаться. Все члены ранних христианских общин назывались верными, царственным священством (1 Петр 2:9), а те, кто находился вне Церкви, — мирянами. Со временем термин «миряне» стал обозначать церковный народ, в отличие от священнослужителей, поскольку в Византийской империи некрещеных практически не было. Это размывание границ Церкви и возрастание перегородок внутри нее сильно отзовется в последующие времена христианской истории. Таким образом, мир стремительно входил в Церковь, взрывая ее изнутри, и Церковь не всегда справлялась с этим разрушительным потоком. Мощное движение монашества, зародившегося в IV веке, было в определенной степени ответом на это обмирщение Церкви, ибо наиболее духовно чуткие люди воспринимали внешний триумф Церкви как духовную катастрофу, провидя за пышным фасадом ее внутреннее ослабление. Распространилось даже мнение, что в миру спастись невозможно, что необходимо бежать из мира. Раннее монашество и пустынножителство было своего рода духовным диссидентством, и разбросанные по пустыне монашеские поселения ощущали себя как бы «Церковью внутри Церкви».

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



Нередко вчерашние язычники, обращаясь ко Христу, становились святыми, как это было, скажем, с Блаженным Августином. Но чаще бывало другое — языческая стихия оказывалась сильнее христианского семени, и тернии заглушали ростки духа: в неофитском сознании неизбежно происходила фольклоризация веры, привносящая в традицию Церкви чуждые элементы, языческие обычаи. В конце концов проникновение магического отношения в христианство вытесняло изначальную свободу духа, дарованную Самим Христом. Еще апостолам и ранним апологетам приходилось сталкиваться с проблемой очищения веры от примесей. Таких примеров много в посланиях Павла общинам Коринфа, Фессалоник, Галат. К IV веку появилась необходимость систематизировать канон Священного Писания, дать ответ на распространившиеся ереси, сформулировать основные догматы веры. В этом процессе, особенно на ранних этапах, с IV по VI век, церковное искусство исполняло важную роль катехизатора, научало вере, было понятной и доходчивой проповедью. Например, св. Григорий Нисский в похвальном слове великомученику Феодору говорит так: «Живописец, изобразив на иконе доблестные подвиги (...) мученика (...), начертание человеческого образа подвигоположника Христа, все это искусно начертав красками, как бы в какой объяснительной книге, ясно рассказал нам подвиги мученика (...). Ибо и живопись молча умеет говорить на стенах и доставлять величайшую пользу»<sup>2</sup>.

О пользе изображений говорит и другой святой подвижник — Нил Синайский, ученик свт. Иоанна Златоуста. В письме к некоему префекту Олимпиодору, вознамерившемуся построить церковь и украсить ее стеной живописью, св. Нил дает такой совет: «Пусть рука превосходнейшего живописца наполнит храм с обеих сторон изображениями Ветхого и Нового Завета, дабы те, кто не знает грамоты и не может читать Божественных писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренне послуживших

---

<sup>2</sup> Цитируется по: Л. А. Успенский. *Богословие иконы Православной Церкви*. Париж, 1989. С. 53.

Христу Богу и возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным доблестям, по которым землю обменяли на небо, предпочтя невидимое видимому»<sup>3</sup>.

Однако широкое распространение иконописных изображений в народе было не только школой веры, но и той почвой, на которой неокрепшее в вере сознание невольно провоцировалось своим языческим прошлым. Не умея понять глубину различия образа и Прообраза, неофит отождествлял их, и его иконопочитание нередко превращалось в идолопоклонство, а молитва воспринималась им как магическое действие. Отсюда и возникали те весьма опасные отклонения, что возмущали строгих ортодоксов.

Наряду с этим византийская знать, которая в отличие от простолюдинов была образованна и изощрена в богословских вопросах, впадала в другие крайности. Так, например, при императорском дворе в моду вошли наряды, украшенные изображением святых, ангелов и даже Христа и Богородицы. Так, например, в мозаиках церкви Сан Витале в Равенне (VI в.) изображена императрица Феодора, и на подоле ее платья мы видим вышитую композицию «Поклонение волхвов». Светская мода явно стремилась подражать священническим одеждам, восхищавшим современников великолепием и пышностью. Но если употребление сакральных образов в церковных облачениях объяснимо их символической функцией, то использование священных изображений в светской одежде не только противоречило здравому смыслу, но и являлось явной профанацией святыни. И это также не могло не возмущать истинных ревнителей православия.

Видя подобное отношение к священным образам, некоторые из них приходили к выводу, что лучше вовсе не иметь икон, нежели поощрять возврат к язычеству. Этот неожиданный поворот ортодоксии вполне объясним, ибо, когда маятник сильно оттягивают в одну сторону, то он неизбежно отклонится с той же силой в прямо противоположную.

---

<sup>3</sup> Цитируется по: Л. А. Успенский. *Богословие иконы Православной Церкви*. Париж, 1989. С. 54.

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

Блаженный Августин в трактате «О Троице» также возмущается творчеством некоторых художников, которые позволяют себе изображать Христа слишком вольно, как им заблагорассудится, что немало смущает церковный народ и рождает в нем нежелательные эмоции. Но это был еще V век, когда об иконе как богословском тексте говорить не приходится. Процесс формирования канона происходил постепенно.

В VI–VII веках на границах Византийской империи появляется и активизируется ислам. Почитая Единого Бога – Бога Авраама, Исаака и Иакова, так же, как иудеи, мусульмане отрицательно относились к священным изображениям, памятуя о заповеди Моисея. Влияние мусульманского ригоризма не могло

не сказаться на христианском мире, православные ревнители чистоты веры восточных провинций во многом были согласны с правоверными последователями пророка Мухаммеда. И в то же самое время первые серьезные конфликты по поводу икон и первые гонения на иконопочитателей начались на границе двух миров — христианского и исламского. В 723 году халиф Иезид издал указ, обязывающий убрать иконы из христианских храмов на подвластных ему территориях. В 726 году такой же указ издал византийский император Лев Исавр. Его поддержали епископы Малой Азии, известные своим строго аскетическим отношением к вере. С этого момента иконоборчество становится не просто интеллектуальным движением, но агрессивной силой, перешедшей в наступление.

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

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

Основной фронт борьбы был сосредоточен в Восточной части Церкви, в Византии, хотя споры об иконах всколыхнули Церковь по всей ойкумене. На Западе иконоборческие тенденции проявлялись значительно меньше в силу варварского состояния западных народов, которые еще не осознали глубину этой проблемы. Тем не менее Рим реагировал на события быстро и остро: уже в 727 году папа Григорий II собрал Собор,

который дал ответ на указ Льва Исавра и подтвердил ортодоксальность позиции иконопочитателей. Папа отправил патриарху Константинопольскому послание, которое затем было зачитано на VII Вселенском соборе и сыграло важную роль в установлении иконопочитания. Его преемник, папа Григорий III, на Римском соборе 731 года продолжил линию защиты иконопочитания, постановив лишать причастия и отлучать от Церкви тех, кто будет осквернять или оскорблять святыне иконы.

В данной ситуации Рим оказал мощную поддержку Константинополю. Но в целом для западной церковной традиции характерны не крайние, как на Востоке, позиции, а некое усредненное отношение к священным изображениям. Весьма показательны случаи с марсельским епископом Серениусом, который приказал убрать иконы из храма под тем предлогом, что народ воздает им неправильное поклонение. Папа Григорий I похвалил Сирениуса за ревность в борьбе с язычеством, но предостерег от осквернения святынь. Подчеркивая необходимость икон для Церкви, он писал, что «иконы выставляются в храмах, дабы неграмотные, смотря на стены, могли читать то, чего не могут читать в книгах. Тебе, брат, надлежало сохранить иконы, но не допускать народ до поклонения им»<sup>4</sup>.

В западном мире было не меньше, а может быть, даже больше язычества, которое угрожало Церкви, поэтому священством в некоторых областях предпринимались попытки ограничить формы иконопочитания. Например, Эльвирский (Гранада) собор 300 года рассматривал проблему церковного искусства и вынес решение против стенной живописи, которая является предметом насмешек иудеев и язычников, и, дабы не давать священным образам в руки разрушителей и кощунников, от нее следует отказаться. Но эти постановления вряд ли можно рассматривать как иконоборчество, скорее отцы собора в этот ранний период, когда еще были гонения на церковь, стремились уберечь святыни от осквернения.

---

<sup>4</sup> Л. А. Успенский. Указ. соч. С.74-75.

И все же в целом Запад жил другими проблемами, серьезные споры вокруг икон в латинской традиции возникали редко, а потому христианский мир здесь не испытывал тех крайностей иконоборчества, с которыми пришлось столкнуться христианскому Востоку. Это имело свои положительные и свои отрицательные стороны. В самый разгар борьбы иконопочитателей и иконоборцев, когда государственная власть силой своего давления перетягивала чашу весов в пользу отрицающих иконы, нередко голос римского епископа звучал как единственно трезвый и разумный голос в Церкви, поданный в защиту ортодоксии. С другой стороны, иконоборчество на Востоке, как это ни странно, способствовало развитию богословия иконы, заставляя в этой борьбе оттачивать мысль, искать более веские аргументы, от чего само православие обретало все большую глубину. На Западе же не было столь серьезной необходимости защиты иконопочитания, поэтому и богословская мысль не слишком развивалась в этом направлении. Запад не выработал иммунитета против иконоборчества, а потому оказался беззащитным перед иконоборческими тенденциями Нового времени, в частности, в период Реформации и последующего развития протестантизма. Вся средневековая история церковного искусства на Западе, в противоположность Востоку, являет собой движение от иконы к религиозной картине, а в основе этого лежит размывание канона, что в конечном итоге и привело к утрате богословско-символического (иконического) понимания церковного искусства. Эпоха Возрождения утвердила иной тип церковного искусства, в корне отличный от иконы. Но это разрушение образа в поисках формы задало искусству определенный модуль эволюции, которая закончилась разрушением формы ради обретения образа. И в XX веке мы видим, как Запад, пройдя множество соблазнов, мучительно возвращается к иконе.

Но вернемся к иконоборческим спорам VIII–IX веков. Первым актом иконоборческой драмы было уничтожение в Константинополе по приказу императора Льва Исавра иконы Спасителя, висевшей над воротами в императорский дворец. Восприняв эту акцию как кощунственную, возмущенный на-

род растерзал чиновника, исполнявшего императорский приказ. На это Лев Исавр ответил репрессиями. Борьба из сферы богословско-теоретической перешла в открытую войну.

Хотя не прекратились и богословские баталии, каждая сторона искала свои аргументы в этом споре. В 754 году иконоборцы созвали Собор, который декларировал в своих постановлениях следующее: «Нечестивое учреждение лжеименных икон не имеет для себя оснований ни в Христовом, ни в отеческом апостольском учении, нет также специальной молитвы, освящающей их, чтобы из обыкновенных предметов сделать их святыми; но они (то есть иконы) постоянно остаются вещами обыкновенными, не имеющими никакого особенного значения, кроме того, какое сообщил им иконописец»<sup>5</sup>.

Иконоборцы вовсе не отрицали искусство как таковое, они даже не отрицали и церковное искусство, они ценили в основном внешнюю красоту и декоративность в украшении храмов, мастерство художника и приятность для глаз. Многие из них были тонкими эстетамы. Восставали же они против иконопочитания как молитвенного акта и против иконы как сакрального изображения, не понимая и не принимая связи образа с Первообразом. Правда, в среде иконоборцев были различные мнения по поводу того, что и как следует изображать на иконах и фресках. Но в целом их аргументы сводились к ссылкам на Писание. Они говорили так: в Ветхом Завете есть вторая заповедь Декалога, запрещающая священные изображения, и прежде всего изображение Бога, да и в Новом Завете сказано: «Бога не видел никто никогда» (Ин 1:18). Отсюда и вывод: икона есть нечто богопротивное. Единственной иконой Бога, по их мнению, может быть только евхаристия — Тело и Кровь Христовы. Эту точку зрения весьма пространно излагает в своем богословском трактате император Константин Копроним, возглавивший партию иконоборцев после смерти своего отца, Льва Исавра.

Оставим пока в стороне ветхозаветную заповедь, о ней мы скажем позже. Разберем аргументацию иконопочитателей,

---

<sup>5</sup> *Деяния Вселенских соборов*. Т. VII. С. 486.

опирающуюся на евангельское откровение: «Бога не видел никто никогда...» (Ин 1:18) Цитируя первую половину этого стиха, иконоборцы упорно не замечали второй. Или не хотели замечать. Тогда как для сторонников иконопочитания именно этот стих из Евангелия от Иоанна не только становится объяснением возможности изображать Христа, но и проясняет отношения образа и Прообраза, символа и архетипа, изображения и изображаемого. В полноте эта фраза звучит так: «Бога не видел никто никогда, Единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин. 1.18). В этих словах открывается тайна Воплощения Слова – Невидимый, Неизреченный, Непостижимый Бог принимает человеческую плоть и становится видимым, а следовательно, изобразимым. «Если ты узрел, что Бестелесный стал человеком ради тебя, тогда, конечно, ты можешь воспроизвести Его человеческий образ. Если Невидимый, воплотившись, стал видимым, ты можешь изобразить подобие Того, Которого видели. Если пребывающий в Образе Божьем принял образ раба, низвел себя к количеству и качеству и облекся человеческим естеством, запечатлевай на дереве и предлагай Того, Кто стал видимым», — писал преп. Иоанн Дамаскин<sup>6</sup>.

Именно Иоанн Дамаскин обратил внимание, что иконоборцы исходили изначально из неправильного определения термина «икона», считая, что здесь непременно подразумевается тождество образа и Прообраза, их единосущность. Иконопочитатели же настаивали на принципиальном различии образа и Первообраза, поскольку различны уровни их бытия. «Иное есть изображение, иное то, что изображается»<sup>7</sup>, — пишет св. Иоанн Дамаскин. «Икона сходна с архетипом благодаря совершенству искусства подражания, сущностью же она от Первообраза отлична. И если бы ни в чем не отличалась от Первообраза, то это была бы не икона, а не что иное, как сам архетип»<sup>8</sup>, — учит патриарх Никифор. На этом основании евхаристию невозмож-

<sup>6</sup> Преп. Иоанн Дамаскин. *Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения*. Троице-Сергиева лавра. 1993. С. 6.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.



но считать иконой, утверждали иконопочитатели, ибо именно здесь-то наличествует тождество. «Сие есть Тело Мое, сия есть Кровь Моя», — сказал Господь Иисус Христос на Тайной вечере. Он не сказал: «Это будет образом Тела и Крови», но «Сие есть Тело, сия есть Кровь». Следовательно, мы и причащаемся Его естества. В молитвенном же созерцании иконы мы имеем общение с Первообразом, не смешивая цель и средство; видимое постигаем через невидимое, земное через небесное. «Никто не будь столь безумен, чтобы истину и тень ее, архетип и изображение его, причину и следствие мыслить по существу тождественными»<sup>9</sup>, — предостерегал св. Федор Студит.

Выступая против грубых форм иконопочитания, граничащих с идолопоклонством и одновременно отмечая аргументы обвиняющих православных в магии и материализации духовности, преп. Иоанн Дамаскин писал в своем «Защитительном слове»: «Я не поклоняюсь веществу, но Творцу, вещества, соделавшемуся веществом ради меня, соблаговолившему вселиться в вещество и через посредство вещества соделавшемуся моим спасением»<sup>10</sup>. Иконопочитатели стремились подчеркнуть освящение материи через образ, но и показывали, что благодать исходит не от самой материи. Так преп. Федор Студит пишет: «Оно (Божество) присутствует также в изображении Креста и других божественных предметов не по единству природы, т.к. эти предметы не плоть Божественная, но по относительному их Божественному причастию, т.к. они участвуют в благодати и чести»<sup>11</sup>.

Другие богословы отмечали связь иконы и Св. Писания, напоминая, что, как мы чтим Библию, не поклоняясь «естеству кож и чернил», но Слову Божьему, заключенному в ней, так мы почитаем в иконе не краски и доски, а Того, чей образ

<sup>9</sup> Цитируется по соч.: Л. А. Успенский. *Богословие иконы Православной Церкви*. С.93.

<sup>10</sup> Преп. Иоанн Дамаскин. *Три защитительных слова против попирающих святые иконы или изображения*. СПб., 1893. С. 55., репринт 1993.

<sup>11</sup> Цитируется по соч.: Л. А. Успенский. *Богословие иконы Православной Церкви*. С. 99.

написан этими красками на этой доске. Об этом пишет свт. Леонтий Иерапольский. А вот как о связи Св. Писания и икон высказывался преп. Федор Студит: «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»<sup>12</sup>.

В 787 году в Никее был созван Собор в защиту иконопочитания, который вошел в историю как VII Вселенский. В постановлениях собора даны четкие определения православной позиции относительно икон и иконопочитания. Суть соборных решений выражена в заключительном оросе. Приведем его в некотором сокращении.

«Мы неприкосновенно сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно и не письменно. Одно из них заповедует делать живописные изображения, так как это, согласно с историей евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Христос истинно, а не призрачно вочеловечился и служит на пользу нам. На таком основании определяем, чтобы святые и честные иконы, точно так же как и изображения честного животворящего креста, будут ли они сделаны из красок или мозаики или какого-нибудь другого вещества, только бы сделаны приличным образом, будут ли они находиться в церквях Божьих, на священных сосудах, или на стенах и на дощечках, или на домах, или на дорогах, а равно будут ли это иконы Господа и Спасителя нашего Иисуса Христа или непорочной Владычицы нашей Богородицы или честных ангелов и всех святых и праведных мужей... Чем чаще при помощи икон они являются предметом нашего созерцания, тем больше взирающие на них возбуждаются к воспоминанию о самих первообразах; приобретают более любви к ним и получают побуждение воздавать им лобзание, почитание и поклонение (греч. проσκύνησις), но

<sup>12</sup> Цитируется по соч.: Л. А. Успенский. *Богословие иконы Православной Церкви*. С. 99

никак не служение (греч. λατρεία), которое по вере нашей приличествует только Божественному естеству...»<sup>13</sup>.

Очень важно, что Собор развел два близких, но не идентичных понятия: латрейя (греч. λατρεία) — служение, поклонение и проскинесис (προσκύνησις) — почитание, уважение. Греческий язык позволяет различать тонкие смысловые нюансы, в то время как латинский таких нюансов смысла не знает, на Западе оба эти слова переводили как *adoratio* — поклонение, отсюда и многие недоразумения в восприятии иконопочитания западными христианами. Вокруг терминов было немало споров в течение многих веков. Не всегда они правильно понимаются и сегодня. Но для отцов VII Собора было очень важно их прояснить и донести церковному народу через них истинный смысл иконопочитания и провести четкую границу с идолопоклонством. На одном из заседаний Собора Константин, епископ города Констанции на Кипре, воскликнул: «Приемлю и лобызая с глубоким почитанием святые иконы, но что касается поклонения в смысле служения, то я воздаю его исключительно Св. Троице»<sup>14</sup>.

На Соборе было отмечено также, что в иконопочитании не смешивается тварное и нетварное, земное и небесное, но они взаимодействуют, ибо через почитание рукотворного образа молящийся имеет связь с духовным миром. Отсюда следует, что честь, воздаваемая иконе, относится к Первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней. В этом вопросе отцы Собора ссылались на авторитетное высказывание св. Василия Великого, сформулировавшего этот принцип задолго до иконоборческого кризиса.

Отцы Собора подчеркивали также: «Не изобретение живописцев производят иконы, а ненарушимый закон и предание Православной церкви; не живописец, а святые отцы изобретают и предписывают: им принадлежит сочинение, живописцу же — только исполнение»<sup>15</sup>. Таким образом, определяется прио-

<sup>13</sup> Цит. по кн.: С. Булгаков. *Икона и иконопочитание*. М., 1996. С. 7-8.

<sup>14</sup> Цит. по кн.: А. В. Карташов. *Вселенские соборы*. М., 1994. С. 500.

<sup>15</sup> Цит. по кн.: С. Булгаков. *Икона и иконопочитание*. М., 1996. С. 7-8.

ритет богословия над искусством, вернее, художественная сторона иконы, согласно соборному определению, должна точно соответствовать богословскому смыслу образа и выражать его.

Любопытно, что в ответ на нападки иконоборцев, утверждавших, что иконы не должны почитаться в церквях именно потому, что нет специальной молитвы, освящающей иконы, отцы Собора отмечают: «Над многими такими предметами, которые мы называем святыми, не читается священной молитвы, потому что они по самому имени полны святости и благодати»<sup>16</sup>. Практика освящения икон укоренилась в Церкви довольно поздно. В Россию она пришла только во второй половине XVII века. Первый чин освященной иконы мы находим в Требнике митрополита Петра Могилы. И это связано с тем, что писание икон выходит в тот период из-под контроля Церкви и становится ремесленно-рыночным производством.

Деяния VII Вселенского собора были подписаны представителями всех поместных церквей, в том числе Римского престола, Антиохийского и Александрийского патриархата.

Собор состоялся в 787 году, но понадобилось еще более полувека, чтобы позиции иконопочитателей были навечно закреплены. Новая волна иконоборчества была не столь продолжительной, хотя не менее драматичной и кровавой. Окончательное подтверждение иконопочитания произошло на Константинопольском соборе 843 года. Это поставило точку в долгой борьбе. Установленный на этом соборе праздник Торжества православия был не просто признанием победы одной партии над другой, но свидетельством силы ортодоксии, явлением иконы Христа как свидетельства Боговоплощения и реального пребывания Христа в Церкви как в Его Теле. Иконопочитание явилось своего рода итогом и венцом догматического творчества Церкви, ибо богословие иконы вытекает непосредственно из христологии. Современный западный богослов Кристоф фон Шенборн очень интересно прослеживает ступени раскрытия тайны Боговоплощения в православной догма-

<sup>16</sup> Цит. по кн.: С. Булгаков. *Икона и иконопочитание*. М., 1996. С. 7-8.

тике. В своей книге «Икона Христа» он пишет: «Христологические споры затянулись на много столетий. И на протяжении всего этого времени Церковь не переставала исповедовать тайну Христову, сущую в священном лике Иисуса Христа, которая для нас открыта и закрыта. На Никейском соборе (325) Церковь исповедала Христа как единосущный Образ Бога Отца; на Ефесском (431) — как неизменное воплощенное Слово; на Халкидонском (451) — как истинного Бога и истинного человека; на Константинопольском (553) — единого во Святой Троице, пострадавшего за нас; на втором Константинопольском (681) — как Слово Божье, чье человеческое действие и произволение вплоть до смерти было полностью согласно с предвечным советом Божьим. И когда завершились долгие столетия страстной тяжелой борьбы вокруг истинного исповедания Христа, взор успокоился и опочил на тихом и спокойном образе — на иконе Христа»<sup>17</sup>.

Таким образом, можно сказать, что икона есть зримое воплощение евангельского откровения, венец богословского учения Церкви, которая на Вселенских соборах утверждала истину и отстаивала догматы веры.

---

<sup>17</sup> Кр. Шенборн. *Икона Христа. Богословские основы*. Милан–М., 1999. С.131-132.

## Иконография ИИСУСА ХРИСТА

Я увидел человеческое лицо Бога,  
и душа моя была спасена.

*Преп. Иоанн Дамаскин*

**И**коноборческие споры и последовавшая за ними борьба со священными изображениями касались прежде всего возможности изображения Иисуса Христа. Отвергая иконы Спасителя, иконоборцы ссылались на ветхозаветный запрет изображать Бога, выраженный во второй заповеди Декалога. Иконопочитатели же, отнюдь не игнорируя эту заповедь, все же утверждали право изображать Христа как второе Лицо Св. Троицы, как Бога вочеловечившегося, как Слово, пришедшее во плоти. Они настаивали, что благодаря тайне Боговоплощения человеку стало возможно лицезреть Божий Лик, а следовательно, можно и изображать Его человеческими (художественными) средствами. «Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины, и мы видели славу Его, славу как Единородного от Отца» (Ин 1:14)<sup>1</sup>. Это евангельское откровение и легло в основу иконопочитания. Более того, апологеты иконопочитания подчеркивали, что, поскольку Иисус Христос есть Бог и Человек, то икона изображает лишь человеческую природу Христа, тогда как Его Божественная природа по-прежнему остается неизобразимой в силу своей иноприродности миру, трансцендентности. По слову св. Феодора Студита, «Христос, будучи изображенным, остается непостижимым», то

---

<sup>1</sup> Выделено мной. – И. Я.

есть, являясь доступным взору по своей человеческой природе, по божественной природе Он остается недоступным нашему пониманию, а следовательно, и описанию, и изображению. Решение этого вопроса в ходе иконоборческих споров оказалось делом принципиальной важности, так как от этого зависела не только концепция церковного искусства, но и судьба всего православия. Всякая икона христоцентрична и христорологична по определению, ибо в свою меру отражает единственный образ Бога – Воплощенное Слово, Иисуса Христа. Поэтому от того, как воспринимается центральный образ, зависит построение всей лестницы образов как внутренней структуры мироздания. Поэтому можно сказать, что иконоборческие споры были не эстетическими, а мировоззренческими.

Во времена первых христиан этот вопрос не стоял так остро, поскольку в искусстве преобладали знаково-символические изображения, не претендующие на реализм и достоверность. Их сакральный смысл, понятный посвященным, завуалированный, переданный эзотерическим языком, оставался недоступным для людей, находящихся вне христианской общины. Но за внешне простыми рисунками стояла глубочайшая реальность. Например, изображение рыбки подразумевало Христа, так как греческое слово  $\iota\chi\theta\upsilon\varsigma$  первые христиане воспринимали как аббревиатуру (акроним), из букв которой складывалась фраза:  $\text{Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Ὑἱὸς Σωτὴρ}$  – Иисус Христос Божий Сын Спаситель. Символом Христа считалось также изображение пеликана, поскольку в древности люди были уверены, что эта птица кормит детей своей плотью, разрывая себе грудь. Также распространены были изображения Христа в образе «Доброго Пастыря» – юноши с овечкой на плечах. Это были или скульптуры, или рельефы на саркофагах, в которых хоронили знатных людей, чаще всего анонимно исповедовавших христианство. Так, в мавзолее знатной римлянки Галы Плацидии в Равенне (V в.) мы также находим мозаику «Христос – Добрый Пастырь», где Спаситель изображен с овечками возле Его ног.

Но все эти изображения, символические и аллегорические, не были иконой в полном смысле слова. Первые иконы появля-

ются, видимо, не ранее IV века. И в период с IV по VII век происходит формирование основной иконографии Христа, и постепенно аллегорические и символические образы вытесняются так называемым «историческим типом» Спасителя, который станет каноническим для всего последующего христианского искусства. Этот процесс закрепляется и церковным сообществом: 82-е правило Трулльского (Пято-Шестой) собора (682 г.) прямо запрещает художникам изображать Христа в символических и аллегорических образах, оставляя лишь «исторический тип», так, как Слово Божье было воплощено в истории, то есть в образе Человека.

До нас дошли несколько изображений Христа этого времени, в которых уже видны черты канонического образа.

Одной из самых ранних икон Спасителя считается синайский образ Христа-Пантократора, написанный в позднеантичной живописной технике восковой живописи (энкаустики), датированный VI веком. В алтаре Преображенского храма монастыря Св. Екатерины на Синае появляется первая композиция на тему «Преображение» (мозаика VI в.), где представлен Христос в белых одеждах в сиянии славы. В церкви Свв. Космы и Дамиана на Форуме в Риме мы видим образ Христа Воскресшего, Грядущего на облаках (VI в.). В алтаре церкви Санта Мария в Кастельсеприо сохранилось поясное изображение Христа-Пантократора (VII в.).

Несмотря на непривычный с точки зрения классической иконы натурализм и некоторую чувственность этих образов, что является отголоском античной манеры, найденный в них образ будет устойчив на протяжении многих веков, вплоть до наших дней. Это свидетельствует, что в доиконоборческую эпоху образ Иисуса Христа в церковном искусстве обрел свое зримое воплощение, Церкви оставалось только сформулировать богословское обоснование, что и было сделано в ходе иконоборческих споров.

Иконография Иисуса Христа на сегодняшний день весьма обширна, и для того чтобы вычленить из этого моря основные типы иконографических изображений, начнем с образа Спа-



са Нерукотворного, который именуют «иконой икон». В самом его названии – нерукотворный – уже заложена концепция любой иконы, в которой всегда самое главное лежит за пределами человеческого творчества. В церковном предании сохранились две версии происхождения Нерукотворного образа: одна из них была распространена на Западе, другая – на Востоке.

Западное предание повествует о праведной женщине Веронике, которая, видя Спасителя, шедшего с крестом на Голгофу, прониклась к Нему чувством сострадания и отерла Его лицо своим платком. И тут чудесным образом Лик Спасителя запечатлелся на ее платке. Западная иконография изобилует изображениями праведной Вероники, держащей в руках плат с запечатленным на нем нерукотворным Ликом. Обычно это Лик страдающего Спасителя, в терновом венце, со следами бичевания. В XVII веке этот извод получает распространение и в России.

Восточное предание повествует о царе Авгаре, который правил в городе Эдессе. Заболев проказой, царь долго и тщетно искал того, кто мог бы его вылечить. Услышав об Иисусе Христе, исцеляющем больных и воскрешающем мертвых, Авгарь посылает к Нему своего слугу Ананию с приглашением посетить Эдессу. Спаситель отказывается прийти, но не отказывается исцелить царя. Он просит Ананию принести Ему чистый холст и, умывшись, вытирает лицо, и тотчас на полотне – нерукотворно – запечатлевается Его Лик. Когда слуга доставил чудесный кусок ткани в Эдессу, царь, приложившись к нему, исцелился от страшной болезни и принял христианскую веру. Как величайшую святыню, Авгарь хранил чудотворный образ в своем дворце. Но когда город осадили враги, царь приказал замуровать ткань с Нерукотворным образом в стену, дабы святыня не досталась нечестивым и не была осквернена. Но в самый разгар боя Лик Христа проступил сквозь толщу стены и отпечатался на кладке. Видя это чудо, враги в страхе бежали прочь. Так Нерукотворный образ спас целый город. В 944 году святыню торжественно перенесли из Эдессы в Константинополь, где чудесное изображение и хранилось до XIII века. Во

время разгрома Константинополя крестоносцами в 1204 году Нерукотворный образ пропал.

Это предание объясняет распространение в восточной иконографии двух типов Нерукотворного образа — «Спас на убрусе», то есть на куске ткани или полотенце (слав. «убрус» — полотенце), и «Спас на черепии», то есть на черепице или камне. Как правило, в восточной иконографии Лик Спасителя изображается в прославленном виде, как смотрящий на нас из вечности.

Но во всех вариантах главное — это нерукотворность первого образа Иисуса Христа, поэтому и называют Нерукотворный образ «иконой икон», к которой восходят все остальные изображения.

Оба предания, и западное, и восточное, так или иначе, восходят к единому источнику — к Туринской плащанице, ткани, на которой действительно нерукотворным образом отпечатался не только Лик, но и Тело Иисуса Христа. И хотя датировка плащаницы до сих пор остается предметом научных дискуссий, для изучения иконографии этот кусок ткани дает чрезвычайно много, через него мы соприкасаемся с реальностью тайны Божовоплощения.

История плащаницы темна и непонятна. Вокруг нее тоже сложилось множество легенд и преданий. Сначала она была в Иерусалиме, у ближайших учеников Господа. Затем, как гласит одно из преданий, апостол Фаддей перенес ее в Эдессу, где правил царь Авгарь, оттуда она попала в Константинополь, но во время разгрома Константинополя крестоносцами следы ее теряются. Однако вскоре (XIV в.) плащаница появляется в Европе, у родственников казненного магистра ордена тамплиеров де Шарни. Из Франции она попадает в Италию, во владение герцогов Савойских, они помещают ее в собор в Турине, где она хранится до сих пор. В начале XX века фотограф Секундо Пио сделал первый фотоснимок плащаницы, и на негативе стал яснее виден Лик. С этого времени плащаницу стали тщательно изучать. Последние сто лет ее исследуют суперсовременными приборами, но ответ, насколько вероятна ее подлинность и каков возраст этого удивительного куска ткани с уни-

кальным изображением, пока не получен. Тем не менее для нас важно одно: плащаница из Турина — прототип или аналог Нерукотворного образа.

Самым ранним изображением Нерукотворного образа считается фреска на стенах катакомб Коммодилы (IV в.) в Риме, с этого времени и до наших дней эта иконография получила большое распространение, особенно на христианском Востоке.

В русском искусстве классическим примером этого иконографического типа является новгородская икона XII века (ГТГ). На золотом фоне мы видим изображение Лица Спасителя в обрамлении крестчатого нимба, киноварные буквы IC XC (ныне почти стертые) обозначают имя Иисус Христос. Образ лаконичен и выразителен, в нем четко выявлены основные элементы иконографии: Лик, словно проступающий из светящегося фона сквозь материю мира. Икона являет нам тайну Боговоплощения. Выразительные, чуть преувеличенные глаза, с внимательным, хотя и не прямо фиксированным взглядом придают образу огромную силу воздействия<sup>2</sup>. В русской традиции этот образ получил название «Нерукотворный Спас».

Новгородский образ — один из ранних в русской традиции, он послужил прототипом для многих подобных икон. Но со временем мы видим, как иконография этого образа усложняется, вернее, обрастает дополнительными деталями. Возьмем, например, такую деталь, как крестчатый нимб — обязательную принадлежность всех изображений Христа. Круг нимба обозначает вечность, свет славы, крест — символ искупительной жертвы Спасителя. В византийской традиции было принято нимб Христа изображать украшенным драгоценными камнями. Такие изображения встречаются и в русском домонгольском искусстве. Со временем внутри нимба появились греческие буквы

---

<sup>2</sup> Икона эта выносная, на ее обратной стороне изображено «Поклонение кресту»: ангелы с орудиями страстей предстоят кресту, воздвигнутому на Голгофе. Обратная сторона иконы корреспондируется с лицевой: образ, являющий нам тайну Боговоплощения, дополнен образом креста, символизирующего искупительную жертву, ради чего Христос и приходит из вечности в человеческий мир.

ὉΝΝ (греч. Сущий). Это то имя, которое Господь открыл Моисею на горе Синай, когда беседовал с ним из среды горящего куста. Это имя обычно связывают с ветхозаветным откровением о Боге. Однако помещенная рядом с новозаветным именем (Иисус Христос) эта надпись призвана утвердить единственность Христа Отцу. «Видевший Меня видел Отца» (Ин 14:9), — говорил Спаситель ученикам, и это означает, что как Богочеловек Иисус Христос являет всю полноту Божества, в Его лице мы предстоим всей Троице.

Со временем в иконографии Нерукотворного образа появляются и другие элементы — плат или узор, имитирующий ткань, рисунок черепицы, ангелы, держащие плат, отдельные буквы и целые молитвы, образ праведной Вероники, держащей плат, и т. д. Иногда встречаются надписи типа «Царь славы». Но сколь бы подробной или, напротив, лаконичной ни была иконографическая схема, этот образ прежде всего являет Лик, нерукотворно проступивший на ткани, символизирующий тайну Боговоплощения.

Образ Христа-Пантократора (греч. ὁ Παντοκράτωρ) считается вторым наиболее распространенным иконографическим типом, в русском переводе получившим наименование «Господь Вседержитель», или иначе — «Спаситель», а в простонародном наречии — «Спас». Различаются несколько вариантов композиций: изображение фигуры в рост, поясное или оплечное изображение, сидящий на престоле. Все эти варианты представляют собой различные модификации одного типа, внутри которого разрабатываются разные богословские интерпретации.

Большее распространение иконографический тип Пантократора получил в монументальной живописи. Это обычно главный образ в храме, он располагается либо в алтарной апсиде, если храм базиликальный, или в куполе, если храм крестово-купольный.

Наиболее ранние варианты купольных композиций свидетельствуют о распространении символично-аллегорических композиций, например крест в куполе, окруженный ангелами и символами евангелистов, как в Архиепископской капелле в

Равенне (VI в.). Позднее в куполе стали помещать сцену «Вознесение», трактуя купол как реальное небо, куда ушел Спаситель и откуда Он должен сойти в последний день. Такую композицию мы видим, например, в церкви Св. Софии в Салониках (IX в.), где вокруг Христа, поддерживаемого ангелами, стоят апостолы и Богородица, смотрящие на небо, куда Он удаляется. Подобные композиции были и на Руси, такой пример мы видим в куполе Преображенского собора Спасо-Мирожского монастыря (XII в.). Храм, таким образом, трактуется как место ожидания второго пришествия Господа. Постепенно композиция «Вознесение» вытесняется изображением Христа-Пантократора в окружении небесных сил, как знак вечно длящейся небесной литургии. Трактовка такой купольной композиции более спокойна и созерцательна: Христос-Пантократор, творящий вселенную и держащий ее в своей руке, символизирует вечность и неизменность космической гармонии, олицетворяет собой небо, сходящее на землю. Такие изображения преобладают в византийских и русских храмах, этот образ мы видим в монастырях Дафни в Греции (XI в.), Кахрие Джамии и Фитие Джамии (XIV в.) в Константинополе, в соборах Св. Софии в Киеве (XI в.) и в Новгороде (XIII в.), в Феррапонтове (начало XVI в.) и других. При всей компактности этого иконографического типа в нем явлена главная тайна евангельского откровения, выраженного у Иоанна Богослова: «Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины, и мы видели славу Его, как единородного от Отца» (Ин 1:14).

В базиликальных храмах образ Пантократора помещался в конхе апсиды, как это можно наблюдать в соборах Чезалле и Монреале (XII в., Италия, о. Сицилия)<sup>3</sup> и других.

Разновидностью образа Пантократора является изображение Спасителя на троне (престоле). Этот образ представляет Христа как Царя и Судию. В Византии нередко рядом со Спа-

<sup>3</sup> На Руси такой тип храмов был неизвестен, поэтому образ Пантократора помещался в куполе, а в апсиде обычно изображали Богородицу, по крайней мере до тех пор, пока храмы строили с открытыми апсидами и низкими алтарными преградами.

сителем изображали императоров и императриц, выражая тем самым идею сакральной иерархии и благословения императорской власти. Подобные композиции мы находим в главном храме Константинополя, в соборе Св. Софии. Например, в нартексе Христос изображен с коленопреклоненным перед Ним императором Львом VI (IX в.), а на южной галерее Христос представлен между Константином IX Мономахом и императрицей Зоей (XI в.). Византийская культура была воспитана на идеях Дионисия Ареопагита, рассматривавшего небесную и земную иерархии в зеркальном соотношении друг к другу. Но за пределами Константинополя этот образ обретает иную трактовку: Христу, сидящему на троне, чаще всего предстоят ангелы, как Его небесная свита, потому что Господь Вседержитель воспринимался прежде всего как Царь Небесный и Великий Архиерей, совершающий Небесную литургию.

Византийское искусство создало также иконографию, где сидящему на престоле Спасителю предстоят Богоматерь и Иоанн Предтеча. Эта композиция получила наименование дейсиса (греч. δέσις — «моление»), в ней выражен образ молитвенного предстояния святых и полнота Завета: Богоматерь — первый человек Нового Завета, Иоанн Предтеча — последний пророк Ветхого Завета, а во Христе соединяется все и явлена полнота Божественного Откровения. В период формирования высокого иконостаса эта композиция станет смысловым и композиционным ядром всей системы алтарной преграды.

В русском искусстве византийская иконография Христа-Пантократора получила широкое распространение, но при этом претерпела некоторые изменения. В Византии был известен тип Христа-Космократора (разновидность Пантократора) — это образ Христа, восседающего на радуге, в окружении символов евангелистов. Из этого типа к концу XIV века формируется многослойная композиция, получившая название «Спас в силах». В нем сливаются различные аспекты трактовки образа Христа: эсхатологический (образ второго и славного пришествия Спасителя и образ Страшного суда), апокалиптический (образ Царя царей, Небесного Владыки и Агнца) и софийный

(образ Логоса, Бога Творящего и Спасяющего мир). В наименовании композиции «Спас в силах» отражена ее богословская концепция — явление Иисуса Христа в силе и славе в конце времен. Этот образ олицетворяет исполнение Божественного Промысла о мире: «В устроении полноты времен, дабы все земное и небесное соединить под главою Христом» (Еф 1:10). Следуя терминологии Тейяра де Шардена, этот образ можно назвать точкой Омега («Я есть Альфа и Омега, Первый и Последний» — Откр 1:10).

Разберем эту иконографическую схему подробнее. В основу ее положено явление Господа Вседержителя пророку Иезекиилю на реке Ховар. Это описание одной из наиболее грандиозных теофаний в Ветхом Завете.

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

вокруг Него. В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом» (Иез 1:4-6, 10, 13, 15-16, 18, 22, 26-28).

Этот текст переключается с текстом Откровения Иоанна Богослова, в котором открывается грядущее явление славы Божьей.

«...перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади. И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему. И каждое из четырех животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет» (Откр 4:6-8).

Образы этих текстов, выражающих явление славы Божьей, передаются на иконе в виде символических фигур – геометрических (круг, квадрат, ромб) и изоморфных (животные, трактуемые как символы евангелистов), обозначающих различные небесные силы, земные и небесные уровни бытия. В богословии эти образы подробно описаны и истолкованы Дионисием Ареопагитом в его трактате «О небесной иерархии».

Для подробного рассмотрения возьмем икону «Спас в силах» из ГТГ (Тверь, I пол. XV в.), типичную для древнерусской иконографии.

Христос, восседающий на престоле, изображен на фоне красного квадрата, на который последовательно наложены синий круг (овал, мандорла) и красный ромб. Красный и синий – основные цвета иконы, на их сочетании и строится вся композиция. Эти цвета символизируют соединение во Христе антимических начал – божественной и человеческой природы, огня Духа и воды Живой, милости и истины, непознаваемости и воплощения. Красный нижний квадрат означает землю – четырехугольник всегда прочитывается как земная фигура (четыре стороны света, четыре стихии и т.п.). Во все концы земли проповедуются Евангелие Царства, и потому в четырех угол



ках квадрата изображены символы евангелистов. Они распределяются следующим образом: ангел символизирует евангелиста Матфея, телец – Луку, лев – Марка, орел – Иоанна<sup>4</sup>.

Следующая фигура – синий круг – означает небесную сферу, мир бесплотных сил, или ангельских чинов, как их именует Дионисий Ареопагит. Небесный свод изображается как бы «затканым» ангельскими ликами. Собственно, все, что изображено вокруг фигуры Христа, и есть изображения небесных сил – не только лики с крылышками, но и подножие престола с крылатыми колесами и множеством очей, и даже сам престол, на котором восседает Спаситель, тоже не что иное, как изображение ангельского существа. В Св. Писании неоднократно говорится: «Господь восседает на херувимах» (2 Цар 22:11; Пс 79:2). Один из чинов ангельской иерархии по Дионисию Ареопагиту так и называется «престолы». Другие, впрочем, также носят весьма показательные названия: «силы», «власти», «начала» и т. д. И всех их заключает в себе данная иконографическая схема.

И наконец, красный ромб, непосредственно окружающий фигуру Христа, это «огонь из чресл», обозначающий огненную природу божества («Ибо Господь, Бог твой, есть “огонь поядающий” – Втор 4:24). Это та «неопалимая купина», где среди огня Бог обращается к человеку (Исх 3:2). Это явление Бога в силе и славе, в грозе и буре, в огне и свете.

На тверской иконе Спаситель облачен в одежды двух цветов – красный хитон и синий гиматий, что символизирует соединение в Нем двух природ, божественной и человеческой.

---

<sup>4</sup> Впервые подобное прочтение тетраморфа (греч. τετραμόρφος), то есть образа четырех животных, было предпринято св. Иринеем Лионским (II в.), он видел в этом образе символ различных аспектов образа Христа в Евангелиях: ангел, вернее, животное с человеческим лицом, означает пришествие Христа в мир, к людям, телец символизирует Жертву Христа, лев – Царство, орел – обладание Духом и духовное видение. Вслед за ним эти ассоциации развивали св. Ипполит, блаженный Иероним, папа Григорий Великий и многие другие богословы. Однако принятая на сегодняшний день устойчивая схема толкования этих символов у самого Иринея выглядела несколько иначе: ангел увязывался с Матфеем, телец – с Лукой, лев – с Иоанном, орел – с Марком.

На других иконах мы видим также одежды золотого цвета, что обозначает сияние Его славы. Нередко Христос изображается в белых одеждах с золотым ассистом, что также означает божественный свет.

Правой рукой Спаситель благословляет, левой придерживает раскрытую Книгу. Символика книги в христианской культуре глубока и обширна. Христианство само является религией Книги, Священного Писания, Откровением Слова. И храм, и икона, и мир также понимались св. отцами как книга, текст, слово. Семантический ряд книги в рассматриваемой нами иконографии также весьма разнообразен: этот образ раскрывается здесь и как Книга Жизни, в которую вписаны имена спасенных (Исх 32:32; Откр 3:5), и как Книга Откровения, написанная внутри и извне, запечатанная семью печатями, открыть и прочесть которую никто не может, только Агнец (Откр 5:1-7), это также Книга Завета и Закона (Втор 30:10), исполнить который пришел Христос. Наконец, это собственно Евангелие — учение, которое Иисус Христос принес на землю и которое через евангелистов проповедано во все концы земли. Это Благая весть, открытая миру, в то же время и Его сокровенное учение, которое «горько во чреве и сладко в устах» (Откр 10:9). Книга есть также символ Самого Господа Иисуса Христа, который есть Слово Божье, пришедшее в мир. Книга может символизировать и Самого Иисуса Христа, так, в ранних памятниках христианского искусства была распространена символическая композиция «Этимасия» (греч. Престол Уготованный), изображающая Книгу, лежащую на престоле, символизирующем Царство Небесное (мозаика церкви Успения в Никее, VII в.).

Икона «Спас в силах» — это образ второго и славного пришествия Христа, и он напрямую связан с темой Страшного суда, когда Господь является как Судия судить живых и мертвых (Деян 10:42; 2 Тим 4:8), и суд Его праведен (Ин 5:30), и никто не избежит Суда Христова (Рим 14:10).

Тема Страшного суда получила широкое распространение в средневековом искусстве — и в живописи, и в литературе. Эсхатологические настроения охватывали целые народы и

формировали эпохи, увлекая человеческое воображение в необыкновенные сферы, порой весьма далекие от библейского откровения. Строгое богословие иконы стремится исключить нежелательные эмоции и направить мысль созерцающего к евангельскому пониманию суда. Вспомним, что говорит Сам Иисус Христос о суде: «На суд пришел Я в мир, чтобы невидящие видели, а видящие стали слепы» (Ин 9:39), а также: «Я пришел не судить мир, но спасти мир. Отвергающий Меня и не принимающий слов Моих имеет судью в себе: слово, которое Я говорил, оно будет судить его в последний день» (Ин 12:47-48). Апостол Иоанн, любимый ученик Иисуса, передает смысл грядущего суда так: «Суд состоит в том, что свет пришел в мир; но люди более возлюбили тьму, нежели свет, потому что дела их были злы» (Ин 3:16). Славянское слово «страшный» по отношению к последнему суду означает скорее великий, всеобщий, космический, такое понимание весьма далеко от того, что сегодня вкладывают в это слово, понимая Страшный суд и Апокалипсис в стиле фильмов ужасов или блок-бастеров. Но Православная церковь учит, что Бог судит мир через слово и свет, и человек с трепетом ожидает «добротного ответа на страшном судище Христове» (ектенья литургии св. Иоанна Златуста). В этой связи интересно рассмотреть тексты, которые обычно избираются для написания на открытой книге в композиции «Спас в силах». Чаще всего это слова из Евангелия от Матфея: «Придите ко Мне все тружущиеся и обремененные, и Я успокою вас» (Мф 11:28). Образ Божественного Судии и образ Страшного суда приобретают в этом контексте особое звучание, выраженное в Новом Завете словами апостола Иакова: «Милость превозносится над судом» (Иак 2:13). Иногда на раскрытом Евангелии можно прочесть следующие тексты: «Я – свет миру» (Ин 8:12), «Не судите по наружности, но судите судом праведным» (Ин 7:24) и другие. Все эти тексты имеют одну цель – открыть человеку возможность предстать лицом к лицу перед Богом Живым, пребывать в Его Свете, принять Его Слово, которое есть «меч обоюдоострый, который проникает до разделения души и духа, составов и мозгов... и судит помышления и намерения сердечные» (Евр 4:12).

Образ «Спас в силах» вызывает множество библейских реминисценций и богословских ассоциаций, что делает его одним из наиболее глубоких и семантически насыщенных иконописных изображений. Без преувеличения можно сказать, что «Спас в силах» — это целый богословский трактат, исполненный посредством символического языка иконописи. В русских храмах этот образ становится центром не только иконостаса, но и всего храма, отчасти повторяя и усиливая изображение Христа-Пантократора в куполе. Можно сказать, что «Спас в силах» сам несет в себе образ храма — Христос, как уже говорилось, изображается на фоне символических фигур: красного квадрата и синего круга, которые символизируют землю и небо, и это повторяет схему храма: земной куб, перекрытый сферой (куполом) неба. Конечно же, это не случайное совпадение, ибо, как мы уже говорили, храм является иконой космоса, образом нового неба и новой земли, которые явятся по пришествию Сына Божьего во славе.

«Спас в силах» — своего рода точка отсчета в храме, точка концентрации литургического смысла всех изображений храма. Как от камня, брошенного в воду, расходятся круги, так и вокруг Христа также образуются своего рода круги: действенный чин — это святые, предстоящие Ему на небесах, это образ Церкви небесной, а далее — Церковь земная, все мы, стоящие в храме, «единомыслием исповемы», возносящие молитвы к Владыке небес и земли. И святые на небесах, и грешные люди на земле — все образуют единое тело Церкви, глава которой — Христос. Это единый молитвенный круг, центр и сердце которого — Христос.

В XV–XVI веках в древнерусском искусстве появляются разнообразные варианты и модификации иконографии «Спас в силах», а уже к началу XVII века наблюдается упрощение и огрубление схемы, что является выражением общей тенденции церковного искусства. Утрата глубины богословского понимания образа и нарастание декоративных и живописных тенденций сказывается отрицательно на трактовке иконописцами этой иконографии. Мы видим, например, как вместо условного, лег-

ко и прозрачно очерченного престола на иконах XVII века появляются монументальные формы трона, изображенного уже не как ангельский образ, а как массивный трон с элементами декоративных украшений. Эпоха уже не чувствует трепетности ангельского мира, а понятие о небесной иерархии переводит в грубую телесность этого мира.

Широкое распространение в православном искусстве получило поясное изображение Иисуса Христа, носящее тоже название «Пантократора», или «Вседержителя», в русском варианте – «Спаситель», или «Спас». Простая иконографическая схема служит сосредоточению внимания молящегося на Лике и благословляющем жесте. В период формирования иконостаса этот образ использовался в дейсисном чине, примеры тому – Высоцкий чин (кон. XIV в.), Звенигородский чин (нач. XV в.). Но чаще такой образ помещали в местном ряду, возле Царских врат, и он представлял пару с иконой Богородицы.

Образ Христа-Вседержителя, помещенный у Царских врат, имеет особое значение в литургическом пространстве храма: Христос вводит молящегося в Царство Божье («Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется» – Ин 10:9). Обычно на этой иконе Спаситель изображен с закрытым Евангелием, так как, подходя к вратам Царства, мы только приближаемся к той тайне, которая откроется во всей полноте в последний день, в день Суда, когда «все тайное станет явным», с Книги Жизни будут сняты печати и Слово будет судить мир. Но иногда этот принцип нарушается, и образ Спасителя в местном ряду предстает перед нами с открытым Евангелием, а напротив, в дейсисном ряду – с закрытым. Но все эти изменения встречаются не ранее XVII века, когда знаковая природа иконы размывается.

Иконографический тип «Вседержителя» наиболее широкое распространение получил в моленных иконах, небольших, имеющих хождение в быту: это келейные, личные, семейные, венчальные иконы, дорожные образки, нагрудные медальоны и прочее. Здесь в равной степени могут быть представлены образы с закрытым и открытым Евангелием. Трактовка образа Иисуса Христа в некоторых иконах достигает удивительной

глубины, лучшие образцы византийской и русской живописи являются настоящими шедеврами иконописи, начиная с синайского образа VI века вплоть до наших дней. И в каждом из них отражено представление эпохи о Христе. Так, в образе Пантократора 1363 года из Эрмитажа, написанном под явным влиянием мистики св. Григория Паламы, отразились исихастские идеи светоносности плоти Спасителя. В иконе Спаса Тверской школы XV века (ГТГ) мы видим среднерусский вариант образа, в иконах Спасителя кисти Тихона Филатьева, Симона Ушакова проступают черты натурализма, характерного для мастеров Оружейной палаты. При всей разнице художественной трактовки этих икон богословское их содержание отвечает тому, что Церковь исповедует в образе Иисуса Христа: Лик Спасителя с внимательными глазами, обращенный к молящемуся, благословляющий жест десницы передает благословение Отца, Евангелие символизирует учение Христа. Бог Живой, Слово воплощенное приходит к каждому человеку с любовью и вестью о спасении, ожидая ответного движения человеческой души.

Поясные образы Спасителя, наверное, представляют собой наиболее распространенный иконографический вариант. Но известны и оплечные, и оглавные композиции. Пример оплечных икон — два великолепных образа начала XIV века из Успенского собора Московского Кремля — «Спас Оплечный» и «Спас Ярое Око». Некоторые исследователи отмечают особенность иконографии этих икон — крест на золотом фоне, не ограниченный кругом нимба, так что голова Христа находится как бы на фоне креста. И они относят эти иконы к типу «Христа Халкидуса», или «Христа Халке». Согласно преданию, так выглядела икона, украшавшая Медные (Халке) ворота Константинополя, которые вели к дворцу императора. Эта икона была снята по указу императора Льва Исавра, с чего и начались массовые репрессии против иконопочитателей. После победы иконопочитателей был восстановлен и этот образ. Только теперь крест, на фоне которого Христос стал восприниматься как образ распятия и поругания, которое Спаситель принимает уже в христианском мире.

Оглавные иконы, написанные на одной доске, в домонгольский период помещали на алтарных преградах. Великолепные образцы древних дейсисов представлены в Третьяковской галерее (XII в.).

В православном искусстве известны и другие типы иконографии Христа. Например, тип, именуемый «Царь царем» или «Христос Великий Архиерей», представляющий Спасителя в царской или священнической одежде. Однако подобные иконографические варианты появляются не рано. Одна из ранних икон этого типа – образ «Предста царица» из Успенского собора Московского Кремля – датируется XIV веком. Считается, что в основу иконографии этого образа положен текст 44-го псалма. Эта композиция типа дейсиса, здесь представлен Спаситель, восседающий на престоле с предстоящими Богоматерью (изображается также в царском одеянии и в короне, что для византийского искусства большая редкость) и Иоанном Предтечей. Иконография «Предста царица» пришла, по видимому, с Балкан.

В русской иконографии образ Христа-царя или Христа-архиерея распространение получил только в XVII веке, в период деятельности мастеров Оружейной палаты. На иконах этого типа Спаситель представлен в царской или священнической одежде, изукрашенной золотом, и в венце в виде то ли короны, то ли папской тиары. Скорее всего, этот иконографический тип имеет западное происхождение. Подобный образ мы видим, например, на иконе в местном ряду Архангельского собора Московского Кремля. В этом образе прочитывается ярко выраженная апокалиптическая трактовка, в нем художник пытался запечатлеть явление Господа Иисуса Христа, как оно написано в Книге Откровения Иоанна Богослова: «И сидящий на нем называется Верный и Истинный, Который праведно судит и воинствует. Очи у Него, как пламень огненный, и на голове Его много диадем... из уст же Его исходит острый меч, чтобы им поражать народы. (...) На одежде и на бедре Его написано имя: Царь царей и Господь господствующих» (Откр 19:11-12, 15-16). Любовь к прямолинейным символам и аллегориям, харак-

терная для XVII века, сказала в несколько нарочитом выделении некоторых деталей: меч, исходящий из уст Христа, имя, написанное на бедре, и т.д. Но при всей своей наглядности и иллюстративности этот образ несет гораздо меньшую символическую нагрузку и не столь глубоко раскрывает тему явления Спасителя в слове и Страшного суда, как это мы могли видеть в образе «Спас в силах», имевшем распространение в более раннюю эпоху.

Иконография Господских и Богородичных праздников, в которых непременно входит образ Христа, основывается на общепринятой схеме – Спаситель изображается человеком средних лет (по древнерусски – средовек), в одеждах красно-синего цвета, символизирующих Его двуединую божественную и человеческую природу. Исключение составляют такие композиции, как «Успение» и «Сошествие во ад»<sup>5</sup>, где Христос изображается в одеждах золотого цвета, символизирующих Его славу, а также «Преображение», где Спаситель представлен в белых одеждах, обозначающих божественный нетварный свет. В сценах Страстей принято изображать Христа обнаженным в одной набедренной повязке. Точно так же обнаженным Его рисуют в композиции «Крещение/Богоявление», что символизирует Его полную отдачу на служение, которое и приведет Его к страданиям. В некоторых иконах Спаситель в момент крещения может быть изображен даже без повязки на чреслах, в знак Его абсолютной незащитности и унижения.

Традиционный («исторический») тип образа Иисуса Христа вошел и в композицию «Новозаветная Троица», но об этом иконографическом изводе речь пойдет в следующей главе.

Кроме традиционного, так называемого исторического типа Христа, существуют иконографии, в которых Спаситель представлен в виде младенца или отрока, такой тип получил наименование «Спас Эммануил». Это имя взято из Библии,

---

<sup>5</sup> В композиции «Сошествие во ад» могут быть варианты, так, для Псковской иконописи характерно изображение Христа в красных одеждах, тогда как в Византии Его нередко изображали в белоснежных (например, в знаменитой фреске в Кахрие Джами).



из слов пророчества Исаии (Ис 7:14) и означает «с нами Бог». Имя Эммануил относится прежде всего к изображению Предвечного Младенца, зачатого в чреве Пресвятой Девы, как, например, мы видим в иконографии «Богоматерь-Знамение» (или Воплощение). Наиболее известные иконы такого типа — «Ярославская Оранта», «Курская Коренная», «Новгородское знамение». Благословляющий жест Иисуса и буквы  $\text{O}\Omega\text{N}$  в нимбе символизируют всю полноту Божества, которая явлена в Христе-Младенце. Обычно Спас-Эммануил изображается в обрамлении кругов, означающих лоно Богородицы, вместившее невместимого Бога, а также вечность. В момент зачатия Слово Божье, которое больше мира, входит внутрь его, оставаясь при этом и вне его.

Тот же младенческо-отроческий тип Христа вошел во все богородичные иконы. О них пойдет речь в соответствующей главе. Здесь необходимо добавить также то, что Младенец обычно изображается со свитком в руке, символизирующим Его учение, Благую весть, которую Он приносит в мир. Как человек, Иисус находится в младенческом состоянии, но Его учение в Нем и с Ним, ибо Он пришел ради этого на землю. Свиток символизирует также скрытость от мира этого учения до той поры, пока Спаситель не вошел в возраст и не вышел на проповедь. Одежды Младенца в богородичных иконах могут быть различными — золотыми (Богоматерь Владимирская) или красно-синими (Богоматерь Страстная). Он может быть изображен в цветной рубашечке (Богоматерь Яхромская), с цветной и золотой каймой (Одигитрия кисти Дионисия) и т.д. Ножки младенца могут быть босыми или обутыми в тонкие золотые сандалики (Богоматерь Донская), что символизирует Благую весть (Еф 6:15).

Тип Эммануила появился в иконографии довольно рано. Такие изображения можно видеть в мозаиках Равенны, в частности, в церкви Сан-Витале (VI в.). В раннем, доиконоборческом искусстве этот тип был распространен едва ли не больше, чем так называемый исторический тип, изображающий Христа в полноте возраста. Спасителя изображали юным, чтобы под-

черкнуть идею новой, возобновляющейся жизни, силы воскресения. Такое же значение приобретает этот иконографический тип в ранних домонгольских, оглавных, так называемых «ангельских дейсусах», где Спас Эммануил изображен с предстоящими ангелами. Подобные композиции использовали для низких алтарных преград, когда высоких иконостасов на Руси еще не было.

Тема Предвечного Сына Божьего, «иже от Отца рожденнаго прежде всех век» (как гласит символ веры), развивается в иконографии XIV века в византийском и балканском искусстве в композициях пророческого типа. Пример такой композиции — икона «Недреманное око», где младенец Христос представлен лежащим на райском ложе, по сторонам от Него — Богородица и ангелы. В основу иконографической схемы положены стихи 120-го псалма: «Не дремлет и не спит Хранящий Израиля» (Пс 120:4). Подобные композиции помещали над входом в храм и на отдельных иконах. Эта иконография появилась в поздневизантийском искусстве, но она также была известна и на Руси. Примером может служить Соловецкая икона середины XVI века. На вершине горы, на ложе возлежит Спас Эммануил, над ним парит ангел с опахалом. Одесную Христа — Богородица, напротив нее архангел, держащий крест. Можно предположить, что изображенный архангел — это Гавриил, и тогда в паре с Богородицей обе фигуры повторяют схему Благовещения, открывшего миру тайну воплощения и спасения.

К этому же типу пророческих изображений следует отнести иконографии, в которых Христос представлен в виде ангела. Например, образ «Ангел — Благое молчание» представляет Христа в виде Ангела Софии (с восьмиконечным нимбом), со сложенными на груди руками и поднятыми крыльями. На некоторых иконах мы видим Ангела Софию, восседающего на престоле, перед которым предстоят Богородица и Иоанн Предтеча. Распространение иконографий такого рода свидетельствует об определенных тенденциях, которые в русском иконописании станут ведущими начиная с XVI века. Прежде всего это не углубление богословского прочтения иконы, а развитие

иконографии вширь, освоение новых сюжетов, новых образов, которые нередко заимствуются из других культур, прежде всего из западноевропейской. И заимствования эти не всегда бывают удачными, осмысленными и оправданными.

Против таких тенденций в свое время выступал московский дьяк Иван Михайлович Висковатый. Подробнее о сути его возражений мы поговорим в следующей главе. Здесь же нам важно отметить, что эти новшества коснулись и типологии образов Иисуса Христа. Так, например, в многочастной иконе из Пскова (ныне в Успенском соборе Московского Кремля) Висковатый увидел странные образы, не находящие объяснения в православном духовном опыте. В частности, это изображения крылатого Распятия, вернее соединение в одном изображении распятого Христа и херувима. Происхождение этого образа совершенно ясно — он пришел из францисканской мистики. Так изображается у Джотто огненный серафим, явившийся св. Франциску Ассизскому в момент стигматизации. На той же псковской иконе представлен Христос в воинских латах, а также в иных экзотических видах. Естественно, на Руси в XVI веке такие образы не могли быть адекватно восприняты, ибо то, что органично в одной культурной системе, может быть диссонансом в другой. Подобных случаев множество, и к XVII веку они нарастают как снежный ком, но об этом речь впереди.

Завершая краткий обзор иконографии Иисуса Христа, вернемся к основе основ иконы — тайне Воплощения Слова Божьего. Образ, явленный нам однажды в лице Иисуса Христа, освещает всю нашу жизнь, открывает возможность становления и восстановления образа Божьего в нас, он также есть залог преобразования всего мира. Христоцентризм нашего спасения делает христоцентричной любую икону и иконопочитание в целом. «Ибо нет другого имени под небом, данного человекам, которым надлежало бы нам спастись» (Деян 4:12). Это касается и иконописных образов Спасителя и Господа нашего Иисуса Христа. Каждая икона является ступенькой к Нему Самому, ниточкой, связующей образ и Первообраз. Предстоя иконе, мы предстоим Самому Богу, но не потому, что Бог заключен в

иконе, а потому, что икона есть знак Его присутствия и взывает к нашему ответу. Как пишет Л. А. Успенский, «икона не изображает Божество, она указывает на причастность человека к Божественной жизни»<sup>6</sup>.

Икона не гарантия нашего спасения, но помощь на пути к нему, в этом смысле особенно неопределимое значение имеют образы Спасителя, «истинно, а не призрачно воплощенного Бога Слова». Православная аскетическая практика уделяет иконе особое место, икона ведет человека от видимого к невидимому, направляет его духовный взор на Христа, ибо христианство руководствуется не собственной фантазией и пустыми мечтаниями, а Словом Божиим, написанным не только буквами, но и красками, облеченным в образы «ради слабости понимания нашего» (св. Иоанн Дамаскин).

О практически-аскетическом аспекте иконопочитания святитель Филарет Московский писал так: «Чтобы в поисках присутствия Божия ум не впадал в химерические представления, чтобы мысли сосредотачивались и ограждались от рассеянности, святой образ Бога, являвшегося во плоти, представляется одновременно взору чувственному и созерцанию духовному и собирает мысли и чувства, внешние и внутренние, в едином созерцании Божественного»<sup>7</sup>.

В осмыслении Церковью личности Иисуса Христа иконография имеет огромное значение. Во-первых, через икону сложнейшие христологические догматы Никейского и Халкидонского соборов становятся ближе, понятнее и доступнее для простого верующего, не всегда обладающего богословскими познаниями. Во-вторых, развитие иконографии способствовало тому, что в сознании верующих облик Иисуса Христа приобрел устойчивые черты. Динамика становления образа на протяжении веков дает представление о большом диапазоне колебаний — от ранних средневековых образов, основанных на утверждении о некрасивости внешности Спасителя (Ис 53:2-3), в противовес

<sup>6</sup> Успенский Л. А. *Богословие иконы Православной Церкви*. Париж, 1989. С. 132.

<sup>7</sup> Там же. С. 445.

внешней чувственной красоте античных богов и героев, вплоть до сладостной красоты «живоподобных» ушаковских икон и суровых современных образков. Однако между этими крайними точками мы находим тип, выработанный в Византии (классический – образы св. Софии Константинопольской XII–XIV вв.) и нашедший свое творческое развитие на Руси (русские иконы XV в.). В нем гармонично соединены мужество и милосердие, аскетизм и классическая правильность черт, богословская ясность и неизреченность божественной тайны. Из русских икон в большей мере это явлено в образе Спаса из Звенигородского чина, который приписывается Андрею Рублеву. Это не только художественная вершина русского искусства, но прежде всего высота откровения, глубина богословской мысли и мистического опыта, потому что образ Христа в этой иконе раскрыт в удивительной полноте и гармонии, соединяющей ум и сердце. Глядя на этот образ, можно вспомнить слова апостола Павла, сформулировавшего суть иконопочитания прежде появления собственно икон, а потому остающуюся вечным принципом отношения к образу. «Мы же все, открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню, преобразуемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа» (2 Кор 3:18).

# ИКОНОГРАФИЯ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ

## Можно ли изображать Бога Отца?

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

*Св. Григорий Богослов*

**Т**ринитарный догмат, так же как и христологический, составляет основу христианской веры. Оба они тесно связаны с тайной Боговоплощения. Но, по образному выражению Блаженного Августина, постичь тайну Св. Троицы труднее, нежели вычерпать море ложечкой. История Церкви свидетельствует, как трудно входило это Откровение в сознание христиан — вплоть до XX века христианский мир искушается различного рода антиринитарными теориями, тайными и явными (стригольники, унитарии, софиологи и прочие). Предвидя подобные трудности, св. отцы старались разяснять тайну «неслиянности и нераздельности» Божественного Троиинства через образы и символы. Так, одни говорили о воле,

разуме и действии Бога, другие приводили аналогии с солнечным сиянием, где одновременно едины и различимы солнце, луч и свет. Третьи размышляли о тайне и гармонии любви, где лица-ипостаси понимаются как Любящий, Любимый и Любовь. И при этом все сходились на том, что Св. Троица — это не количество, а качество Бога, непостижимое для человека, но данное ему в Откровении. Св. Василий Великий так пишет: «Господь, передавая нам весть об Отце и Сыне и Святом Духе, не счетом переименовал их; ибо не сказал: в первое, второе и третье или — в одно, два и три; но в святых Именах даровал нам познание веры, приводящее ко спасению... Мы счисляем не через сложение, от одного делая наращение до множества и говоря: одно, два, три, или: первое, второе, третье». Таким образом, Божественное триединство — это особое таинство бытия. Выразить это иное, отличное от человеческого, бытие крайне сложно, практически невозможно, если опираться на известные земные категории, поэтому Блаженный Августин говорит: «Когда речь заходит о Боге, мысль оказывается более точной, чем способы ее выражения, а реальность — более точной, чем мысль».

Христианское искусство также сталкивалось с трудностями в выражении откровения о Троице, хотя желание поведать об этой неизреченной тайне через изобразительный язык рождается уже в доиконоборческий период.

Довольно рано в иконографии появляется сюжет «Явление трех ангелов Аврааму», или «Гостеприимство Авраама». Мы находим его в живописи катакомб, например на Виа Латина (IV в.), а также в ранних мозаиках, например в церкви Санта Мария Маджоре в Риме (V в.) и в церкви Сан-Витале в Равенне (VI в.). Уже в этих памятниках иконографическая схема носит вполне богословски осмысленный характер.

Следует прежде сказать, что в основу этой композиции положен сюжет из 18-й главы Книги Бытия, где рассказывается о том, как Авраам принял трех ангелов, которые предсказали ему рождение сына Исаака. Не все отцы Церкви сходились во мнении относительно богословского толкования этого сюже-

та: одни видели в нем явление Бога в Трех Лицах, другие толковали этот эпизод как явление Бога в сопровождении двух ангелов, которые затем отправились судить Содом<sup>1</sup>. Постепенно, очень постепенно осваивался этот сюжет в церковном искусстве, и со временем, путем углубления богословского смысла он становится основой для выражения образа Троицы.

В иконоборческий период многие богословы высказывают сомнения в возможности изображения человеческими средствами любых сюжетов, связанных с откровением Бога. В этот период вообще старались избегать сюжетных изображений, заменяя их символическими. Одно из них – «Престол уготованный» (греч. этимасия), где изображается престол, символизирующий Царство и первое лицо Троицы – Бога Отца, на престоле лежит книга – символ Слова Божьего, Второго Лица Св. Троицы, Бога-Сына. На книгу опускается голубь – символ Св. Духа, Третьей Ипостаси Божественного Троиединства. Исповедание Св. Троицы таким образом передается через символы. Прямо здесь ничего не изображено, и это заставляет вспомнить традиции апофатического богословия, которое уходит от утвердительных и земных понятий в передаче Божественного откровения. Наиболее известная композиция такого рода находилась в церкви Успения в Никее (VII в.). К сожалению, эта церковь разрушена в 1922 году, и остались только черно-белые репродукции. О цвете, композиции мы судить не можем. Такие изображения встречаются и в других местах, позже изображение этимасии включали в состав композиции Страшного суда.

Апофатическое богословие в Православной церкви всегда было как бы обратной стороной богословия катафатического. Непознаваемость Бога рождает апофатический способ, который, в отличие от катафатического, строится на принципе отрицания. Мысль как бы отталкивается от противоположного, от того, чем Бог не является, ибо в действительности нет ничего, с чем можно было бы Бога сравнить или хотя бы отдаленно сопоста-

<sup>1</sup> Подробно история богословской эволюции толкования этого сюжета описана в статье Н. Озолина «“Троица” или “Пятидесятница”?» в: *Философия русского религиозного искусства*. М., 1993. С. 385-395.



вить. Ярким примером апофатического способа богомыслия может служить стихотворение известного немецкого мистика Ангелуса Силезиуса, жившего в XVII веке.

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

*Перевод Л. Гинзбурга*

Апофатическое богословие всегда было более свойственно христианской мысли Востока, чем Запада, но в данном случае голос западного мистика говорит в пользу общности духовного опыта обеих традиций. На Востоке же св. отцы говорили так: «Кто говорит – Бога не видел, кто увидел Бога – тот молчит...»

В иконе апофатический и катафатический способы выражения соединяются, так как видимое и условное в иконописи служит изображением невидимого и безусловного. Знаковый символический характер иконописного языка не претендует на полную достоверность и уж тем более на тождество образов Первообразу. Но удержаться на грани соединения апофатического и катафатического трудно. В различные эпохи иконописцы впадали то в одну, то в другую крайности – от иконоборчества (чистого апофатизма) переходили к грубому иллюзорному реализму, который правильно было бы назвать натурализмом (что есть плоско понятый катафатизм). Но всегда икона как феномен богословской мысли стремилась к золотой середине, к гармонии видимого и невидимого, и интуиция иконописцев искала адекватный способ изображения неизобразимого.

В византийском искусстве сюжет «Гостеприимство Авраама» в постиконаборческую эпоху вновь получает широкое распро-

странение. Особенно интересные памятники были созданы в комниновский и палеологовский период. Помимо фигур ангелов в этой сцене обычно изображали Авраама и Сарру, а также слуг, закалывающих тельца и приготовляющих трапезу. Варианты иконографических схем различны – праотцы (Авраам и Сарра) могут быть расположены впереди, сбоку, между ангелами, иной раз они выглядывают из окошек палат на заднем плане и т.д. Фон, как правило, заполнен символическим изображением палат Авраама, дуба Мамврийского, горок. Назовем некоторые наиболее известные памятники монументального искусства, где встречается сцена «Гостеприимство Авраама»: собор в Монреале (Италия, о. Сицилия, XII в., мозаика), фреска капеллы Богоматери монастыря Св. Иоанна Богослова на Патмосе (Греция, XIII в.), церковь 40 мучеников в Тырново (Болгария, XV в.), церковь Св. Софии в Охриде (Сербия, XV в.). В книжной миниатюре этот сюжет также встречается весьма часто, вот лишь несколько примеров: «Слова Иакова Коккиновакского» из библиотеки Ватикана (XII в.), Псалтирь XI века из собрания Британского музея, Псалтирь Гамильтон XIII века и т.д. В прикладном искусстве подобных композиций также великое множество.

На Русь иконография «Гостеприимство Авраама» пришла очень рано. Уже в Софии Киевской мы находим фреску на этот сюжет (XI в.), затем – на южных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале (XIII в.) и, наконец, знаменитая фреска Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде (80-е гг. XIV в.). В иконах также встречается эта композиция. Например, клеймо четырехчастной иконы из Новгорода первой четверти XV века (Санкт-Петербург, Русский музей), икона мастера Паисия (ЦМИАР, кон. XV в.), иконы псковской школы XV–XVI вв. (ГТГ) и другие.

Если для ранних памятников характерна была композиция с равновеликим изображением ангелов во фронтальном развороте, то в более поздней иконографии изокефалия вытесняется треугольной схемой. Видимо, на раннем этапе важно было утверждение единства ипостасей в Св. Троице, а в более позднее время акцентировалась иерархическая идея. Но, как бы то

ни было, тринитарное толкование прослеживается не во всех случаях.

Поворотным пунктом осмысления этой иконографии становится икона Св. Троицы преп. Андрея Рублева. Собственно, только этот вариант может называться образом Св. Троицы в отличие от других икон, которые изображают сцену «Гостеприимства Авраама». Здесь мы сталкиваемся впервые с догматическим осмыслением образа, тогда как до него образ понимался больше в историческом аспекте, сквозь который просматривалось богословское толкование. Первое, что бросается в глаза в иконе Андрея Рублева: он, не включая в композицию фигур праотцев Авраама и Сарру, тем самым сосредотачивает наше внимание на явлении ангелов, в котором созерцающий вдруг начинает прозревать образ Троицы. Если следовать известной августиновской схеме, Рублев минует уровень буквального прочтения и начинает восхождение к Образу непосредственно с символического уровня.

Известно, что иконографический вариант Троицы без праотцев существовал в византийском искусстве и до Рублева. Стоит вспомнить миниатюру с двойным портретом императора Иоанна Кантакузина (XIV в.) или многочисленные предметы прикладного искусства: медали, печати и прочее. На Руси, например, такое изображение мы встречаем на западных вратах Суздальского Рождественского собора (XIII в.). Но все эти композиции не носят самостоятельного характера, не являются моленными иконами. Андрей Рублев придает изображению цельный и самостоятельный характер, делает его законченным богословским текстом.

Согласно летописи, художник писал икону Св. Троицы по заказу игумена Троицкого монастыря Никона «в память и похвалу преп. Сергию», сделавшему созерцание Св. Троицы центром своей духовной жизни. Великому иконописцу удалось отразить в красках всю глубину того мистического направления, во главе которого стоял преп. Сергей Радонежский. Это было монашеское движение, направленное на углубление молитвенно-созерцательной практики, но оказавшее при этом колоссаль-

ное влияние на мир. Идея единения в любви, вершиной которой является Святая Троица, благодаря подвижнической жизни и проповеди Сергия и его учеников стала движущей силой нравственного возрождения русского народа в конце XIV века, что и позволило противостоять черной силе татарского ига.

Вслед за Андреем Рублевым эту схему восприняли многие иконописцы. Подобный вариант мы видим в Зырянской Троице, автором которой, возможно, был св. Стефан Пермский, друг и сподвижник преподобного Сергия Радонежского. Иконы этого типа писали в мастерской Троице-Сергиевой лавры начиная с непосредственных учеников Андрея Рублева и вплоть до XVII–XVIII веков. Но, увы, каждое следующее поколение иконописцев теряло что-то из кристально чистого образа, созданного Андреем Рублевым. Царский изограф и первый мастер Оружейной палаты Симон Ушаков также неоднократно писал этот образ. Его «Троица» отличается импозантностью, обилием деталей, «живоподобным» письмом ликов и пышно декорированным фоном, где палаты Авраама превращены в классические античные пропилеи, а дуб и гора напоминают идиллический пейзаж. Икона Ушакова является как бы крайней точкой в эволюции рублевского варианта. И хотя искусство иконописания не прекратило своего существования, двигаться в этом направлении было уже некуда. Образ, созданный Ушаковым, свидетельствует о том, что ясность богословской мысли, присущая некогда эпохе преп. Сергия и Андрея Рублева, была утрачена. Если выстроить в ряд все промежуточные иконы между этими двумя образами – рублевским и ушаковским, то «эволюция» станет очевидной. Об упадке свидетельствует возрастающее количество второстепенных деталей, уплотнение колорита, замутнение первоначальной молитвенной чистоты образа, смешение богословских понятий, выразившееся в смещении композиционных акцентов, и т.д. Для того чтобы уяснить, о чем идет речь, вернемся вновь к иконе Андрея Рублева как к классическому образцу и попробуем разобрать его, прочесть смысл образа.

На светлом (изначально золотом) фоне изображены три ангела, сидящие вокруг стола, на котором стоит чаша. Средний

ангел возвышается над остальными, за его спиной изображено древо, за правым ангелом – гора, за левым – палаты. Головы ангелов склонены в молчаливой беседе. Их лики похожи, будто это один и тот же лик, изображенный в трех вариантах. Композиция строится на системе концентрических кругов, которые можно провести по нимбам, по абрисам крыльев, по движению ангельских рук, и все эти круги сходятся в центр иконы, где изображена чаша. Перед нами трапеза, но трапеза непростая. В чаше мы видим голову тельца, знак жертвы. Значит, перед нами священная трапеза, в которой совершается искупительная жертва. Средний ангел благословляет чашу, сидящий одесную (справа от него) выражает жестом согласие принять чашу, ангел, расположенный по левую руку от центрального, словно подвигает эту чашу сидящему напротив него. Смысл образа прозрачен: в недрах Св. Троицы идет совет об искупительной жертве ради спасения человечества. Не случайно в древности этот образ называли «Превечный совет».

Совершенно естественно у зрителя возникает вопрос: кто есть кто на этой иконе? Самым распространенным толкованием и ответом на этот вопрос является вариант, который подсказывает одеяние среднего ангела: он облачен в одежды Христа – вишневый хитон и голубой гиматий. Таким образом, естественно предположить, что в центре изображен Христос, Второе Лицо Св. Троицы. Следовательно, слева от зрителя изображен ангел, олицетворяющий Отца, а справа – Святого Духа. Такая версия является наиболее распространенной в литературе об иконописи. Порой так толковали образ и сами иконописцы, обозначая у среднего ангела крестчатый нимб и подписывая инициалы Христа. Однако Стоглавый собор строго запретил изображать в Троице крестчатые нимбы и надписи ИС ХС, объясняя это прежде всего тем, что образ Троицы есть не ипостасный образ Отца и Сына и Св. Духа, а образ троичности Божества и троичности божественного бытия. В равной степени каждый из ангелов нам может показаться той или иной ипостасью, ибо, по словам св. Василия Великого, «Сын есть Образ Отца, а Дух – образ Сына». И тем не менее человеческая мысль хочет

проникнуть в эту непостижимую тайну Божественного триединства, пытаясь хотя бы отчасти различить в нераздельности неслиянность. Не чужд был этому и Андрей Рублев. Он вложил в эту икону свое толкование. Через символические знаки иконописец дает намеки на определенное прочтение образа.

Помимо упомянутой выше круговой композиции, в иконе четко прослеживается и треугольная схема. Все три ангела вписываются в треугольник – знак Св. Троицы. Средний ангел изображен выше двух других, естественно предположить, что он символизирует Отца, занимающего первое место в Троице. Бог Отец – источник бытия, на что указывает и древо, расположенное за спиной среднего ангела. Это и дуб Мамврийский, под которым Авраам приготовил трапезу путникам (Быт 18:1), и древо жизни, которое насадил Бог посреди рая (Быт 2:9). В определенной мере оно может прочитываться и как крестное древо.

Средний ангел облачен в одежды красно-синего цвета, что по иконописному канону является атрибутом образа Христа, а потому и наводит исследователей на мысль, что в среднем ангеле следует видеть вторую ипостась Св. Троицы. Так кто же перед нами – Отец или Сын? Обратимся к тексту Св. Писания. Евангелист Иоанн пишет: «Бога не видел никто никогда» (Ин 1:18а). Увидеть Бога действительно невозможно, «человек не может увидеть Бога и остаться в живых», – сказано было Моисею на горе Синай (Исх 33:20). Возможность видеть Бога открывается только через Сына: «единородный Сын, сущий в недре Отчем, Он явил» (Ин 1:18б). Сам Спаситель говорил своим ученикам: «Никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Ин 14:6). В другом месте Он говорит: «Я и Отец одно» (Ин 10:15) и «видевший Меня, видел Отца» (Ин 14:9). Таким образом, здесь мы имеем изображение совсем не однозначное: Андрей Рублев в среднем ангеле изображает и Отца и Сына одновременно, если можно так сказать, на Отца мы смотрим через Сына, предстоя Сыну, мы предстоим Отцу. Но все же благословляющий – отеческий – жест среднего ангела заставляет нас думать, что акцент поставлен на образе Отца («Сын есть Образ Отца», по словам св. Василия Великого). Это подтверждает и

древо — древо жизни, которое растет из источника жизни, а источник жизни в Отце.

Одесную (то есть по правую руку) Бога Отца сидит Сын. Это почетное и символическое место. Об этом в Библии говорится неоднократно, например: «Сказал Господь Господу моему: седи одесную Меня» (Пс 109:1), или: «Вы узрите Сына Человеческого, сидящего одесную силы» (Мк 14:62), или: «Христос умер и воскрес: Он и одесную Бога, Он и ходатайствует за нас» (Рим 8:34) и т.д. Одежды второго ангела подтверждают такое толкование: телесного цвета гиматий прикрывает небесного цвета хитон, так как плотью человеческой Христос, сошед на землю, прикрыл свое Божество. Сын умалился, и потому синего цвета (символ небесного божественного) в его одеяниях меньше всего. Жест ангела означает приятие той чаши, которую благословляет Отец. Этот жест символизирует полное послушание Сына воле Отца («быв послушен, даже до смерти, и смерти крестной» — Флп 2:8). За спиной ангела возвышаются палаты — это символическое изображение дома Авраама, но также и символ Церкви и божественного домостроительства, где Христос — краеугольный камень (Пс 117:22; Мф 21:42).

Напротив этого ангела сидит третий, облаченный в одежды синего и зеленого цвета. Это третье лицо Св. Троицы — Святой Дух. Зеленый цвет в иконописной символике означает вечную жизнь, это цвет надежды, цветения, духовного пробуждения. Линия его склоненной головы повторяет линию склоненной головы среднего ангела. Дух вторит Отцу, ибо Он от Отца исходит, согласно Никео-Цареградскому символу веры. Жест его руки словно подвигает чашу сидящему напротив: Дух вдохновляет, освящает и утешает. Дух Святой в Писании назван Утешителем (греч. Πάράκλησις, Параклет), и он приходит и свидетельствует о Христе, напоминая обо всем, что говорил Спаситель (Ин 14:26; 16:7). За спиной третьего ангела изображена гора — это не просто элемент иконописного пейзажа, а символ горнего мира, символ духовного восхождения (Пс 120:1), об этом в псалмах восклицает Давид: «Возведи меня на гору, для меня недосыгаемую» (Пс 60:3), об этом напоминает возглас литургии: «Горе

имеем сердца». Эта гора может прочитываться также и как Голгофа, символ крестной жертвы Христа. На некоторых иконах имеется изображение пещерки в горе как знак Гроба Господня, символ крестной жертвы, погребения и смерти Христа. Возможно, такая пещерка была и на иконе Андрея Рублева.

Когда мы переходим взглядом от одного ангела к другому, мы видим, как похожи они и как непохожи — один и тот же лик, но разные одежды, разные жесты, разные позы. Так иконописец передает тайну неслиянности и нераздельности Ипостасей Св. Троицы, тайну их единосущности. Вот как об этом пишет св. Григорий Богослов: «Оно (исповедание Троицы — *И. Я.*) есть Трех Бесконечных бесконечная соестественность, где и каждый умосозерцаемый сам по себе есть Бог, как Отец и Сын и Дух Святой, с сохранением в каждом личного свойства, и Три, умоопределяемые вместе, также Бог; первое по причине единосущия, последнее по причине единоначалия. Не успею помыслить об Едином, как озаряюсь Тремя. Не успею разделить Трех, как возношусь к Единому. Когда представляется мне Единое из Трех, почитаю сие целым. Оно наполняет мое зрение, а большее убегает от взора, не могу объяснить его величия, чтобы к оставшемуся придать большее. Когда совокупаю в умосозерцании Трех, вижу единое светило, не умея разделить или измерить соединенного света».

Таким образом, «сквозь тусклое стекло» (1 Кор 13:12) нашего несовершенства пробивается к нам свет Св. Троицы, «единосущной и нераздельней». Конечно, иконописный язык условен, и содержание образа нельзя передать на словах, не огрубив сокровенного неизреченного смысла. Предложенный вариант прочтения — всего лишь одна версия из многих возможных. И только молитвенное предстояние образу может приблизить нас к той бесконечной и непроницаемой в своей глубине тайне, которая есть откровение о Божественной Троице. Но, даже понимая это, невозможно не вглядываться в этот образ, где каждая деталь наполнена смыслом.

Помимо образа божественного единства в этой иконе прочитывается и мысль о божественной любви, которая выражает



ся в жертве Христа. О чем беседуют ангелы? Об искупительной жертве Христа. И это подтверждается чашей, на которую указывает средний ангел. В чаше изображена голова тельца — символ жертвы. Но если мы внимательно приглядимся, то увидим, что силуэты двух боковых ангелов тоже образуют чашу, в которой оказывается средний ангел. Этим иконописец подчеркивает, что Бог не требует жертв от людей, а приносит Себя в жертву ради них.

Так кто же оказывается в чаше — Отец или Сын? Разве не Христос, сошедший с небес, пострадал на кресте и был предан смерти, тогда как Отец, не покидавший небеса, принял эту жертву? Однако и здесь ответ лежит на большей глубине, чем кажется на первый взгляд. Бог отдает Себя в жертву, и Он же ее принимает, что отражено в тексте литургии, где есть такое обращение к Богу: «Ты еси Приносяй и Приносимый, Раздай и Раздаемый».

Подножия престолов, на которых покоятся ноги ангелов, обутые «в готовность благовествовать мир» (Еф 6:15), образуют линии, точка схода их расположена вне пределов плоскости иконы, перед ней, там, где находится зритель. Точнее, в его сердце, ибо сердце, а не разум, согласно учению св. отцов, есть инструмент познания Бога и главный орган общения с Ним.

За столом восседают три ангела, однако сторон у стола четыре, и четвертая сторона оказывается свободной, словно она предназначена для кого-то. Кто этот четвертый? Это и Авраам, к которому пришли трое странников, и каждый из нас, подходящий к иконе. «Се стою у двери и стучу: если кто услышит глас Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр 3:20), — говорит Христос в Откровении св. Иоанна Богослова. Чаша, стоящая на престоле, в этом контексте становится чашей евхаристии, а образ божественной трапезы открывается в своем литургическом значении, как образ Тайной вечери, в которой Христос, как Истинный Агнец, дает нам свою плоть и свою кровь и образ брачного пира в Царстве Божьем, к которому мы приобщаемся в таинстве причастия.

Образ Св. Троицы имеет бесконечное число подтекстов, ракурсов и может быть прочитан на многих уровнях. Не наша задача всех их здесь разбирать. Достаточно понять, что икона при внимательном рассмотрении сама открывает зрителю множество всевозможных интерпретаций. Но в конечном счете образ Троицы есть прежде всего образ единства, и этот образ дан, чтобы исцелить (от слова «цельный») человечество, в котором каждый обособлен от другого. Спаситель молился накануне своих страстей: «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и я в Тебе, так и они, да будут в нас едино, да уверует мир, что Ты послал Меня» (Ин 17:21). Не случайно эту икону Андрей Рублев написал в трудное время княжеских междоусобиц и татаромонгольского ига. В этом образе воплотился завет преподобного Сергия, который он оставил своим ученикам: «Воззрением на Святую Троицу побеждать ненавистную рознь мира сего». И это дано для России на все времена для ее преображения и духовного возрождения.

Созданный Андреем Рублевым иконографический тип со временем получил наименование «Троица Ветхозаветная» в отличие от «Новозаветной Троицы», где три ипостаси изображены иначе. Но если сравнить эти иконографии, станет очевидно, насколько рублевский тип является цельным и целомудренным образом Св. Троицы, так как в нем не акцентированы ипостаси, а главный смысл – свидетельство о божественном триединстве. Этот образ через символы и знаки показывает нам Св. Троицу, сохраняя при этом ее неизреченную тайну. Желание же заглянуть за завесу тайны привело к появлению другого рода изображений, которые можно объединить под общим названием «Троица Новозаветная». Обычно в таких композициях представлены старец, средовек (иногда отрок) и голубь. Это изображение призвано символизировать три ипостаси Св. Троицы: седобородый старец – Бога Отца, отрок, или средовек – Бога Сына, голубь – Св. Духа. Вариантов «Новозаветной Троицы» в русской иконографии несколько, эти иконографические варианты имеют и соответствующие толкования и наименования.

Например, композиция «Сопрестоліе» содержит фронтальное изображение двух фигур, у старца в руке сфера, у Христа — книга или крест, голубь над ними или между ними. Иконографический вариант с изображением склоненных друг к другу фигур старца и Христа получил название «Превечный совет». В композиции «Отослание Христа на землю» Бог Отец благословляет Христа на земное служение. И так далее. Таких вариантов множество. Некоторые из них мы можем видеть на фасадах Успенского собора Московского Кремля (исполнены в XVII веке). Встречаются они также в интерьерах многих русских храмов XVII–XX веков, а также на отдельных иконах.

Наиболее древним считается вариант «Новозаветной Троицы», получивший название «Отечество». В Третьяковской галерее имеется подобная икона новгородского письма, которая датируется концом XIV — началом XV века и считается самой ранней иконой подобного типа. На ней изображен сидящий на престоле старец и у него на коленях (на лоне) — сидящий отрок, держащий медальон или сферу с вылетающим из нее голубем. Здесь мы видим иное соотношение возрастных характеристик и иерархическую композицию, однако общий смысл этого иконографического извода тот же: это попытка в понятных образах показать триипостасность Божества. Новгородский образ появился, скорее всего, как ответ на антитринитарные ереси, которые на рубеже XIV–XV веков смущали новгородцев (в частности, ересь стригольников). Это только версия, но если это так, то получается, что, борясь с одной ересью, русские иконописцы впали в другую ересь, ибо изображение Бога Отца на православном Востоке исключалось, а исхождение Св. Духа от Сына (что явно прочитывается в этой иконе) всегда отрицалось православными как еретическое суждение. Здесь мы видим явно западное происхождение образа. В более поздних вариантах голубь был перенесен выше, словно он вылетает из Отца, но сути дела это не меняло, от этого образы не становились более каноническими, и их распространение вызвало большие споры.

Откуда на Русь пришли эти странные образы, с точностью сказать трудно, скорее всего, с Запада. В романском искусстве

Западной Европы были известны подобные изображения: один из ранних примеров мы находим в Утрехтской Псалтири X века, но там они выполнены в виде рисунков-маргиналий на полях и не претендуют на догматическую точность. Встречались они и в Византии, хотя довольно редко, и тоже в рукописях, иногда в прикладном искусстве. Вспомним, к примеру, миниатюру из Нового Завета XII века, хранящуюся в Венской национальной библиотеке. Но рисунки в рукописях не считались моленными образами, и к ним не предъявлялось строгих богословских требований. Возможно, постепенно из рукописей эти образы перекочевали на стены храмов и на иконные доски, с этого времени иконописные образы стали предметом споров и разногласий.

Надо сказать, что Византия знала образ Христа в виде седовласого старца — образ, получивший наименование «Христос Ветхий Деньми» (греч. Ο Παλαιός των Ημερών). На Руси он также был известен с домонгольских времен. Слово «ветхий», в смысле древний (как и Ветхий Завет), указывало на полноту времен и предвечность Логоса (Ин 1:3), а также подчеркивало единосущность Сына Отцу. Наименование образа и его символика восходят к видению Даниила (7:13-14): пророк видел «как бы Сын человеческий» подошел к престолу «Ветхого Днями» (Яхве) и получил от Него царскую власть над всеми народами и на все времена. У Даниила это образ Грядущего Судии, о котором сказано: «Поставлены были престолы, и воссел на них Ветхий Днями, и одеяние Его было бело как снег, и волосы главы Его — чистая волна» (Дан 7:9). Изображение «Ветхого Деньми» использовалось в монументальных росписях вместе с другими типами Христа (Пантократора, Эммануила, Первосвященника). Мы встречаем этот образ во фресках Нерези (Сербия, 1164 г.), Нередицы (Новгород, 1199 г.), св. апостолов в Пече (Сербия, 1250 г.), Убиси (Грузия, середина XIV в.), Богородицы Перивлепты в Мистре (Греция, III четверть XV в.). Встречается подобный образ и в иконах, например энкаустическая икона из монастыря Св. Екатерины на Синае, изображающая Христа, облаченного в белые одежды, сидящего на радуге (VII в.) или Устюжское Благовещение (I треть XII в.). При этом образ «Ветхий Деньми» всегда

имел начертание имени Иисуса Христа и никогда не воспринимался как изображение первой ипостаси Св. Троицы.

Появление изображений старца с надписью «Бог Отец», или «Саваоф», имело другие корни, поэтому и вызывало у некоторых богословски образованных людей недоумение. Так, уже Стоглавый собор, созданный в Москве в 1551 году, давая предписание иконописцам, утверждал в 43-м правиле принципиальную неизобразимость Божества и невозможность изображения Бога Отца как Первой Ипостаси Св. Троицы. Отцы Собора ссылались на св. Иоанна Дамаскина, учившего, что Бог изображается по плоти только в лице Иисуса Христа, родившегося от Приснодевы Марии. Именно в этом случае «неописуемое Божество описуется по человечеству». Во всех остальных случаях художники поступают по «самомышлению». Отцы Собора также предлагали иконописцам следовать канону Андрея Рублева, изобразившего Св. Троицу в виде трех ангелов, не выделяя никого из ангелов ни крестчатым нимбом, ни надписями, создавая тем самым неипостасный образ Св. Троицы.

Современные исследователи отмечают, что определения Стоглава недостаточно четки, а потому и не были восприняты должным образом. Таковы были и решения Собора 1554 года, который также касался сомнительных изображений, но так и не сформулировал догматически точного определения. Практика распространения неканонических и сомнительных образов не прекратилась. Большой Московский собор 1666–1667 годов через сто лет вновь возвращается к этому, казалось бы решенному, вопросу и вновь предписывает иконописцам избегать подобных образов, которые названы прямо еретическими, дабы не вводить народ в заблуждение относительно Божественной природы. Однако постановления Соборов никак не повлияли на иконописную практику, и изображения «Новозаветной Троицы», «Отечества», а также использование надписей ИС ХС и крестчатых нимбов в образе «Ветхозаветной Троицы» из употребления не вышли по сей день.

Кстати сказать, именно Стоглавый собор настоятельно рекомендовал иконописцам использовать в работе лицевые под-

линники, дабы художники могли точно следовать образцам и как можно меньше измышлять от себя. Собор утвердил образы, писанные Андреем Рублевым, в качестве идеального образца, в частности, образ Троицы был закреплен в качестве канона. Но подражание Рублеву не было еще гарантией богословской глубины, которую все больше и больше утрачивала русская иконопись.

Всего через два года после Стоглава возникло дело, вошедшее в историю как «Розыск или список о богохульных строках и сумнении святых честных икон дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 1553». Что же богохульного измыслил глава Посольского приказа думный дьяк Иван Михайлович Висковатый, человек весьма уважаемый на Москве?

Будучи богословски образованным, от природы ума пытливого и характера дотошного, дьяк позволил себе усомниться в православности некоторых сюжетов в иконах, появившихся в то время в Москве. Как известно, пожар 1547 года опустошил столицу: более половины церквей погорели со всем содержимым. И государь Иван Васильевич Грозный отдал приказ свозить отовсюду иконы для пополнения Кремлевских соборов. Некоторые иконы привозили, в частности, из Новгорода и Пскова. На одной из них, так называемой «Четырехчастной», и усмотрел дьяк Иван Висковатый смутившие его сюжеты. Среди них было и изображение Бога Отца в виде старца, именуемое «Саваоф». Дьяк спросил о том митрополита Макария, того самого, что председательствовал на Стоглавом соборе, а также автора знаменитых «Четий Миней», но митрополит ничего вразумительного не ответил, а только осудил Висковатого за дерзость и мудрствование, смущающие народ. «Дерзкий» дьяк, не удовлетворившись таким ответом, подал прошение на Собор, который в это время заседал в Москве, расследуя ересь Матфея Башкина. Собор также увидел в словах Висковатого соблазн и недозволенную дерзость. На специальном заседании Собора в январе 1554 года, посвященном «богохульным строкам» Висковатого, его мнение было признано еретическим, а его писания «развратными и хульными», и сам он силой склонен от него отречься, смирившись перед авторитетом Церкви.

Однако, как показала история, Иван Михайлович Висковатый был прав относительно еретических образов. Вопрос, поставленный в XVI веке, доселе не закрыт, потому что вопиющий разрыв между практикой и теорией иконописания, достигший в этом споре своего апогея, актуален до сих пор. Дьяк не был услышан в свое время, хотя все свои аргументы против двусмысленных образов он черпал из богословских позиций иконопочитателей, в частности, св. Иоанна Дамаскина. Митрополит Макарий смог противопоставить Висковатому только практику Церкви и церковную дисциплину: «Не ведено нам о Божестве и Божиих делах испытывати, но токмо веровати и со страхом святым иконам поклоняться». На этом Макарий считал дискуссию завершенной. Многие и после него, пытаясь если не оправдать находящиеся в противоречии с библейским откровением и учением Церкви образы, то по крайней мере объяснить их, ссылались на практику Церкви и древность икон. К этому прибегал даже такой тонкий и глубокий богослов, как отец Сергей Булгаков. И тем не менее «еретик» Висковатый оказывается более правым, чем все его оппоненты, утверждая, что «не подобает почитать образ выше истины».

Это же подтвердил Большой Московский собор 1666–1667 годов. В 43-й главе деяний Собора, которая называется «О иконописцах и Саваофе», было дано вполне четкое постановление, не отмененное до сих пор: «Отныне Господа Саваофа образ не писать в нелепых к неприличных видениях, ибо никто Саваофа не видел во плоти, а только по воплощении. Только Христос виден был во плоти, как и живописуется, то есть изображается по плоти, а не по Божеству, подобно и Пресвятая Богородица и прочие святые Божий...» Даже конкретно по отношению к композиции «Отечество» Собор высказывался с большой категоричностью: «Господа Саваофа (сиречь Отца) брадою седа и едиnorodного Сына во чреве Его писать на иконах и голубь между Ними зело нелепо и неприлично есть, ибо кто видел Отца по Божеству... и Св. Дух не есть существом голубь, но существом Бог есть, а Бога никогда никто не видел, как и свидетельствует Иоанн Богослов Евангелист, только на Иордане при

святом крещении Христове явился Св. Дух в виде голубя, и того ради на том месте и следует изображать Св. Духа в виде голубя. А на ином месте, имея разум, не изображать Св. Духа в виде голубя...» Все эти аргументы касаются не только композиции «Новозаветная Троица», но и всех остальных случаев, когда в тех или иных сюжетах («Символ веры», «Страшный суд», «Шестоднев» и прочее) изображают Саваофа в виде старца и подразумевают под этим изображением Первое Лицо Троицы – Бога Отца. Собор, ссылаясь также на св. отцов, подчеркивал, что имя «Саваоф» значит «Бог сил» или «Бог воинств» и относится ко всей Троице, а не к одному какому-то лицу (ипостаси). Также и все пророческие видения, на которые ссылаются защитники изображений Бога Отца, св. отцами толкуются как видения Бога без различия лиц, ибо ипостасное различие в Боге возможно только после воплощения. Например, св. Кирилл Александрийский так пишет об этом: «Что значит “достиг Ветхого деньми” – пространственно ли? Это было бы невежество, потому что Божество не в пространстве, а все исполняет. Что же значит “достиг Ветхого деньми”? Это значит, что Сын достиг славы Отца» (Дан 7:13).

Итак, антропоморфный образ Бога Отца святоотеческой традицией отвергался, и изображать подобные образы св. отцы почитали за невежество. Отрицали это и видные богословы Древней Руси, понимая, что это даже больше, чем невежество. Ведь если вспомнить, что икона выполняет вероучительные функции, то ложно преподанный образ опасен, ибо несет в себе искаженное понимание, становится семенем ереси. Не напрасно волновался думный дьяк Иван Михайлович Висковатый, не напрасно отцы Большого Московского собора дали недвусмысленное предписание убрать из храмов и молелен не соответствующие православному учению образы, ибо, как пишет уже современный иконописец, архимандрит Зинон (Теодор), «образ может быть лжесвидетелем, исказить веру кистью можно точно так, же как и словом».

Однако Большой Московский собор пришелся на страшное время, когда Церковь в России сотрясали страсти раскола. Не



за горами было упразднение патриаршества и окончательное пленение Церкви государством в синодальный период. До образов ли было? Однако икона – это не только образ Бога, это еще и образ нашей веры. Она то самое мутное стекло, сквозь которое мы созерцаем горний мир (1 Кор 13:12). И если когда-то икона, ее ясные лики и прозрачное богословие были свидетельством торжества православия, то теперь она стала свидетельством упадка веры, обмирщения Церкви, «ортодоксии без ортопраксии».

Надо сказать, что на протяжении всей истории, с момента появления изображений, подобных «Новозаветной Троице» или «Отечеству», в Церкви раздавались протестующие голоса. Кроме названного уже дьяка Висковатого, противником еретических изображений был Максим Грек. Вот случай, описанный в письме толмача Димитрия Герасимова псковскому дьяку Михаилу Григорьевичу Мисюрю-Мунехину: в 1518-м или 1519 году образ типа «Новозаветной Троицы» был представлен Максиму Греку, и тот отверг его, ибо ничего подобного «ни в коей земле» не видел и считает, что иконописцы этот образ «от себя составили». Толмач ссылается в этом письме также на архиепископа Новгородского Геннадия, с которым также был разговор об этом образе. По всей видимости, позиция Геннадия, который всю жизнь свою боролся с различными ересями, также была непреклонной по отношению к неправославным изображениям. Архиепископ Геннадий как никто другой должен был противодействовать распространению антропоморфного образа Бога Отца, так как Новгородский владыка был инициатором полного перевода Библии и горячо ратовал за духовное просвещение народа.

Так же неодобительно отзывался об иконе «Богоотцы» (то есть «Бог Саваоф») и ученый инок Зиновий Отенский. Он называет такое изображение «хулою юже на Божию славу воспущаему».

По всей видимости, таких случаев было немало, но все же они были немногочисленны по сравнению с общей массой церковного народа, настроенного индифферентно. «Мы ленивы и нелюбопытны», – говорил А. С. Пушкин, и это подтверждает

ся и ныне. Церковное сознание народа и по сей день не в силах отличить плевелы от чистой пшеницы, и мы видим, как рядом с православием соседствуют чуждые христианству примеси в виде суеверий, народных обрядов, ложных образов.

Из всего сказанного выше вовсе не следует призыв к новому иконоборчеству. Целью экскурса было всего лишь подвигнуть читателя, а возможно и иконописца и богослова, поразмыслить над этой проблемой. Например, в Греческой православной Церкви этот узел был разрублен еще 200 лет назад: Святейший Синод во время правления Константинопольского патриарха Софрония, в 1776 году, вынес следующее решение: «Соборно постановлено, что эта якобы икона Святой Троицы является новшеством, чуждым и не принятым Апостольской, Кафолической, Православной Церковью. Она проникла в Православную Церковь от латинян». И, к чести греков, надо сказать, у них подобные иконы встречаются гораздо реже, чем в России.

Некоторые шаги к устранению еретических изображений были сделаны и в Русской православной Церкви. Так, например, постановлением Святейшего синода от 1792 года было запрещено на антиминсах изображать Бога Отца, как это было прежде. Его заменило еврейское написание имени Божьего, что больше соответствует раскрытию смысла таинства евхаристии. Причащаясь, мы соединяемся с Тем, Кто, будучи бестелесным, принял плоть ради нашего спасения. «Я открыл имя Твое человекам» (Ин 17:6), — молится Христос Отцу в Своей последней земной молитве. И это также свидетельство о тайне Св. Троицы.

Св. Василий Великий учил: «Бог не имеет очертаний, Он прост. Не фантазируй насчет Его строения (...). Не замыкай Бога в свои телесные представления, не ограничивай Его мерой ума своего». И это предостережение особенно важно для иконографии. Не случайно на заре христианского искусства были строго осуждены Церковью попытки изобразить Св. Троицу в виде фигуры с тремя головами, как кощунственные. Св. Григорий Нисский предупреждает: «Люди не должны Бога смешивать с чем бы то ни было из того, что они постигли. Именно

против этого предостерегает их Божественный Глагол. Через это предостережение мы познаем, что любое понятие, созданное нашим умом для того, чтобы попытаться постичь и определить Божественную природу, приводит лишь к тому, что человек превращает Бога в идола, но не постигает Его».

Однако невозможность постичь тайну Божественной Троицы вовсе не означает отказа от созерцания этой тайны, в чем немалую помощь оказывают иконы, ибо иконописный образ больше говорит сердцу, чем слова. Парадоксально, но мысль протестантского богослова XX века Карла Барта, кажется, выражает именно иконографическую идею: «Троичность Бога есть тайна Божественной красоты. Тот, кто отрицает Троичность Бога, очень быстро приходит к представлению о Боге, лишенном всякого сияния и радости, Боге, лишенном красоты».

## ОБРАЗ БОГОРОДИЦЫ в русской иконографии

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

*Лк 1:46-49*

**О**браз Богородицы в русском искусстве занимает совершенно особое место. С самых первых веков принятия христианства на Руси любовь к Богоматери и почитание ее глубоко вошли в душу народа. Одна из первых церквей в Киеве — Десятинная, построенная еще при князе Владимире, была посвящена Богородице (по мнению некоторых исследователей, празднику Успения). В XII веке князь Андрей Боголюбский ввел в русский церковный календарь новый праздник — Покров Пресвятой Богородицы, ознаменовав тем самым идею покровительства Божьей Матери русской земле. В XIV веке миссию града Богородицы возьмет на себя Москва, и Успенский собор в Кремле будут именовать Домом Пресвятой Богородицы. Фактически с этого времени Русь осознает себя посвященной Богоматери. В XIX веке преп. Серафим Саровский назовет Дивеево четвертым уделом Богородицы, а в XX веке весь христианский мир будет молиться за Россию после явления Богородицы в Фатиме (Португалия) и откровения об особой миссии нашей страны<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В истории христианства совсем немного стран ощущали столь тесную связь с Богоматерью, отдавая себя под Ее покровительство. В числе этих

Сколько молитв было вознесено на Русской земле Пресвятой Деве, сколько икон посвящено Ей. Многие из этих икон прославились как чудотворные, многие были свидетелями и участниками русской истории. Самый яркий тому пример — Владимирская икона Божьей Матери, которая сопровождала Россию на всех этапах ее истории.

Эта икона была привезена на Русь в начале XII века из Константинополя в дар от патриарха Луки ХризOVERга Киевскому князю Юрию Долгорукому. Такой дар символизировал глубокое преемство двух культур — византийской и русской, а также теснейшую духовную связь двух народов — греческого и славянского. Сын Юрия Долгорукого князь Андрей Боголюбский перенес икону из Киева в столицу своего княжества город Владимир. С тех пор за иконой закрепляется наименование «Владимирской». В XIV веке происходит возвышение Москвы и соби́рание вокруг нее русских земель, и древняя святыня перемещается сюда, в новый духовный и политический центр. Перенесение иконы было связано с нашествием на Москву хана Тамерлана в 1395 году. Вся Москва молилась перед Владимирской иконой о спасении от страшных полчищ грозного Тимура, как звали в народе Тамерлана, и Божья Матерь отвела беду. В лето-

---

стран, например, Грузия, так как, по Преданию, эта земля выпала Марии по жребию, но вместо нее пошел туда на проповедь апостол Симон Кананит, а Божья Матерь навсегда обещала Грузинской земле свое покровительство. Под особым покровительством Божьей Матери находится гора Афон, ставшая своего рода монашеской республикой. Здесь Богоматерь почитается как игуменья Афонской горы и всех тамошних монастырей. Богородица — единственная женщина, нога которой касалась этой священной земли. В западной традиции также культ Божьей Матери очень высок. Так, посвящение Божьей Матери хранит польский народ, где Богородица почитается королевой Польши. В Средние века Ливония (ныне часть Латвии) называлась «Терра Мариана» — земля Марии. Так ее окрестил папа Иннокентий III, благословляя завоевание этих территорий крестоносцами во имя Пресвятой Богородицы, подобно тому как они отвоевывали Святую землю во имя Иисуса. Но и в этом ряду место России — особое. Уже в XX веке это подтвердилось явлением Богородицы в Фатиме, когда португальским детям, ничего не знавшим о существовании России, Матерь Божья дала поручение молиться за эту страну и сказала об особой роли России в XX веке.

писях сообщается, что во сне хану явилась светозарная Дева и повелела отступить от Москвы, и Тамерлан, не знавший до этого ни одного поражения, отступил. Торжественная встреча иконы москвичами описана в летописях, и память об этом событии отражена в церковном календаре как праздник Сретения Владимирской иконы Божьей Матери. На месте, где народ во главе с митрополитом Киприаном встречал чудотворный образ, основан Сретенский монастырь, а улица, по которой двигалась процессия со святыней, получила название Сретенка. Московский Успенский собор, где икона была поставлена по прибытии, с тех пор называют Домом Пресвятой Богородицы.

История эта имела продолжение. Через некоторое время после освобождения Москвы от татарского нашествия владимирцы потребовали вернуть чудотворную икону во Владимир и послали посольство в Москву. Москвичи, естественно, не желали расставаться с чудотворным образом. Тогда мудрый митрополит Киприан предлагает спорный вопрос отдать на волю Божью. Икону оставляют в Успенском соборе до утра и двери запечатывают, а москвичи и владимирцы всю ночь молятся, чтобы Господь определил, кому владеть святыней. Наутро, придя в собор, все стали свидетелями чуда: на аналое лежали две иконы! Таким образом, никто не был обижен: владимирцы увезли одну икону с собой, другая осталась в Москве. При этом каждый был уверен, что обладает древним подлинником. Такова легенда. Действительность же такова, что у Владимирской чудотворной явно была запасная икона, она и ныне хранится в Успенском соборе Московского Кремля. Видимо Запасная изначально была написана как список древней иконы, которую старались щадить и бережно сохранять.

Многokrатно и в последующие времена Владимирская икона защищала Русь от иноземных завоевателей. В 1480 году благодаря заступничеству Богоматери войска хана Ахмата повернули от границ Руси. Река Угра, где стояли войска Ахмата, получила в народе название Пояса Богородицы, потому что именно здесь, по преданию, Ахмату так же, как некогда Тамерлану,

явилась Сияющая Дева и повелела покинуть русскую землю. И вновь кровопролитного сражения удалось избежать.

В 1591 году россияне опять прибегают к заступничеству Пречистой: в этот год приступает к Москве крымский хан Казы-Гирей. Тогда москвичи молились перед двумя иконами – Владимирской и Донской. И вновь Бог даровал защиту Руси и не позволил завоевателям разграбить Москву. На месте стояния русских войск впоследствии был возведен Донской монастырь.

В дни смуты и интервенции, в начале XVII века, войска народного ополчения боролись против польских и шведских завоевателей, и, освобождая Москву и Кремль, они выступили с лозунгом: «яко уно есть нам умерети, нежели предати на поругание пречистыя Богородицы образ Владимирския». Образ Владимирской сливался в народном сознании с образом Москвы. В ранних летописных источниках победа над интервентами приписывается именно Владимирской иконе, которая была в Москве как ее гарант и защита, а Казанскую принесли в Москву войска ополчения под предводительством Минина и Пожарского, и она уже стала символом новой, освобожденной России.

Слава Владимирской иконы на Руси была столь велика, а ее почитание в народе превосходило все другие иконы так, что она считалась главной государственной святыней. Это нашло отражение в иконе, написанной в 1668 году царским изографом и первым иконописцем Оружейной палаты Симоном Ушаковым, «Прославление Владимирской иконы Божьей Матери», или «Насаждение древа Государства Российского». В центре иконы изображен образ Владимирской, как прекрасный цветок на древе, которое растет из Успенского собора. Это древо поливают митрополит Петр и князь Иван Калита, заложившие основы московской государственности. На ветвях этого чудесного дерева, подобно прекрасным плодам, изображены московские святые: святители, преподобные, князья, юродивые. Внизу, за кремлевской стеной, стоят государь Алексей Михайлович и царица Мария «со чады», тогда еще здравствовавшие и правящие. Так Симон Ушаков увековечил и прославил палладиум рус-

ской земли – Владимирскую икону Богоматери. Ни одна другая икона в русской истории такой чести не удостоивалась.

Владимирская икона – самая чтимая и самая известная из богородичных икон на Руси. Но за десять веков христианской культуры в России создано великое множество икон Богоматери, многие из них также сыграли большую роль в духовной истории страны. Специалисты насчитывают до семисот различных иконографических типов и изводов икон Богородицы. Как разобраться в этом безбрежном море? Задача не такая уж сложная, как кажется на первый взгляд. Нашим основным компасом здесь будет все то же исходное понятие «ейкон» (греч. εἰκὼν) – образ, которое лежит в основе иконопочитания и иконописания, в основе христианского взгляда на мир. Любая икона христоцентрична и христологична, но богородичные иконы христоцентричны по определению, так как через рождение Христа Дева Мария становится Богородицей, Богоматерью. Учение Церкви о Богоматери напрямую связано с христологической догматикой, оно основано прежде всего на тайне Боговоплощения. Через иконописный образ Богородицы раскрывается глубина богочеловеческих отношений и смысл спасения: Мария, давшая жизнь Богу в Его человеческой природе, олицетворяет собой всю тварь – творение, вместившее Творца, Бога, ставшего человеком. Тайна Боговоплощения есть тайна рождения Бога-Слова от Девы, это тайна спасения человека, спасения всего человеческого рода. Материнство Богородицы надприродно, и потому в нем таинственным образом сохраняется и Ее Девство: Мария есть Дева и Мать. И через это таинственное соединение Девства и Материнства Мария становится новой тварью, новым творением, залогом всеобщего спасения мира, поэтому Церковь прославляет Богоматерь как Царицу Небесную. Свт. Григорий Палама так пишет: «Девственная Мать и есть граница между тварной и нетварной природой, и Ее, как вместилище Невместимого, будут знать те, кто знает Бога, и воспевать Ее будут после Бога те, кто воспевают Бога. Она есть основание тех, кто до Нее, и предстательница тех, кто после Нее, и Заступница вечная. Она предмет прорицания пророков, начало апо-



столов, утверждение мучеников, основание учителей. Она слава земных, веселие небесных, украшение всякой твари. Она начало, источник, корень нашего упования на небе, достичь которого да будет нам дано Ее молитвами о нас, во славу прежде всего от Отца рожденного и в последние времена от Нее воплотившегося Иисуса Христа, Господа нашего, которому подобает всякая слава, честь и поклонение, ныне, всегда и во веки веков» («Слово на Благовещение»).

Из богородичной догматики выросла вся восточно-христианская гимнография: Роман Сладкопевец и Иоанн Дамаскин, Ефрем Сирий и Игнатий Никейский и многие другие замечательные поэты и богословы оставили нам удивительные по своей красоте произведения, посвященные Богородице. В церковной поэзии Она величается «честнейшей херувим и славнейшей без сравнения серафим», «невестой невестной», «матерью Света» и т.д. Византийская гимнография соединила в себе черты пышной восточной поэзии и глубокой греческой метафорики.

На Руси в тонкости богословия не слишком вдавались, но почитание Богоматери носило не менее высокий и поэтический характер, чем в Византии. Образ Приснодевы Марии и Матери Господа нашего Иисуса Христа обрел черты Заступницы и Ходатаицы, Покровительницы и Утешительницы. Народная стихия любви к Богоматери на Руси иногда выплескивалась через край, за рамки христианского миропонимания: образ Богородицы то размывался фольклорной стихией, сближающей его в непросвещенном народном сознании со сказочной Матерью Сырой-Землей, то в утонченном высокоумии русских софитологов этот образ обретал очертания Вечной женственности, Девы Софии, Мировой души и т.д. Но, несмотря на эти крайности, в основе своей родник почитания Богоматери на Руси был чист и светел и таковым останется.

Евангелие дает немного сведений о жизни Богородицы, хотя мы видим Ее в самых важнейших событиях, связанных с земным путем Христа и историей нашего спасения: Благовещение, Посещение Марией Елизаветы, Рождество Христово,

Сретение, Обретение Отрока Иисуса во Храме, брак в Кане Галилейской и т.д., вплоть до Распятия, Воскресения, Вознесения и Пятидесятницы. Тема Марии в Евангелии звучит всегда рядом с темой Христа, причем то ярко, то словно отходя на второй план. Ее тихое присутствие окрашивает повествование в нежные тона, помогая воспринимать все события в их какой-то особой глубине: «И слагала все слова сии в сердце своем» (Лк 2:51) – это ли не идеал подлинного восприятия Евангелия?

Те события, которые лежат за пределами описанных в Св. Писании, вошли в иконописную традицию из Св. Предания, апокрифических источников: Рождество и Детство Марии – из Протоевангелия Иакова, Успение Богоматери – из Евангелия от Никодима. Историчность этих текстов не безупречна, но Церковь всегда видела в них большой назидательный смысл, и потому они сохранились в церковном Предании. На основе Писания и Предания сформировались богородичные праздники, вошедшие в церковный литургический год, а также выкристаллизовалась иконография этих праздников. На сложение богородичной иконографии оказал влияние и Ветхий Завет, вернее, та богословская традиция, которая видела в Ветхом Завете прообразы Нового Завета. Как, например, Христос называется Новым Адамом, так и Мария есть Новая Ева: образ Богоматери зеркален образу Евы в Библии, ибо через женщину вошел грех, а с ним смерть, и через женщину входит в мир спасение, рождается Спаситель. Непослушание одной искупается послушанием другой. Многие образы Ветхого Завета, начиная с Неопалимой Купины, из которой вещал Бог Моисею, вплоть до видений пророков, в той или иной степени богословская традиция относит к образу Богородицы (на этих библейских реминисценциях построена поэтика Акафиста Богоматери). Образ ковчега Завета, лестницы Иакова, руна Гедеона, горы из видения пророка Даниила и другие образы св. отцами соотносились с образом Богоматери. Пророческое предвидение пришествия Мессии было связано и с предчувствием появления той, через которую Бог пришел к людям.

Жития святых, писания св. отцов, богословские и литургические тексты также нередко становились материалом для создания иконографии Богородицы.

Со времен Блаженного Августина образ Богоматери ассоциировался также и с образом Церкви: как через Ее тело воплотился Бог для того, чтобы стать одним из нас, так и мистическое Тело Христово — Церковь олицетворяется Богородицей. Образ Богоматери-Церкви находит свое воплощение в иконографии: такой Она изображается в монументальных композициях алтаря, в иконах и иконостасах.

Экклезиологический аспект образа Богоматери тесно связан с образом Софии Премудрости Божьей. В святоотеческих толкованиях Богоматерь именуется «домом Премудрости», так как Она стала вместилищем Бога, в ней Христос — «Божье Слово и Божья Премудрость» обретает свою человеческую плоть. «Премудрость созда себе дом» (Притч 9:1) — тема Премудрости из книг Соломоновых Притч, в которой святоотеческая традиция видит пророчество о Боговоплощении. И эта тема своеобразно преломляется в иконографии. Но именно христоцентризм иконы не позволил перейти рубеж: в иконографии София не смешивалась с Богородицей, София в иконе тождественна Логосу (Христу), а образ Богородицы сопутствует образу Христа как Логосу и Софии. На иконах, изображающих ангела Софию, обязательно присутствует образ Богородицы-Знамение — символ тайны Боговоплощения.

Образ Богородицы в христианском искусстве появляется довольно рано: уже в живописи катакомб мы находим первые изображения: в катакомбах Прискиллы (II в.), св. Себастьяна (III в.), в раннехристианских храмах: Санта Мария Маджоре (V в.), Сан Аполлинаре Нуово (VI в.), а также в дошедших до нас предметах прикладного искусства. Причем иконография основных богородичных сюжетов складывается уже в доиконоборческую эпоху. Примером этому могут служить так называемые Ампулы Монцы из Боббио (серебряные сосуды для благовоний), подаренные около 600 года королеве лангобардов Теодолинде. Они украшены сюжетными композициями, в которых мы узнаем иконогра-

фические схемы, хорошо известные до сих пор: Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы, Рождество Христово, Крещение, Жены-мироносицы у гроба Господня, Вознесение.

Первые иконы Богоматери в собственном смысле слова появляются в V веке, по всей видимости, после Эфесского собора 431 года. Этот Собор осудил Нестория, который до конца не признавал соединения в личности Христа двух природ — божественной и человеческой, а потому отрицал Богоматеринство Девы Марии, называя Ее «Христородицей». Собор догматически утвердил за Марией право именоваться Богородицей, Теотокос (греч. Θεοτόκος), так как через рождение Иисуса Христа от Св. Духа Мария участвует в тайне Боговоплощения, через рождение от Девы Бог обретает человеческую плоть. О том, каковы были первые образы, мы можем судить хотя бы по синопольским энкаустическим иконам. Несколько таких икон были привезены с Синаи в середине XIX века епископом Порфирием (Успенским), известным ученым, знатоком христианских древностей. (Ныне они хранятся в Киевском музее восточного и западного искусства имени Хоненко.) На одной из них (датируется V–VI вв.) представлена Дева Мария с Младенцем Христом на руках. Красочный слой несколько утрачен, но все же образ вполне читаем. Энкаустическая (восковая) живопись дает эффект сочности цвета и энергичных мазков, что сообщает образу особую выразительность. Юная мать прижимает к груди Дитя и смотрит в мир взглядом, полным тревоги и надежды. В этой иконе, как и во многих ранних произведениях, еще нет той отрешенности и условного символизма, который будет выработан в постиконоборческую эпоху, и мы видим образ живой, непосредственный, очень эмоциональный.

Другая икона (находится в собрании синайского монастыря Св. Екатерины), датированная VI–VII веками, изображает Богоматерь на троне с Младенцем, сидящим у Нее на коленях, и стоящими рядом свв. муч. Федором и Георгием. На втором плане изображены два ангела. Икона, как и предыдущая, написана энкаустикой, пастозно, в стиле позднеантичной живописи, но в ней уже есть и новые черты, прежде всего особое

внимание к ликам, которые даны во фронтальном развороте (за исключением ангелов, изображенных смотрящими вверх, где в сегменте неба написана благословляющая десница Отца). Жест руки Марии можно прочесть как указывающий на Младенца Христа.

В мозаиках доиконоборческого периода также встречается изображение Богоматери. В них заметно, как христианское искусство активно ищет образ, могущий адекватно передать образ Той, что родила Бога. Это образы Богоматери церкви Санта Мария Маджоре в Риме (V в.), Сан Аполлинаре Нуово в Равенне (VI в.), Панагия Ангелоктиста на Кипре (VII в.), Успения в Никее (VIII в.), Св. Софии в Салониках (IX в.) и т.д. Особое место занимают фрески церкви Санта Мария в Кастельсеприо (Италия, VII в.), в которых сохранена свободная античная манера живописи и нет никакой застылости и штампов.

В эпоху Средневековья христианское искусство переживает расцвет, и мы видим, что образ Богоматери становится самым излюбленным во всех уголках христианского мира — от Испании до Армении, от Сирии до Германии. Но, пожалуй, самые тонкие и гармоничные образы Богородицы созданы в Константинополе. В мозаиках Св. Софии мы встречаем разнообразные иконографические типы, начиная от величественной и аристократичной Богоматери с Младенцем Христом на престоле, изображенной в апсиде (876 г.), вплоть до трепетной и вдохновенной Богородицы из дейсиса на южной галерее (XIII в.). Византийское искусство знает немало и замечательных богородичных образов, запечатленных в иконах. Один из самых гармоничных и тонких образов Богоматери, написанный в лучших традициях комниновского искусства, прибыл на Русь и здесь получил наименование Владимирской иконы, о которой речь шла выше. Этот образ на Руси стал эталоном иконописания.

В Византии, которая всегда была для Древней Руси источником вдохновения, наиболее распространенным был тип Богоматери на троне — Царицы Небесной. Пример такой иконографии мы видим в упомянутой уже синайской иконе «Богоматерь со свв. Георгием, Федором и архангелами», представлен он и в

мозаиках Св. Софии Константинопольской, и во фресках, и в книжной миниатюре, и в прикладном искусстве. На Руси он также имел широкое распространение. Встречается этот тип и в монументальной живописи (например, фрески Дионисия в соборе Рождества Богородицы в Ферапонтове), и на иконах, например Толгская (XIII в.)<sup>2</sup>, Свенская-Печерская (XIII в.), «Державная» (XVIII в.) и другие.

Но все же вследствие многих причин гораздо большее распространение на Руси получили поясные иконы Богоматери. Икона на Руси выполняла совершенно особую функцию – она была и моленным образом, и книгой, с помощью которой обучаются основам веры, и спутником жизни, и святыней, и главным богатством, которое передавали в наследство в семье из поколения в поколение. Обилие икон в русских церквях и домах верующих по сей день удивляет иностранцев (даже православно-го исповедания). Иконы Богородицы тем более были любимы, что Ее образ, близкий народной душе, казался доступнее, ему открывалось сердце, может быть даже больше, чем Христу. Это происходит порой от того, что в народном сознании, особенно в Средние века, господствовали атавистические представления о Боге как Грозном Судии, а Богоматерь выступала милосердной Заступницей, способной смягчить гнев Божий. Безусловно, это имеет под собой основание, ведь в Евангелии первое чудо Христос совершает именно по просьбе Матери, принимая Ее ходатайство за простых людей. Однако в народной фантазии пределы такого ходатайства могли принимать несообразные масштабы, искажающие образ Христа. Тем не менее, зная любовь народа к Богородице, Ее близость человеческому сердцу, порой наивному в своей детской вере, Церковь учила народ Божий через богородичные иконы. И при всей доступности этого образа лучшие иконы содержат глубочайший богословский смысл. Образ Богородицы сам по себе столь глу-

---

<sup>2</sup> В русской иконографии известны два варианта «Толгской» – поясной и тронный. Первая датируется 1314 годом и находится в Ярославском музее, вторая – XIII века, хранится в ГТГ.

бок, что богородичные иконы оказываются одинаково близки и простой неграмотной женщине, в любви своей к Матери Божьей принимающей каждую богородичную икону за самостоятельную личность, и интеллектуалу-богослову, усматривающему даже в самых простых каноничных образах сложный подтекст.

Условно все многообразие типов икон Богоматери с Младенцем можно разделить на четыре группы, каждая из которых представляет собой раскрытие одной из граней образа Божьей Матери. Иконографическая схема является выражением определенной богословской идеи. Условно говоря, чтобы лучше запомнить, три основные группы можно соотнести с тремя богословскими добродетелями: верой, надеждой и любовью. Первый иконографический тип – Знамение, раскрывающий тайну Боговоплощения, показывает то, во что мы верим. Второй – Одигитрия (греч. путеводительница) выражает нашу надежду. Третий – Умиление, Елеуса символизирует любовь. Рассмотрим подробно каждый иконографический тип.

Первый иконографический тип – Знамение, или Оранта (сокращенный и усеченный вариант). Это наиболее богословски насыщенный иконографический тип, и связан он с темой Боговоплощения, что является краеугольным камнем веры. В основе иконографической схемы Знамения лежат два текста: из Ветхого Завета – пророчество Исайи: «Итак, сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут Ему имя: Эммануил» (Ис 7:14) и из Нового Завета – слова Ангела в Благовещении: «Дух Святой найдет на Тебя и сила Всевышнего осенит Тебя, посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим» (Лк 1:35). В этих текстах открывается тайна вочеловечения Бога, рожденного от Девы, тайна воплощения Сына Божия, Второго Лица Троицы. И это находит свое выражение в иконографической схеме: Богоматерь представлена в позе Оранты (молящейся), с воздетыми к небу руками; на Ее груди расположен медальон (или сфера) с изображением Спаса Эммануила. Медальон символизирует и небо, как обитель Бога, и лоно Богоматери, в котором воплощается Господь.

Богородица может быть изображена в рост, как на иконах «Ярославская Оранта (Великая Панагия)»<sup>3</sup>, «Мирожская», или по пояс, как в иконах «Новгородское Знамение», «Курская Коренная». Но и в том и в другом случае главный смысл этого иконографического типа передается через соединение фигур Богоматери и Христа, являясь выражением одного из глубочайших откровений христианства — Боговоплощения. В этой иконографии выражена тайна рождения Бога во плоти через зачатие во чреве Девы. В момент созерцания иконы молящемуся как бы открывается святая святых: внутри Богородицы, в Ее теле, Духом Святым зачинается Иисус Христос — совершенный Бог и совершенный Человек. Иконный образ показывает, как Дева Мария становится вместилищем Невместимого, принимая внутрь себя не просто Младенца, но Бога, которого не вмещает Вселенная. «Чрево Твое пространнее небес» — поется о Богородице в Акафисте. В Византии этот тип так и назывался Платитера — от греч. Πλατύτερα των ούρανων, то есть пространнее небес. Мы видим Богородицу в момент Ее молитвенного предстояния Богу и согласия: «Се раба Господня, да будет Мне по слову Твоему» (Лк 1:38). Ее руки подняты в молитвенном порыве (этот жест особой молитвы описан в Книге Исхода 17:11). В «Ярославской Оранте» этот жест повторен и в фигуре Младенца, только Ее ладони раскрыты, а положение пальцев Эммануила иное — они сложены в двойном благословении (подобно архиерейскому). В других вариантах Знамения обычно Младенец в одной руке держит свиток — символ Его учения, другой благословляет.

Традиционно одежды Богоматери — красный мафорий (верхний плат) и синие туника и чепец — символизируют соединение божественного и человеческого, Девства и Материнства, Ее земной природы и Ее небесного призвания. Таковы одежды Богоматери на всех иконах за редким исключением. В «Ярославской Оранте» одежды Богородицы заливают золотой свет, изображенный в виде крупного ассиста, что символи-

<sup>3</sup> От греч. ἡ Μεγάλη Παναγία — Великая Всесвятая, эпитет, относящийся к Самой Богородице.



зирует поток благодати Святого Духа, излившегося на Пресвятую Деву в момент зачатия. В некоторых случаях одеяния Богоматери могут быть изображены синего цвета, чтобы подчеркнуть Ее девство и чистоту.

Часто на богородичных иконах по сторонам от Девы Марии изображаются силы небесные — архангелы с зеркалами в руках («Ярославская Оранта») или синий херувим и огненно-красный серафим. Присутствие в композиции ангельских и небесных сил означает то, что Богоматерь, своим смиренным согласием участвуя в акте Боговоплощения, поднимает человечество на ступень выше ангелов и архангелов, ибо и Бог, по словам св. отцов, не воспринял ангельский образ, но облекся в человеческую плоть. В церковном песнопении, прославляющем Богородицу, так и поется: «Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим, без истления Бога Слово рождшую Богородицу, Тя величаем».

Иконографическая схема «Знамения» может быть очень простой, как в новгородском варианте, а может быть развитой и усложненной, как в случае «Ярославской Оранты». В композицию последней, например, включена не часто встречающаяся деталь, которая раскрывает также литургический аспект этого образа: коврик (или облако) под ногами Марии — это орлец, используемый обычно в архиерейском богослужении. Присутствие этой детали указывает на космичность служения Богородицы, которая предстоит Богу за весь род человеческий, Она являет собой Церковь, молящуюся за мир и несущую в этот мир в себе Христа-Спасителя. Богоматерь стоит на орлеце, как на облаке, среди золотого сияния Божьей славы — на этой иконе Богоматерь явлена как новая тварь, преображенное творение, новый человек.

Другой аспект выражен в Курской Коренной иконе, где образ Богоматери дополнен изображением пророков, соединенных между собой подобием процветшей лозы. У пророков в руках свитки их пророчеств. Эта композиция символизирует, что Богоматерь есть исполнение ветхозаветных пророчеств и чаяний: через Нее Христос (Мессия) приходит в мир.

Разнообразие иконографических вариантов и изводов внутри единого типа велико, но всегда есть общее иконографическое ядро, в котором явлена тайна Боговоплощения, поэтому иконографический тип «Знамение» иногда именуют «Воплощение».

Сокращенным вариантом иконографии Знамения можно считать образ Оранты, так как в этом образе Богоматерь представлена с молитвенно воздетыми руками, но без Младенца. Таков, например, мозаичный образ Богоматери в апсиде Св. Софии в Киеве (XI в.). Здесь Богоматерь предстает как символ Церкви, молящейся и предстоящей Христу, а потому нерушимой и необоримой никакими внешними и внутренними бурями. Этот образ в народе так и получил наименование «Нерушимая стена».

К вариантам иконографии Знамения можно отнести также образ «Никопеи» (гр. Νικόπεια — дарующая победу), где Богоматерь изображается держащей в руках щит с изображением Богомладенца. Идея этой иконы близка к типу Оранты — Нерушимой стены, так как олицетворяет победоносную молитву, которая ограждает как щит. Глядя на этот образ, вспоминается известное песнопение «Взбранной Воеводе победительная».

К типу Знамения можно отнести также образ, получивший широкое распространение в конце XX века, это «Неупиваемая Чаша»<sup>4</sup>. Здесь тема Боговоплощения соединена с темой евхаристии, искупительной жертвы Христа. Богоматерь представлена в позе оранты, а Богомладенец изображается не в Ее чреве, а в Чаше, стоящей перед Ней. В акафисте есть такие слова: «Чрево Твое бысть Святая Трапеза», этот образ так нередко и именovali на Руси. В Византии он был известен под названием Никейской иконы Богоматери.

Второй иконографический тип получил наименование Одигитрия, что в переводе с греческого значит «Путеводительница» (греч. Οδηγήτρια). В этом названии заложена концеп-

---

<sup>4</sup> В 1992 году московский иконописец Александр Соколов написал для Серпуховского Высоцкого монастыря этот образ, и он сразу стал всенародно любимым и вскоре прославился как чудотворный.

ция богородичных икон в целом, ибо Христос сказал о Себе: «Я есмь Путь, Истина и Жизнь», а Матерь Божья ведет нас по этому пути. Жизнь христианина представляет собой путь из тьмы – в чудный Божий свет, от греха – к спасению, от смерти – в жизнь. И на этом нелегком пути у нас есть помощница – Пресвятая Богородица. Богоматерь явилась мостом для прихода в мир Спасителя, теперь Она – мост для нас на пути к Нему.

Иконографическая схема Одигитрии строится следующим образом: фигура Богоматери представлена фронтально, иногда с небольшим наклоном головы или легким поворотом, на одной Ее руке (чаще на правой<sup>5</sup>), как на престоле, восседает Младенец Христос, другой рукой Богоматерь указывает на Него, направляя тем самым внимание предстоящих и молящихся к Спасителю. Младенец Христос обычно одной рукой благословляет Мать, а в Ее лице и нас. Иногда жест благословения направлен непосредственно на зрителя. В другой руке Христос держит свернутый свиток, символ Евангелия и Его миссии в мире<sup>6</sup>.

В указующем жесте Богородицы наглядно явлен христоцентризм иконы, о котором иногда забывают современные иконописцы, нередко пишущие Богоматерь более выразительно, чем Младенца. Но образ Богородицы не должен затмевать образ Христа, чтобы молящийся не воспринимал образ Спасителя как второстепенный. Это происходит от непонимания сути иконы или от недостатка мастерства иконописцев, поскольку женский образ изобразить легче, чем младенческий или отроческий.

В жесте Богородицы, указующем на Христа, – ключ к этому образу. Матерь Божья ориентирует нас духовно, направляя ко Христу. Она несет наши молитвы к Сыну, ибо Он – Господь и Спаситель, Он есть путь спасения, а Она – путеводительница, помогающая идти по этому пути. Богородица ходатайствует за нас перед Христом, ибо Он – Владыка и Судия. Ставшая Мате-

<sup>5</sup> В Византии такие иконы именовали Богородица Декса, от греч. Δεξα – правая, иногда Панагия Декса.

<sup>6</sup> Есть варианты, когда в руках у Младенца скипетр и держава, книга, развернутый свиток и т.д.

рю Того, Кто усыновил нас Небесному Отцу, Богородица становится матерью каждого из нас. Этот тип богородичных икон получил необычайно широкое распространение во всем христианском мире, и в Византии, и в России, и в других странах. Это могут быть и храмовые иконы, и келейные, и выносные, и киотные. К наиболее известным иконам типа Одигитрии относятся: «Смоленская», «Иверская» (Вратарница), «Тихвинская», «Иерусалимская», «Грузинская», «Троеручица», «Ченстоховская», «Кипрская», «Абалацкая», «Скоропослушница», «Споручница грешных» и многие другие. Многие иконы почитаются как чудотворные. Наиболее чтимые иконы этого типа не случайно приписывали кисти апостола Луки<sup>7</sup>.

Небольшие иконографические различия в деталях связаны с подробностями истории происхождения каждого конкретного образа, многие из которых имеют богатейшую историю.

Например, икона «Троеручица» (греч. Трихейроуса — Τριχέρουσα), третья рука Богоматери, согласно преданию, добавлена св. Иоанном Дамаскиным. Это было в VIII веке, во времена иконоборчества. Известно, что за свои апологетические сочинения Иоанн был подвергнут жестокой казни: по приказу Дамасского халифа ему отрубили руку. Он молился Богородице, и Пречистая восстановила отрубленную руку, так что святой и далее мог славить Христа и Божью Матерь в своих писаниях. В честь своей Избавительницы Иоанн Дамаскин повелел сделать серебряную руку и привесил ее к иконе, перед ко-

---

<sup>7</sup> Согласно церковному преданию апостол и евангелист Лука был первым иконописцем, и ему принадлежат первые иконы Богоматери. Но исторических подтверждений этому нет. Известно только, что Лука был врачом, а в древности врачи и художники входили в одну гильдию. Но история искусств не знает памятников иконописи ранее V–VI веков. Мог ли писать св. Лука образ Богоматери, а тем более с натуры? Более чем сомнительно. Тем не менее за благочестивой легендой нечто стоит. Вспомним, что Лука был автором Евангелия, которое более всего рассказывает о Богородице. Именно из Евангелия от Луки мы и знаем о Пресвятой Деве. Евангелие в древности называли словесной иконой, и в этом смысле можно сказать, что Лука создал первый образ Богоматери, на основе которого впоследствии иконописцы создавали свои иконы.

торой молился, по другим версиям, он же и сам написал икону, поскольку был иконописцем, а не только богословом и гимнографом. Известно, что он был одним из самых ярких защитников иконописных изображений.

Отголосок иконоборческой эпохи имеется и на «Иверской»: кровоточащая ранка на щеке Богоматери — это след от копья воина-иконоборца. Согласно преданию, икона эта была в доме благочестивой вдовы в Нике, жившей во времена императора иконоборца Феофила († 842), по его приказу солдаты врываются в дома и истребляли иконы. Пришли они однажды и в дом никейской вдовы. Едва копьё воина коснулось лика Богоматери, из раны потекла кровь, от этого солдаты упали замертво, а вдова отнесла икону к морю и опустила в плавание по волнам. Через много лет икону прибило у Иверского монастыря на Афоне. Монахи принесли икону в обитель и поставили в алтаре, но трижды находили ее на вратах, тем самым Богоматерь показала, что берет на себя защиту монастыря. Отсюда другое название иконы — Портаитисса (греч. ἡ Πορταίτισσα), или Вратарница.

Рану на лице Богоматери можно видеть и на иконе «Ченстоховской», которая претерпела нападения в период второй иконоборческой волны в XV веке. Однажды гуситы ограбили Ясногорский монастырь в Ченстохове (Польша) и увезли с собой главную святыню монастыря — греческую икону Богоматери. Но лошади, запряженные в образ, встали под горой, разъяренные грабители решили «наказать» икону — они ударили по ней несколько раз мечом, и из раны на щеке Богородицы истекла кровь. И вновь святотатцы, повергнутые в ужас, остолбенели. Тут подоспели монахи и вернули святыню в монастырь. А кровавая ранка на иконе осталась как свидетельство связи образа и Первообраза.

Каждая из таких деталей, несомненно, достойна рассмотрения, но за неимением в данном случае такой возможности оставим это для уединенного созерцания.

Как правило, в иконах типа Одигитрии Богоматерь представлена в поясном изображении, хотя бывают и ростовые, например «Максимовская». Встречаются и оплечные изводы, например «Казанская», «Петровская».

Третий тип богородичных икон на Руси получил наименование «Умиление», что является не совсем точным переводом греческого слова «Елеуса» (греч. ἡ Ἐλεούσα) — Милостивая. Этим эпитетом в Византии величали саму Богородицу и многие из Ее икон, но со временем в русской иконографии наименование «Умиление» стали связывать именно с этой иконографической схемой<sup>8</sup>.

В Византии такой тип икон назывался «Гликофилуса» (ἡ Γλυκοφιλούσα) — «Сладкое лобзание». Это наиболее лиричный из всех типов иконографии, открывающий интимную сторону общения Матери Божьей со Своим Сыном. Иконографическая схема представляет фигуры Богородицы и Младенца Христа прильнувшими друг к другу ликами. Голова Марии склонена к Сыну, а Он обнимает Мать рукой за шею, прижимаясь нежно к Ее щеке. В этой трогательной композиции заключена глубокая богословская идея: здесь Богородица представлена не только как Мать, ласкающая Сына, но и как символ души, находящейся в близком общении с Богом. Это также образ глубокой молитвы, в которой сердце вслушивается в тихий голос Божественной любви. Взаимоотношение души с Богом — мистическая тема писаний многих св. отцов, важная тема православной аскетики. Богоматерь Умиление, пожалуй, самый мистический из всех типов богородичных икон.

К иконам типа «Умиление» относятся: «Владимирская», «Волоколамская», «Донская», «Федоровская», «Белозерская», «Жировицкая», «Гребневская», «Ярославская», «Взыскание погибших», «Почаевская» и другие. Во всех этих иконах Богоматерь представлена в поясной композиции, встречается оплечная ком-

---

<sup>8</sup> Название «Умиление» иногда употребляют по отношению к келейной иконе преп. Серафима Саровского. Однако это совсем неверно. Правильное название принадлежавшей преп. Серафиму иконы — Серафимодивеевская, или «Невеста Невестная» (эта надпись и обозначена на иконе вокруг нимба). Сам же Серафим называл ее «Радость всех радостей». Относится она совсем к иному типу и является списком с Остробрамской иконы, возводимой к иконе Корсунское Благовещение. Богоматерь на серафимовской иконе представлена без Младенца, со скрещенными на груди руками, что символизирует смиренное принятие Благой вест.

позиция, как например, в иконах «Корсунская», «Касперовская», «Игоревская» и других, ростовые иконы — редкий случай.

Разновидностью иконографии Умиление является образ «Млекопитательницы» (греч. ἡ Γαλακτροφύσα). Из наименования ясно, что в основе иконографической схемы лежит изображение Божьей Матери, кормящей грудью Младенца Христа. Такая деталь — не только интимная подробность данного иконографического варианта, но она раскрывает новый мистический аспект в прочтении образа Богородицы. Мать вскармливает Сына, так же Она питает наши души, так же и Бог кормит нас «чистым словесным молоком» Слова Божьего (1 Петр 2:2), дабы мы, возрастая, переходили от молочной к твердой пище (Евр 5:12).

Другой разновидностью Умиления является извод, получивший название «Взыграние». Иконы подобного рода были распространены в основном на Балканах. В Византии этот тип называли Пелагонитисса (греч. Πελαγονίτισσα — происходящая из Пелагонии). В русском искусстве также были известны подобные образы, но они встречаются не часто. Иконографическая схема Взыграния очень близка к Умилению, с той только разницей, что Младенец представлен в позе более свободной, как бы разыгравшимся. Отличительным признаком является также характерный жест: Младенец Христос ручкой касается лика Богородицы, в этой маленькой детали скрыта бездна нежности и доверия, которые открываются внимательному созерцающему взгляду. Примером такого типа среди русских икон может служить «Яхромская», а также «Взыграние» из собрания П. Корина. В последней Младенец представлен в более вольной позе, несколько даже вывернутой, что подчеркивает живой жанровый характер иконы. Однако помимо того что в этом образе есть много непосредственно передаваемого образа детства, это образ, связанный со страстной символикой. Например, одна деталь: ручки и ножки Младенца часто обнажены, что подчеркивает уязвимость Христа. Тип Пелагонитиссы, или Взыграние, связан с осмыслением человечества Христа сквозь призму Страстей. Экспрессия этих икон, выражен-

ная в позе Младенца, тело которого порой выгнуто дугой, напоминающей изгиб тела Спасителя, снимаемого с креста. Иконы Пелагонитиссы-Взыграние часто называют Страстными.

Страстную символику материнских объятий раскрывает образ «Не рыдай Мене, Мати»: но здесь представлен Христос не в младенческом, а во взрослом возрасте. На этой иконе изображается Богородица, оплакивающая смерть Сына. Христос стоит в гробе или на фоне креста, а Мать обнимает Его мертвое тело. Тема Оплакивания построена по принципу Умиления: Богородица прижимает к Себе Сына, оплакивая Его смерть. Трагизм сюжета достигает необыкновенного накала – горе Матери безутешно, но, как и во всякой иконе, здесь есть весть о воскресении, она дана в названии иконы, которое взято из текста песнопения Страстной седмицы. «Не рыдай Мене, Мати, во гробе суща... Твой Сын воскреснет тридневен». Обращение к Богородице идет от имени Христа, победившего смерть.

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

Четвертый тип не имеет такого богословского наполнения, как первые три. Он исходит не из богословия, а из гимнографии. Этот тип собирательный, к нему следует отнести все те иконографические варианты, которые по тем или иным причинам не вошли в первые три. Условно этот тип икон именуют «Акафистным», но в них нет единой схемы, иконографические изводы строятся не по принципу богословского текста, а по принципу иллюстрирования того или иного эпитета, которым Богоматерь величается в акафисте и других гимнографических произведениях. Основной смысл икон этого типа – прославление Матери Божьей. Большая часть икон этого типа представляет собой соединение схемы одного из предыдущих типов с дополнительными элементами. Так, например, иконографическая



схема «Неопалимой Купины» состоит из изображения Богоматери Одигитрии, окруженной символическими фигурами славы и сил небесных (аналогично тому, как образ небесной славы изображен в иконографии «Спас в силах»). Иконографическая схема иконы «Богоматерь – Живоносный Источник» включает в себя изображение Богородицы с Младенцем, восседающим на троне, который имеет вид некоего подобия купели внутри водоема, а вокруг предстоят ангелы и люди, пришедшие напиться из этого источника. Композиция иконы «Богоматерь – Гора Нерукосечная» строится по принципу наложения на изображения Богоматери с Младенцем Христом (обычно сидящей на троне) различных символов, иллюстрирующих акафистные эпитеты: руно орошенное, лестница Иаковлева, купина неопалимая, свеча светоприемная, гора нерукосечная и т.д. Икона «Нечаянная радость» построена по принципу «икона в иконе», то есть сюжетного включения изображения иконы внутрь происходящего действия. Здесь обычно представлен коленопреклоненный человек, молящийся перед образом Богоматери Одигитрии, давшей ему нравственное прозрение и исцеление.

Примеров акафистных икон можно привести великое множество, и в большинстве своем это поздние иконографии, созданные не ранее XVI–XVII веков, в тот период, когда богословская мысль теряла свою оригинальность и ее направление более разливалось по поверхности, нежели шло вглубь.

Вершиной акафистных икон следует признать образ «О Тебе радуется». Это интересная и оригинальная иконография<sup>9</sup>, в основе ее лежит песнопение, так называемый задостойник<sup>10</sup> «О Тебе радуется обрадованная вся тварь, и ангельский

---

<sup>9</sup> Возможно, к ее разработке причастен Дионисий, так как иконы этого типа получила распространение в его время, на рубеже в XV–XVI веков, и известно несколько икон, написанных непосредственно им или в его окружении.

<sup>10</sup> «Задостойник» — название песнопения, которое исполняется в литургии свт. Василия Великого вместо «Достойно есть», исполняемого в литургии свт. Иоанна Златоуста. Текст песнопения включен в Октоих преп. Иоанна Дамаскина (VIII в.).

хор, и человеческий хор...» В этой иконе выражена идея космического прославления Богоматери. В центре изображается Богородица с Младенцем Христом на престоле в сиянии славы и окружении сил небесных. Образ вселенной представлен в виде многоглавого храма, окруженного цветущими деревьями, — это также образ Небесного Иерусалима и Самой Богоматери, названной в песнопении «раем словесным». В нижней части иконы, у подножия престола, изображаются люди — пророки, цари, святые разных рангов, словом, народ Божий. На иконе представлены новая земля и новое небо (Откр 21:1) — образ преображенной твари, начало которой положено в тайне Боговоплощения.

До сих пор мы говорили об изображениях Богоматери с Младенцем, каковых в восточно-христианском искусстве большинство. Иконографические варианты, где изображается Богоматерь без Младенца Христа, немногочисленны, объединить их в особую группу не представляется возможным, так как иконографическая схема в каждой из них определена своей самостоятельной богословской идеей. Но в той или иной степени они примыкают к уже названным нами ранее четырем типам.

Например, «Богоматерь Остробрамская-Виленская» представляет собой вариант, тяготеющий к типу «Знамение», так как образ Богоматери явлен здесь в момент принятия Ею Благой вести («се раба Господня, да будет Мне по слову Твоему», Лк 1:38). Положение рук, скрещенных на груди (жест смиренного молитвенного поклонения), семантически близок жесту Оранты, здесь молитва выражена не распростертым жестом, а, напротив — жестом, свидетельствующим о приятии Богородицей Духа Святого в сердце. Следовательно, этот иконографический вариант также передает тайну Боговоплощения. К этому типу относятся Серафимо-Дивеевская, известная в народе как «Умиление», келейная икона преп. Серафима Саровского.

С XII века в русскую иконографию вошла икона «Богоматерь Боголюбская». В византийской иконографии этот тип получил название «Агиосоритисса» (греч. ἡ Ἀγιοσορητίσσα — по названию капеллы Агия Сорос в Константинополе). Икона

изображает Богородицу без Младенца, предстоящую пред Христом с ходатайством о молящихся Ей. При этом на некоторых вариантах молящийся или группа молящихся изображается у ног Богородицы. Мать Божья изображена как ходатаица, указующим жестом Она показывает молящимся на Христа, изображенного в сегменте неба, или Ему на предстоящих с молитвой. Этот жест сближает икону с типом «Одигитрия». В руке Богородицы изображается свиток с молитвой.

Многие богородичные иконы, в которых Богоматерь представлена без Младенца, можно отнести к четвертому типу — акафистным иконам, так как они написаны ради прославления Матери Божьей. Подобные иконографии, как правило, позднего происхождения и пришли из западноевропейской традиции, отличаются литературностью и обилием дополнительных деталей. Тем не менее и в них заложен свой смысл, открывающий нам образ Богородицы, столь необходимый для возрастания православной души.

Например, к этому типу можно отнести икону «Богородица Семистрельная», известную также под названием «Симеоново проречение», или «Умягчение злых сердец». (Некоторые различия в вариантах касаются расположения мечей.) Здесь изображена Богоматерь с семью мечами, пронзающими Ее сердце. Этот образ иллюстрирует пророчество старца Симеона-Богоприимца, который, взяв на руки Младенца Христа, произнес такие слова Богородице: «И Тебе Самой оружие пройдет душу, — да откроются помышления многих сердец» (Лк 2:35).

Следует упомянуть также тип Скорбящей Богоматери, когда Божья Матерь представлена погруженной в молитвенную скорбь о распятом Христе. Обычно Богородица изображается со склоненной головой и молитвенно сложенными руками возле самого подбородка. Этот вариант получил большое распространение на Западе, там он получил название *Mater Dolorosa*, но и в православной иконографии он также хорошо известен. Некоторые исследователи полагают, что первоначально этот тип не был самостоятельным, а входил частью в диптих, на второй половинке которого изображался Иисус Христос в терновом

венце, с орудиями Страстей. Под влиянием западной иконографии появляются изображения Богоматери, склоненной перед Распятием, например «Ахтырская».

Начиная с XVII века, русская иконография очень активно заимствует образы из западной иконографии, помимо уже названных это «Всех скорбящих радость», «Взыскание погибших», «Утоли мои печали», «Калужская», «Прибавление ума» и другие, и это понятно, поскольку в западной (католической) традиции почитание Богоматери имело столь же широкое распространение, как и в восточной (православной). Но под влиянием западного искусства, в котором отход от иконописного канона произошел уже в XIII веке, в русском искусстве происходят некоторые изменения, и это касается иконографии, в которой появляются некоторые элементы, не соответствующие византийскому канону.

Рассмотрим некоторые канонические особенности богородичной иконографии и их изменения в поздних иконах.

Так, согласно восточно-христианской традиции, Богородицу принято изображать в одеждах двух цветов: вишневом мафории<sup>11</sup> (модификация красного цвета, пурпура), синей тунике и голубом чепце. Одежды Богоматери как бы зеркально повторяют одеяние Христа (красный, вишневый, хитон и синий гиматий), так как Христос – Бог, ставший человеком, а Богоматерь – земная женщина, родившая Бога. На мафории Богородицы обычно изображаются три золотые звезды – знак непорочности («непорочно зачала, непорочно родила, непорочно

---

<sup>11</sup> Происхождение вишневого цвета объясняется тем, что в Византии царским цветом считался пурпур, по-русски его называли багряным. Этот цвет был выражением не только красоты, но и драгоценности. Пурпурные одежды носили только императоры и члены императорской семьи. Византийский император Константин получил прозвище «Порфирогенет» («Багрянородный»), потому что он был рожден в царских (порфирных) палатах и был наследным императором, а не узурпатором, как это нередко бывало в истории Византии. Богородица, как Царица Небесная, также облачается в пурпур. Колористическая основа пурпура – красный с небольшим добавлением синего, семантически это кровь, природа, в которую добавлена частичка небесного, то, что называется «голубая кровь».

умерла») и кайма — знак ее прославления, Она «духовно украшена». Греки нередко зашифровывали в орнаменте каймы слова песнопений и молитв Богородице. Так, например, на мафории Богоматери в Донской иконе исследователи усматривают такую надпись.

Плат (мафорий) означает Материнство Богородицы, прикрытая им голубого (синего) цвета туника — Девство. На некоторых иконах Богоматерь облачена в синий мафорий, что подчеркивает Ее чистоту и непорочность. Так Ее иногда изображали в Византии, на Балканах. Такой Богоматерь написал Феофан Грек в дейсисе Благовещенского собора Московского Кремля.

В поздней иконографии (начиная с кон. XVII в.) мы видим на иконах цветные облачения Богоматери: с орнаментом, с цветами, букетами, разнообразных расцветок и даже различного покроя: от царских расшитых золотом одежд и короны («Неувядаемый цвет») вплоть до итальянских свободных платьев с открытым воротом («Взыскание погибших»).

Икона «Прибавление ума» и вовсе представляет Богоматерь и Младенца закутанными в парчовую колоколообразную ризу, укутывающую фигуры целиком, оставляя снаружи только головы. Столь странная иконография объясняется тем, что этот образ пришел в Россию из Италии и прототипом его была не икона и даже не картина, а скульптура — статуя Лореттской Божьей Матери<sup>12</sup>. Эта статуя, сделанная из черного дерева, почитается как чудотворная, обычно она покрывается парчовой драгоценной ризой подобно тому, как чтимые иконы на Востоке покрывают окладами.

На древних иконах Богоматерь изображается всегда с покрытой головой — плат закрывает голову и плечи и спускается почти до пят, окутывая все тело Присной Девы. Так же всег-

---

<sup>12</sup> Лоретто — город в Италии, на восточном побережье Апеннинского полуострова, куда во время крестовых походов был принесен домик Богородицы из Назарета и здесь почитался образ Лореттской Богоматери, который был исполнен как деревянная статуя. Место, очень посещаемое паломниками, поскольку статуя почитается как чудотворная, исцеляющая болезни.

да изображаются св. жены. Православная традиция в исключительных случаях допускает изображение женщин с непокрытой головой. Например, Марию Египетскую изображают просто-волосой в знак ее аскетически-покаянного образа жизни, сменившего ее прежний распутный образ жизни. Во всех остальных случаях, будь то образ мучениц, цариц, святых и праведных жен, жен-мироносиц и других многочисленных женщин, населяющих православный иконный мир, все они предстают с покрытой головой. Это для Востока закон, ибо апостол Павел пишет, что хорошо женщине покрывать голову свою, ибо это «знак власти над нею» (1 Кор 11:5,10). Но в некоторых иконографических вариантах богородичных икон мы видим весьма неожиданно изображение Богоматери с непокрытой головой, например в иконах «Ахтырской» «Взыскание погибших», «Помощница в родах» и других. Обычай изображать Богоматерь с непокрытой головой, безусловно, западного происхождения, где он вошел в обиход с эпохи Возрождения, и для Востока абсолютно неприемлем. Мафорий на голове Богородицы не просто дань восточно-христианской традиции, а глубокий символ — знак Ее Материнства и полной отданности Богу. Даже венец на Ее голове не может заменить мафория, ибо венец (корона) есть знак Царства, Богоматерь — Царица Небесная, но это царское достоинство основано исключительно на Ее Материнстве, на том, что Она стала Матерью Спасителя и Господа нашего Иисуса Христа. Поэтому возможно изображать венец поверх плата, как это мы видим в таких иконографических изводах, как «Богоматерь Державная», «Новодворская», «Абалацкая», «Холмовская» и других.

Кстати, изображение венца (короны) на голове Богородицы также пришло в восточно-христианскую иконографическую традицию из Западной Европы в XVII веке. В католической церкви имеется специальный обычай коронавания чудотворных и чтимых икон. Например, в XVII веке польский король Ян Казимир в честь победы над шведами, которая приписывалась заступничеству Матери Божьей, короновал Ченстоховскую икону Богоматери, дав ей титул «Королева Польши».

Византия такой традиции не знала, хотя гимнография постоянно величает Богоматерь, как Царицу Небесную. Даже когда изображали Богоматерь с предстоящими императорами (как это можно видеть в мозаиках Св. Софии Константинопольской), что является выражением превосходства Царства Небесного над царством земным, на Ее главе мы не видим ничего, кроме плата-мафория. Исключением может считаться образ «Предста царица», известный с XIV века, в котором Богоматерь изображена с короной на голове.

Развитие иконографии с определенного времени отходит от лаконизма форм и глубокой богословской семантики, эволюционируя в сторону иллюстративности и внешнего символизма. Живописная декоративность, избыточный набор символических деталей (короны, жезл и держава, крест, цветы и т.д.), неканонические облачения и прочее – все это привносится в иконопись культурой барокко в конце XVII–XVIII веков. Однако стоит отметить и противоположную тенденцию: современные иконописцы при написании икон позднего происхождения, вошедших в церковное почитание, стараются изображать Богоматерь согласно восточно-христианскому канону (в частности, с покрытой головой) при сохранении общей схемы, сложившейся до того, как образ появился на Руси.

В православной иконографической традиции большое место занимают праздничные богородичные иконы, в них изображение Богородицы имеет все те же иконографические особенности, что и в моленных иконах. Точно так же общему канону следуют изображения образа Богоматери в иконостасе (в краткой форме об этом было сказано при разборе семантики и символики иконостаса).

Как бы то ни было, большое распространение на Руси богородичных икон свидетельствует о большом почитании образа Богородицы в русской Церкви, о близости Ее православной душе. Именно народному почитанию Богородицы мы обязаны столь стремительным распространением богородичной иконографии, особенно в XVII–XVIII веках, хотя она и идет скорее вширь, чем вглубь.

Начиная с XVII столетия, появляется особый литературный жанр — сочинения об иконах Богородицы и чудесах, от них происходивших. Это были своего рода первые исследования богородичных икон и осмысление иконографии, и в то же время это сказания в народном духе, где перемежаются реальные свидетельства о чудесах с полуполюгендарными рассказами. Начало этому направлению положил Иоаникий Голятовский в 60-х годах XVII века своим сочинением «Новое небо». В XVIII столетии и особенно в XIX веке этот жанр получил широкое распространение. До сих пор в книжных и иконных лавках православных храмов множество переизданий подобной литературы, это многочисленные «Сказания о жизни Богородицы и чудесах, происходивших от Ее икон», которые были и остаются излюбленным народным чтением.

В это же время стали распространяться иконы, включающие от четырех до нескольких десятков богородичных образов на одной доске или на одном листе (первопечатники охотно выпускали такую продукцию). Обычно это минейные иконы — на них изображаются иконы Богородицы в том порядке, как следуют в календаре дни их празднования. Одну из таких икон, например, можно видеть в Богоявленском Елоховском соборе в Москве. Смысл такого рода икон — прославление Богородицы через различные Ее явления миру и чудеса. Такой образ напоминает ограненный алмаз, где, чем больше число граней, тем больше начинают играть лучи преломленного в нем света, сияя всеми цветами радуги. Но, как известно, число граней даже в алмазной огранке имеет свой предел, так и в иконе — за слишком большой дробностью и мелкокостью изображений начинает теряться общий охват образа Богородицы. Тем не менее эти иконы ценны и интересны как своего рода иконографические энциклопедии.

В конце XIX века замечательный русский иконограф и исследователь древнерусской культуры Никодим Павлович Кондаков стал серьезно изучать вопросы иконографии Богородицы. В начале XX века на свет появились две его книги: «Иконография Богородицы» и «Иконография Богородицы в связи с



итало-греческой традицией». Это был серьезный вклад в русскую иконографическую науку. Но тогда Кондаковым было положено только начало исследовательской работы. В те времена было трудно надеяться на полный охват материала, поскольку многие иконы еще не были даже раскрыты реставраторами и, естественно, не были известны исследователям. Теперь, когда общая картина развития русского иконописания в общих чертах ясна, тема богородичной иконографии вновь ждет своего исследователя.

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

# ЖИВОПИСЬ ИСИХАЗМА

## Учение о Фаворском свете и иконография

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

*1 Ин 1:5*

**С**вет — одно из ключевых понятий христианского богословия, этот образ дан в Евангелии для постижения неизреченной тайны Бога. «Я — свет миру» (Ин 8:12), — говорит о себе Христос. «Бог есть свет» (1 Ин 1:5), «Свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин 1:5), — пишет Иоанн Богослов. Никео-Цареградский Символ веры также исповедует Христа как «Света от Света, Бога истинного от Бога истинного». Православное богословие строит свое учение о Боге как о свете, действующем в этом мире, через который мир спасется, просвещается и преображается. Бог освящает светом Истины и человека: «Вы — свет миру» (Мф 5:14), — говорит Христос своим ученикам, и на этом строится вся православная аскетика.

В истории Церкви были целые периоды и эпохи, когда размышления о свете стояли в центре жизни, становились основой культуры, формировали политику. Такой эпохой был XIV век — период исихастских споров в Византии.

Исихазм — духовно-мистическое движение в православии, зародившееся на основе монашеской аскетической практики,

построенной на углубленной молитве и созерцании, целью которой является преображение и обожение, теозис (греч. —  $\theta\acute{\epsilon}\omega\sigma\iota\varsigma$ ). Прот. Иоанн Мейендорф, известный богослов и крупнейший исследователь исихазма, различает несколько стадий в развитии исихазма — от келейной практики восточного монашества времен Макария Египетского (IV в.) до широкого общественно-политического и духовного движения, охватившего восточно-христианский мир в XIV — начале XV веков, Мистика исихазма, соединившая в себе глубокую молитву («умное делание», как ее называли на Руси) и созерцание Фаворского света, оказала огромное влияние на иконопись в Византии и странах ее ареала, где в XIV веке происходит необычайный расцвет искусства. Этот период исследователи называют Палеологовским ренессансом, по имени правившей в Константинополе династии Палеологов. Но по существу этот духовный и культурный взлет был связан с той победой, которую одержал глава исихастов Григорий Палама над своими оппонентами, благодаря чему учение и практика исихазма вышли из стен монастырей и распространились по всей восточно-христианской ойкумене, оказав сильнейшее влияние на все стороны жизни общества.

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

Слово «исихазм» происходит от греческого  $\eta\sigma\upsilon\chi\acute{\iota}\alpha$  — молчание, тишина. Исихасты учили, что неизреченный Логос, Слово Божье, постигается в молчании. Созерцательная молитва, отказ от многословия, постижение Слова в его глубине — вот путь познания Бога, который исповедуют учителя исихазма. В центре исихастского молитвенного делания стоит призывание имени Господа, ибо так сказано в Св. Писании: «всякий, кто призовет имя Господне, спасется» (Деян 2:21). Именно в форме

так называемой Иисусовой молитвы<sup>1</sup> исихастская практика получила распространение на Руси.

Большое значение для исихастов имело созерцание Фаворского света — того света, что видели апостолы во время преобразования Господа Иисуса Христа на горе. Через этот свет, нетварный по своей сущности, как учили исихасты, подвижник входит в общение с Непостижимым Богом. Исполняясь этим светом, он приобщается к божественной жизни, преображается в новую тварь. «Человек не может стать богом по природе, но может стать богом по благодати», — утверждал свт. Григорий Палама. Обожение, теозис (θεόσις), и есть, согласно учителям исихазма, конечная цель всякого духовного делания.

Учение о Фаворском свете и обожении положил в основу своей апологии исихазма святитель Григорий Палама (1296–1359), архиепископ Фессалоникийский (с 1350 г.). Его учение стало своего рода синтезом всей восточно-христианской богословской мысли, мистической и аскетической практики православного монашества. Подвигло к этому Паламу то обстоятельство, что в XIV веке исихастский опыт стал выходить за стены монастырей, выплеснулся в мир, этой изначально монашеской практикой увлеклись миряне, чему в немалой степени способствовал и он сам. Но при этом учение и деятельность Григория Паламы и исихазм в целом оказались под сильнейшим обстрелом оппонентов. С одной стороны, исихастам предъявляли обвинение в ереси, дескать, они обожествляют тварные вещи, в частности, свет, энергию. С другой стороны, их обвиняли в прелести, потому что исихастская практика была построена на глубоком мистическом опыте богообщения. Среди оппонентов исихазма были крупные и глубокие мыслители, такие, как калабрийский монах Варлаам, его последователь Григорий Акиндин, а также известный византийский философ и писатель Никифор Григора. Была также и третья сторона, это защитники строгого монашества, исихасты-

---

<sup>1</sup> Обычная «формула» Иисусовой молитвы: «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешного», но это краткое призывание Имени Спасителя может иметь и совсем минимальные формы: «Господи Иисусе Христе, помилуй мя» или «Господи, помилуй».

практики, такие, как например, Григорий Синаит, кто был против широкого распространения и популяризации исихазма, они считали этот опыт сугубо монашеским, в принципе недоступным для мирян. На двух соборах 1347-го и 1351 годов Григорий Палама блестяще доказал православность исихазма и отстоял необходимость его широкого распространения в мире.

Победа Григория Паламы имела далеко идущие результаты. Мистический опыт исихазма дал мощный духовный импульс для возрождения всего православного мира. Так, например, ученик свт. Григория Паламы, Филофей Коккин, ставший патриархом Константинопольским, проповедовал единство восточно-христианской ойкумены, исходя из идеи не только преображения человека, но и всего мира. И не только проповедовал, но и многое сделал для этого. Из окружения Филофея вышли многие замечательные богословы, некоторые из них встали во главе национальных православных церквей, в частности, Евфимий Тырновский стал патриархом Болгарии, а Киприан — митрополитом Московским, и они способствовали распространению этого опыта в своих странах.

Небольшой экскурс в историю исихазма позволяет нам лучше представить духовный и исторический контекст эпохи, ставшей золотым веком русской иконы, эпохи, которая дала Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия. Вне исихазма творчество этих мастеров будет не только непонятно, но и может быть неверно истолковано. В свою очередь, именно на этих вершинах духовного искусства хорошо прослеживается связь иконописания и иконопочитания с богословскими и мистическими глубинами православия. Не случайно память свт. Григория Паламы празднуется следом за неделей Торжества православия — этим Церковь подчеркивает неразрывное единство догматики, одержавшей победу в лице иконопочитателей, и мистики, синтезированной в учении Паламы, то есть тождество ортодоксии и ортопраксии<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Подробно см.: И. Мейендорф. *Григорий Палама и православная мистика*. Париж, 1969 (на фр. яз.); его же — *Византия и Московская Русь*. Париж, 1990; также см.: Г. М. Прохоров. *Повесть о Митяе*. Л., 1978.

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

В ряду первых и крупнейших художников эпохи исихазма стоит Феофан Грек. Он прибыл на Русь в конце XIV века уже сложившимся мастером. Мы узнаем об этом из письма Епифания Премудрого, известного древнерусского писателя и ученика преп. Сергия Радонежского. В письме к своему другу Кириллу, епископу Тверскому, Епифаний сообщает, что Феофан Грек до приезда на Русь расписал сорок (!) церквей в Константинополе, Галате, Кафе<sup>3</sup> и других городах. Более четверти века Феофан жил и работал на Руси.

Первой известной работой Феофана является роспись церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Согласно Третьей новгородской летописи, мастер расписал этот храм в 1378 году. Освящение храма во имя Преображения Господня стало основой программы для росписи. К сожалению, фрески плохо сохранились, до нашего времени дошли лишь небольшие фрагменты. Но и в таком фрагментарном виде работа Феофана Грека поражает удивительным живописным мастерством, глубиной и неординарностью образного мышления мастера. Сразу же, как вы переступаете порог небольшого, но сильно вытянутого вверх храма, вас буквально останавливает взгляд Христа-Пантократора, изображенного в куполе: из его широко раскрытых глаз словно сверкают молнии. Этот огненный образ заставляет вспомнить слова из Св. Писания: «Бог наш есть огонь поядающий» (Евр 12:29) или «Огонь пришел Я

---

<sup>3</sup> Галата – пригород Константинополя, Кафа – город в Крыму (соврем. Феодосия).

низвести на землю» (Лк 12:49). Образ Пантократора доминирует в пространстве храма, и он дает ключ к образному прочтению всего ансамбля. Для Феофана, как и для всякого исихаста, Бог — это прежде всего Свет, но этот Свет выступает здесь в ипостаси огня. Этим огнем мир испытывается, этим огнем мир судится, огонь сжигает всякую неправду, разделяя творение на свет и тьму, небесное и земное, духовное и душевное, тварное и нетварное. Огонь — это меч, пронзающий плоть мира (Евр 4:12). Отсюда живописный язык Феофана, экспрессивный, динамичный, оригинальный, художник сводит всю палитру к своеобразной дихотомии: все пишет практически двумя красками, охрой и белилами; мы видим, как на охристо-глиняном фоне (цвет земли) вспыхивают молнии белильных бликов (свет, огонь, божественные энергии). Все написано невероятно энергично, с некоторой гипертрофированностью эффектов, с усилением смысловых акцентов.

В исследовательской литературе было много дискуссий по поводу необычного колористического решения феофановской росписи. Некоторые ученые выдвигали даже версию о пожаре, который обесцветил живопись. Но археологи следов пожара не обнаружили, а реставраторы подтвердили, что красочный слой был таким изначально. К тому же знакомство с исихастской живописью других стран, например балканского региона, показывает, что подобный случай не единичен<sup>4</sup>. Да и образный феофановской строй росписи говорит о том, что монохромность избрана мастером вполне сознательно, как метафорический язык, способный передать состояние мира под воздействием нетварного света. Цветовой минимализм этой росписи может быть соотнесен по аналогии с отказом от многословия в молитве, который исповедовали исихасты: сводя свое молитвенное правило к нескольким словам Иисусовой молитвы, исихасты добивались

---

<sup>4</sup> В это же время в Грузии работал греческий мастер Кир Эммануил Евгеник, стиль и язык которого близок к Феофану, его фрески в Цаленджихе выполнены также в две краски: охрой и белилами. В XIV веке в Сербии работал мастер Евтихий, который также часто использовал монохромную живопись.

невероятной концентрации мысли и духа. Такой же концентрации добивается и Феофан Грек в своей росписи.

Из всего ансамбля церкви Преображения наиболее сохранным оказался купол с барабаном. Рассмотрим его подробнее. В куполе расположен образ Христа-Пантократора с широко раскрытыми глазами, Его десница сложена в благословляющем жесте. В левой руке Спаситель держит Евангелие. Круг, в который вписан образ, опоясан лентой с надписью псалма. В скупье вокруг Христа изображены ангельские силы, ниже, в барабане, — пророки. Подбор пророков необычен, как и все у Феофана, что позволяет «прочитать» его замысел. Здесь изображены так называемые до-потопные пророки, то есть праотцы, жившие до потопа, до первого Завета, который заключил Бог с человечеством в лице Ноя. Таким образом, мы видим здесь: Адама, Авеля, Сифа, Еноха, Ноя. Из поздних пророков в этом ряду только Илья и Иоанн Предтеча. Замысел художника весьма прозрачен: первый мир погиб от воды, второй погибнет от огня, спасение в первой катастрофе Ноя в ковчеге есть провозвестие Церкви. И в этом контексте прочитываются образы Ильи и Иоанна Предтечи, символизирующие связь Ветхого и Нового Заветов: огненный пророк Илья возвещал об этом божественном огне и сам взошел на огненной колеснице на небо (4 Цар 1–2), а последний пророк Ветхого Завета Иоанн проповедовал, что Христос будет крестить Духом Святым и огнем (Мф 3:11).

Сравнительно хорошо сохранились росписи в небольшом приделе, посвященном Св. Троице, — это маленькое помещение на хорах, предназначенное для индивидуальной молитвы, так называемая Троицкая камера. Программой росписи стало созерцание подвижниками Святой Троицы. На восточной стене написана композиция «Явление трех ангелов» («Гостеприимство Авраама»). В нижней части фрески изображены Авраам и Сарра, приготавливающие трапезу. В верхней — образ Св. Троицы: три ангела вокруг жертвенной трапезы. И здесь Феофан верен своему принципу монохромности — даже образы ангелов написаны в два цвета — охрой и белилами. Общий тон фигур и фона написан в коричневой гамме, а белилами



проставлены и обозначены основные акценты: очертания нимбов, блики на крыльях, посохи с трилистниками на конце, тороки-слухи в волосах, движки на ликах и в глазах. Причем обращает на себя внимание тот факт, что зрачки в глазах ангелов не написаны, вместо этого в них положены ярко-белые белильные мазки, словно для того, чтобы наглядно передать образ из Откровения: «Очи Его, как пламень огненный» (Откр 1:14). Образ явления трех светоносных ангелов, средний из которых покрывает крылья двух других, впечатляет своей мощью и какой-то грозной силой. Напомним, что в Книге Бытия вслед за описанием гостеприимства Авраама следует рассказ об истреблении Содома и Гоморры: «И пролил Господь на Содом и Гоморру дождем, серу и огонь от Господа с неба» (Быт 19:23). Так что эти образы очень связаны: Бог, дарующий жизнь (дающий бездетному Аврааму долгожданного сына), и Бог, отнимающий жизнь (карающий содомлян за их грехи), — жизнь и смерть в руках Господа.

По стенам камеры с трех сторон изображены столпники и пустынники — те самые подвижники молитвы, которые бежали от мира, чтобы в уединении практиковать безмолвное созерцание. Все они с молчаливой молитвой предстоят Святой Троице. В образах подвижников дихотомия феофановского колорита обретает особую напряженность. На наших глазах активность белого цвета нарастает от образа к образу. Вот святой предстает с руками, выставленными вперед, на кончиках его пальцев энергичные мазки белил — он словно касается света, ощущает его физически. Он вступает в этот свет. Это св. столпник Даниил. Свет скользит свободными потоками по его одежде, пульсирует на завитках волос, отражается в глазах. Св. Симеон Дивногорец представлен в позе оранта с разведенными в стороны руками. Он принимает потоки света, сходящего на него свыше. Световые линии на его одежде напоминают острые пронзающие молнии, стрелами вонзающиеся в его ветхую плоть. В раскрытых глазах нет зрачков, в глазницах изображены белильные движки (тот же прием мы видели в образах ангелов Троицы) — святой видит этот свет, он наполнен этим светом, он

им живет. Столпник Алипий изображен с руками, сложенными на груди, его глаза закрыты, он слушает свое сердце, как и советовали исихасты: «Опусти ум свой в сердце и тогда молись». И наконец, апофеоз преображения и погружения в свет — образ св. Макария Египетского. Удлиненная свечеобразная фигура подвижника вся объята светом, как белым пламенем. Он единственный изображен не на столпе, но он сам как столп света. На белой фигуре выделяются написанные охрой лик и руки (личное!), выставленные вперед перед грудью с ладонями, раскрытыми вовне. Это поза приятия благодати, открытости перед Богом, полной отданности Ему. Белильные блики вспышками написаны на лице Макария, но глаза как бы не написаны вовсе. Этот странный прием избран художником сознательно: святому не нужны телесные очи, он внутренним (духовным) взором видит Бога, он не смотрит на мир внешний, он весь внутри. Св. Макарий живет в свете, он сам есть этот свет, подобно апостолу Павлу, он может сказать: «Уже не я живу, но живет во мне Христос» (Гал 2:20). Лик и руки выделяются на фоне света, в котором едва различимы очертания фигуры святого. Св. Макарий — образ исключительной силы, найденный Феофаном и не имеющий аналогий ни в византийском, ни в древнерусском искусстве. В то же время это классическая иллюстрация православного мистического опыта: подвижник в процессе богообщения погружается в свет, в божественную реальность, но при этом не растворяется, как соль в воде (как учат, например, восточные религии)<sup>5</sup>, а всегда сохраняет свою личность, которая, очищаясь и преображаясь, остается суверенной. Христианство

---

<sup>5</sup> В современных исследованиях исихастского опыта нередко можно прочесть, что практика исихастов и практика некоторых восточных религий, в частности, йога, близки: та же психосоматическая молитва, сосредоточение на дыхании, отключение рационального сознания и прочее. Но не следует забывать, что между этими практиками принципиальная разница: если восточный аскет стремится к полному слиянию с божеством и, достигнув его, растворяется в нем, как соль в океане, то христианский подвижник сохраняет свою личность, свое «я», достигнув единения с Богом, поскольку и Бог личность.

исповедует целостность личности и межличностный принцип богообщения, который исходит из тайны Божественной Троицы, внутри которой Лица пребывают «неслиянно и нераздельно». Личностному Богу может отвечать только человек, как личность. Христос молился о своих последователях: «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне и Я в Тебе, так и они да будут в нас едино» (Ин 17:21), ибо Ты и Я в общении Бога и человека всегда сохраняются. Для исихаста молитва — это всегда диалог двух личностей, божественного Ты и человеческого «я». Не всегда в восточно-христианской традиции этот принцип строго соблюдался, но отцы-исихасты на этом настаивали.

Можно сказать, что образы столпников и пустынников Троицкого придела представляют собой как бы различные ступени обожения, различные ступени той лестницы, о которой писал один из столпов исихазма св. Иоанн Лествичник, игумен Синайского монастыря. И на самой высшей ступени Феофан изображает св. Макария Египетского, подвижника IV века, стоявшего у истоков монашества. С его именем обычно связывают и начало исихастской традиции. Феофан наглядно демонстрирует нам, как воздействует Фаворский свет на подвижника. Эти фрески — своеобразная и яркая проповедь исихастского пути, призыв следовать ему. Епифаний Премудрый в письме к Кириллу Тверскому писал, что Феофан был философом «зело хитрым» и весьма искусным в беседе, увлекал всех своими рассказами. Глядя на эту роспись, можно отлично представить, сколь ярко и интересно греческий мастер вел беседы, увлекая всех яркими образами. В работе над росписью новгородской церкви Спаса Преображения греческий мастер проявляет себя не только как виртуозный живописец, но и как глубокий богослов и яркий проповедник.

Некоторые исследователи из-за необычности художественной манеры Феофана пытались приписать ему связь с еретическими движениями современного ему Новгорода, в частности, со стригольниками. Но эти версии совершенно несостоятельны, потому что стригольники были антитринитариями и никогда бы не поднялись до таких высот исповедания Св. Троицы,

как это мы видим у Феофана. Напротив, именно благодаря яркой образности художественного языка Грека его роспись становится настоящей проповедью православного духовного опыта, к тому времени еще малоизвестного на Руси, опыта, связанного с самыми истоками христианской ортодоксии.

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

Удивительно написаны лики Христа и Богородицы — мягкая плавь с легкой подрумянкой словно хранит тепло плоти, из глаз струится нежный свет. Хочется сказать, что это тихий свет, но в глубине глаз таится невероятный источник энергии, который сообщает образам силу и внутреннюю заряженность, необыкновенную концентрацию духа. Здесь художник обходится

без внешне экстравагантных приемов, как это было в новгородских фресках, но, активизируя традиционный язык, мастер создает образ неменьшей убедительности и духовной силы.

Донская икона Богоматери двухсторонняя, выносная, некогда она принадлежала Успенскому собору в городе Коломне и была там храмовым образом. На ее оборотной стороне написан образ «Успения Пресвятой Богородицы». Художник представляет композицию Успения в сжатом, сокращенном варианте (без апокрифических сюжетов – перенесения апостолов из разных концов света к ложу Богоматери и других). Все внимание мастер сосредотачивает на главном – Христос приходит к ложу Богородицы, чтобы перенести в Царство Небесное ее душу. На ложе лежит Божья Мать, вокруг стоят апостолы, пришедшие проститься с Ней. Лаконизм иконографической схемы заставляет более активно работать каждую деталь. Например, свеча, стоящая перед ложем Богородицы, весьма многозначный символ. Это и святая жизнь, которая, сгорая, отдает свет, и молитва, которая возносится Богу, свеча является также символом Богоматери, которую в акафисте величают «свечой светоприемной». Свеча корреспондирует с фигурой Христа в золотых одеждах. Над головой Христа – ярко-красный серафим. Образ Христа также напоминает свечу. Свеча и фигура Христа определяют основную вертикальную ось композиции; вместе с горизонтальным ложем Богоматери образуются крест – символ Христовой победы, воскресения, торжества жизни над смертью. Палаты с двух сторон фланкируют композицию, словно направляя наше внимание к центру, к действию, происходящему у ложа. Сконцентрированное, несколько затиснутое пространство разделяется как бы на две зоны, как реальность, разделенная на два пласта: видимый и умопостижимый.

В первой части – апостолы, пришедшие проститься с умирающей Богородицей, во второй – явление Христа с душой Марии на руках в виде запеленатого младенца. Рядом с Христом два святителя – это Иаков Брат Господень и Иерофей Афинский (оба мученики, жившие в I в.). Первое, что бросается в глаза, – темный цвет мандорлы, окружающей фигуру Христа. Ман-

дорла — это зона света, знак божественной славы, сияние, которое сопровождает Христа. Обычно иконописцы пишут мандорлу ярко-синим, голубым или даже белым цветом. Почему же Феофан пишет мандорлу темно-синей, почти черной<sup>6</sup>? Для объяснения этого обратимся к исихастской традиции. Отцы-исихасты учили о непознаваемости Бога рациональным умом, а потому и божественный свет они называли «умонепостижимым мраком», или, как пишет свт. Григорий Палама, «сверхсветлой тьмой». В глубине своей этот свет непроницаем так же, как непознаваем Бог. Непреступный свет может восприниматься человеком, как слепящая темнота. Свет ослепляет человека, и встреча с ним многими подвижниками воспринималась как вхождение во мрак. Вспомним, что Павел на пути в Дамаск был ослеплен этим светом (Деян 22:6-11). Об опыте встречи с Богом как Светом пишут св. Симеон Новый Богослов, Григорий Палама и другие мистики и богословы.

Видимо, так мыслил и Феофан Грек. К тому же он явно рассчитывал на эффект контраста — на темном фоне мандорлы ярко выделяется фигура Христа в золотых одеждах. А над головой Спасителя ярко-красным цветом написан огненный серафим. В этом Феофан остается верен любви к экспрессивным приемам, которые мы видели в его новгородских фресках. В руках Спасителя маленькая фигурка в ослепительно белых пеленах — это душа Богородицы, рождающаяся для вечной жизни. В противопоставлении света и тьмы, жизни и смерти, божественного и человеческого и рождается образ Успения, как рождения в новую жизнь.

Итак, на примере двух работ Феофана Грека: фресок церкви Спаса Преображения в Новгороде и иконы Богоматери Донской с Успением на обороте — мы можем судить о Феофане Греке, как выдающемся художнике и ярчайшем представителе искусства исихазма. Энергичная манера, яркие запоминающиеся

---

<sup>6</sup> Сейчас, когда икона находится в Третьяковской галерее и экспонируется при хорошем освещении, цвет мандорлы выглядит не таким темным, но в условиях храма, освещаемого тусклым светом свечей и лампад, темно-синий цвет мандорлы действительно воспринимался почти черным.

образы, глубинные духовные прозрения и знание мистического созерцательного опыта — все это открывает нам личность самобытную, темпераментную, необычайно одаренную.

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

Как складывались взаимоотношения мастеров, мы не знаем. Известно, что их встреча состоялась в работе над иконостасом Благовещенского собора Московского Кремля. Как сообщает летопись, в 1405 году по заказу великого князя Василия Дмитриевича над росписью княжеской домово́й церкви работала артель, которую возглавили три мастера: Феофан Грек, Прохор с Городца и чернец Андрей Рублев. То, что Рублев назван последним в этом списке, говорит о том, что по возрасту он был самым молодым. К тому же он назван чернецом, то есть простым монахом, без каких-либо санов и титулов. Работа над иконостасом разделилась следующим образом: дейсус писал Феофан, а Прохор и Андрей поделили между собой праздники. Яркость дарования Грека и здесь проявилась с удивительной силой. Феофан прежде всего колорист — его насыщенный цвет заряжен удивительной силой энергии и переливается таинственным сиянием. Так решен его Пантократор — в белых одеждах с золотым ассистом, он кажется парящим над престолом. В молитвенной сосредоточенности справа от Христа стоит Иоанн Предтеча, словно вслушиваясь в напряженное безмолвие золотого сияния, исходящего от Спасителя. Но наиболее выразителен образ Богородицы в одеянии интенсивного синего цвета с тончайшими и легчайшими голубыми пробелами, словно мерцающими во мраке. Этот цвет напоминает драгоценный камень сапфир или аквамарин чистой воды. Синий цвет мафория символизирует тайну Приснодевы. Удлиненная фигура Богоматери напоминает свечу. И как пламя этой свечи — лик Богородицы, сияние све-

та, струящегося мягким и в то же время энергичным потоком из глаз. Это сияние обволакивает форму, лепит ее. Свет словно сдерживается изнутри, но сила его такова, что он может воспламенить собой весь мир. Свет Феофана — это огонь, скрытый в сосуде, хрупком и драгоценном сосуде человеческого тела: в сияющей золотыми ризами фигуре Христа (сейчас вследствие утрат одежда кажется просто белой), преображенной плоти воскресшего Христа, в целомудренной задрапированной одеждой фигуре Богоматери, в аскетической и одновременно мощной фигуре Иоанна Предтечи.

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

Рассмотрим для примера одну из икон Благовещенского иконостаса, приписываемых Андрею Рублеву, «Преображение». Колорит иконы светлый, но цвет звездчатой мандорлы вокруг фигуры Христа темный. Этот контраст бросается в глаза и напоминает приемы Феофана Грека. Было ли это прямым влиянием византийского мастера или это было общим местом тогдашней иконописи, сказать трудно. Позже Рублев будет избегать подобных контрастов, используя чаще принцип дополнительных цветов. Композиция иконы разработана весьма необычно: на вершине горы Христос и предстоящие Моисей и Илья, а внизу у подножия опрокинутые в страхе и трепете апостолы. Между двумя группами — свободное пространство, словно долго длящаяся пауза. Действующие лица как бы разведены, поэтому остро ощущается дистанция между божественным и человеческим мирами (вспомним, как тесно, почти впритык были изображены апостолы в одной из первых композиций на эту тему — мозаике из монастыря Св. Екатерины на Синае).



В этом приеме чувствуется глубокое благоговение перед тайной Божественного света, открывшегося на Фаворе.

Сравним благовещенское «Преображение» с «Преображением» из Переславля-Залесского, которое приписывают Феофану Греку, и мы увидим, сколь очевидна разница темпераментов греческого и русского мастеров. В переяславском «Преображении» белые молнии «разрезают» пространство, вонзаясь в плоть земли, и все вокруг озаряется сиянием. Луч света, как копьем, пригвозждает каждого из апостолов к земле. Они «пали на лица свои и очень испугались» (Мф 17:6). Сотрясаются основы мира, Фавор (в интерпретации Феофана) – катастрофа, преддверие Суда. «Суд же состоит в том, что свет пришел в мир» (Ин 3:19), – говорит Евангелие, и Феофан делает акцент на слове «суд». Андрей Рублев прочитывает этот евангельский эпизод в благовещенском «Преображении» иначе. Здесь свет спокоен, благостен и мягок. Он воспринимается учениками как величайшая тайна (темная мандорла – знак этой тайны) и как неизреченная благодать: «хорошо нам здесь быть» (Мф 17:4). Разница в интерпретации одного и того же духовного явления очевидна. Возможно, это проистекает из разницы духовного опыта каждого из мастеров: Рублев прежде всего монах, прошедший школу уединенной молитвы, послушания и смирения, Феофан – странствующий художник и проповедник (был ли он монахом, неизвестно), свободная творческая личность. Образы Андрея Рублева всегда отличаются уравновешенностью и спокойным состоянием духа, они как чистая прозрачная вода. У Феофана, как мы видели, образы огненной природы, они как лава, вырвавшаяся из жерла вулкана.

В 1408 году, как гласит летопись, Андрей Рублев вместе со своим другом и «сопостником» монахом и иконописцем Даниилом Черным расписывает фресками Успенский собор во Владимире. Центральное место в этом ансамбле занимает композиция «Страшный суд» – тема, весьма волновавшая умы современников Рублева. Средневековая эсхатология человеку нового времени представляется всегда чем-то мрачным и пугающим, постоянное ожидание конца света, кажется, давит на сознание. Дей-

ствительно, особенно в период татарского ига летописцы часто писали о последних временах и предчувствии конца света, о гневе Божьем, изливающимся на Русь в наказание за человеческие грехи. Однако все это воспринималось не так однозначно и прямолинейно, как кажется это нашим современникам. На примере владимирских фресок это можно хорошо видеть. Андрей Рублев и Даниил Черный решают тему Страшного суда и второго пришествия Господа Иисуса Христа в духе исихастского богословия света: «Суд же состоит в том, что свет пришел в мир» (Ин 3:19). В центре композиции изображен «Престол уготованный» («Этимасия»), которому поклоняются Богородица, жены-мироносицы и ангелы. В зените свода — образ Христа, грядущего в мир. Спаситель изображен в золотых одеждах на фоне синих концентрических кругов. Вся Его фигура устремлена в движении навстречу ожидающим Его на земле. По склонам свода размещены восседающие на двенадцати престолах апостолы, а за ними — сонмы ангелов. Вся композиция пронизана тихим светом и наполнена напряженностью ожидания и предвкушением радостной встречи. Гармония и согласие, мудрость и благородство сочетаются в образах апостолов, беседующих с ангелами. И ни в ком нет ни тени страха, с которым принято ассоциировать Страшный суд: «Совершенная любовь изгоняет страх» (1 Ин 4:18). Свет, приходящий в мир, и есть любовь, преобразующая мир. Такова концепция Андрея Рублева. Такой ясности и чистоты не достигнет уже никто из русских мастеров. Последующие поколения будут «страхом спасать» (Иуд 1:23), и тема второго пришествия Господа из композиций «Страшный суд» отойдет на второй план, а на первый выйдет живописание адских мучений, уготованных грешникам, в изображении которых художники достигнут своеобразного совершенства.

Андрей Рублев, как монах, был хорошо знаком с духовной бранью, но, как истинный исихаст, все внимание он сосредотачивает не на тьме, с которой борется, а на свете, который побеждает в нем. Даже Антихриста художник изображает весьма своеобразно. Иллюстрируя пророчество Даниила о четырех царствах (Дан 7:3-7), он рисует четырех животных, олицетво-

ряющих четыре царства: Вавилонское, Македонское, Римское и Антихристово. Мы видим грозного медведя, крылатого льва и т.д. Есть среди них и символ Антихриста, которого художники обычно изображают как страшное чудище, один вид которого способен привести в ужас. Но Андрей Рублев представляет нашему взору маленькое серенькое существо, то ли собачку, то ли гиену, она скорее гадлива, чем страшна. И это очень показательно — у зрителя возникает не страх перед грехом, а отвращение. «Отвращайтесь зла, прилепляйтесь к добру» (Рим 12:9), — не уставали повторять учителя умного делания.

Общий дух владимирских фресок особенно хорошо выражает фигура апостола Павла, в порыве устремленного навстречу Спасителю, увлекающего за собой толпы праведников (композиция «Апостол Павел ведет праведников в рай»). Рядом с Павлом мы видим и апостола Петра, его лицо светится радостью, и он притих, словно еще боится поверить очевидному. В этих образах наглядно явлено исполнение слов, некогда сказанных Христом: «Но Я увижу вас опять, и возрадуется сердце ваше, и радости вашей никто не отнимет у вас» (Ин 16:22).

В своде южного нефа сохранился фрагмент образа рая — «Лоно Авраамово». Мы видим, как праотцы Авраам, Исаак и Иаков с достоинством восседают в раю. На их благородных лицах свет, их одежды пронизаны этим светом, свет разума озаряет их беседу. Праотцы похожи на древних мудрецов или даже античных философов, рассуждающих в спокойной неторопливой беседе о смысле бытия.

Так решает Андрей Рублев тему Страшного суда, и в этом, как часто пишут исследователи, проявился светлый гений русского мастера. Но в контексте исихастской мистической традиции этот поворот от мрака ада к свету Христова благовествования не так уж и неожидан. Этот подход в большей степени раскрывает истинный дух православия, нежели торжествующая в последующие эпохи мрачная эсхатология. Ведь на каждой литургии в ектеньях провозглашается: «Ожидаем *доброто* ответа на страшном Судище Христове». Столь же светло написаны фрески Дмитриевского собора, расположенного неподалеку от Успенского.

Здесь в XII веке работали два мастера – греческий и русский, они создали подобную композицию, которую Андрей Рублев, несомненно, хорошо знал и на которую ориентировался.

Из летописи известно, что в конце XIV века в Москву из Византии привезли икону «Страшный суд», которая поразила очевидцев именно своей светоносностью и чистой краской. Икона не сохранилась, но свидетельство о ней очень важно для нас, чтобы понять духовный контекст эпохи. Совершенно очевидно, Андрей Рублев и Даниил Черный ничего не выдумывали и не были реформаторами, просто они следовали той традиции, которая в последующие времена сменилась иным пониманием православной духовности.

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

В 1420-х годах Андрей Рублев пишет свою самую знаменитую икону – образ св. Троицы для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Этот образ не требует долгого объяснения – это классика русского исихазма<sup>7</sup>. Написана икона в «память и похвалу преп. Сергию» – тому, кто сам был великим подвижником молитвы, кто не теоретически, а практически разрабатывал традицию «умного делания» на Руси. Возделывая трудную пустынную почву душ, Сергей взращивал плоды Духа, чтобы освятилась земля русская светом Христовой любви и ра-

<sup>7</sup> См. главу «Иконография св. Троицы» в наст. изд.

достью спасения. Не уставал молитвенник земли русской призывать «воззрением на Святую Троицу побеждать ненавистную рознь мира сего». А досталось Сергию время жестокое, когда брат на брата войной шел, а ордынцы, как волки хищные, пользуясь рознью христиан, обирали эту бедную землю, разоряли народ. И в это время прозвучал призыв радонежского игумена к братолюбию, к единению народа, к духовному созиданию.

Ученики Сергия шли в далекие земли, неся свет истины. Ими совершалась та нелегкая духовная работа, которая способствовала духовной и национальной консолидации Руси. Победа над татарами совершилась не столько на Куликовом поле, сколько в тихой Троицкой обители, не силой оружия смогли противостоять русские люди ордынской тьме, а силой Святого Духа (Зах 4:6), к стяжанию которого и призывали подвижники-молчальники.

Духовный феномен преп. Сергия состоит также и в том, что откровение о свете и наставление в духовном делании он получил, еще ничего не зная о том движении, которое захватило в XIV веке Византию. Сергей начинал один, уйдя в дремучие подмосковные леса, на гору Маковец, как некогда уходили древние подвижники в пустыни Египта, спасаясь от мира. Но общность этого опыта с тем, что делали его братья на Афоне, Синае и других православных монастырях, вскоре обнаружилась со всей очевидностью. И, как сообщает первый биограф Сергия Епифаний Премудрый, о нем очень скоро услышал патриарх Константинопольский Филофей и «даша ему благословение... крест и параманд и схиму и грамоту». В патриаршей грамоте также был совет ввести в Сергиевской обители общежительный устав и тем самым способствовать распространению духовного созерцательного опыта. Совет патриарха Филофея Сергей исполнил, и вскоре монастырь оказался эпицентром русского духовного возрождения. Таким образом, два духовных потока слились в один. Этому способствовала также дружба Сергия и его племянника Феодора, игумена московского Симонова монастыря, с митрополитом Киприаном, присланным на Русь.

Как известно, великий князь Московский Дмитрий Иванович не пожелал принять Киприана, когда тот прибыл из Визан-

тии в 1378 году, и изгнал его из Москвы, желая посадить на митрополичий стол своего ставленника Митяя (и это тот самый герой Куликовской битвы, вошедший в русские святцы!)<sup>8</sup>. Здесь, может быть, впервые на Руси с такой остротой проявилось противоречие между Церковью и государством, которое будет искушать нашу страну вплоть до последнего времени. И характерно, что обнаружили эти противоречия через свет, который проповедовали исихасты: «Свет пришел в мир; но люди возлюбили тьму, нежели свет» (Ин 3:19). Судьба исихастской традиции и впоследствии складывалась столь же драматично. Но Свет, о котором размышляли молчальники и подвижники, давал свои плоды. Андрей Рублев, один из многочисленных учеников преподобного Сергия, — лучшее подтверждение этому.

Образ Троицы является вершиной творчества Рублева. Здесь созерцательная основа сергиевской духовной школы находит свое совершенное выражение. Андрей Рублев не только художник, он прежде всего монах, молитвенник, он не теоретик, он — практик, его богословие — молитва и иконописание. В молитве он черпал то откровение, которое воплощал в красках, как иконописец. При сравнении Феофана Грека и Андрея Рублева очевидной становится разница между греческим темпераментом и русским. Феофан со свойственным ему красноречием убеждает зрителя, демонстрируя стадии духовного восхождения, выявляя процесс преображения и обожения, восхождения по ступеням Духа. Андрей Рублев делает иначе: он как бы скрывает процесс духовной работы, как скрывает умелый вышивальщик узелки ниток, целомудренно умалчивая о той борьбе, которую ведет подвижник в тишине своей кельи, чему свидетель только Бог. Его образы — это результат невидимой брани, это образы совершенства, гармонии, чистоты, святости, всего того, что открывается подвижнику на вершинах созерцания. Если Феофан ярко продемонстрирует дары Духа (1 Кор 12:4-11), то у Андрея Рублева явлена плоды Духа (Гал 5:22-23).

<sup>8</sup> См.: Г. М. Прохоров. *Повесть о Митяе*. Л., 1978.

Феофан Грек — это художник-интеллектуал, «философ зело хитрый», как называет его Епифаний Премудрый. Феофан потрясает наше сознание, удивляет, убеждает. К нему применимы слова Нагорной проповеди: «Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся» (Мф 5:6). Андрей Рублев же открывает Бога через молчание, через молитвенное очищение сердца. Его заповедь — «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф 5:8). Оба художника представляют исихастскую традицию, но их различия обнажают разницу культурного и духовного климата Византии и Руси. В Византии со времен Вселенских соборов было принято доказывать свою точку зрения публично, богословские споры велись там постоянно, выносились на Соборы, диспуты, площади, формировали богатую полемическую литературу. На Руси не было традиции богословского диалога, которая пришла в Византию из античности. На Руси богословствовали иначе — литургическая жизнь, монашеское послушание, молитвенный подвиг, иконописание были основными формами богословия. Именно на этой почве вырос гений Андрея Рублева.

Звенигородский чин<sup>9</sup>, приписываемый также Андрею Рублеву, еще одно свидетельство той высоты, которой достигла богословская мысль на Руси. Это три иконы: Спаса, апостола

---

<sup>9</sup> История обретения Звенигородского чина уникальна: эти иконы были обнаружены почти случайно в 1918 году, реставрационной экспедицией в сарае рядом с собором Успения на Городке в Звенигороде. Опытный взгляд реставратора определил сразу, что старые доски являются иконами, хотя на них ничего не было видно. Когда доски были исследованы, то под позднейшими записями оказалась превосходная живопись начала XV века. Высокое мастерство живописи и глубина трактовки образа позволили исследователям определить принадлежность этих икон кругу Андрея Рублева. Звенигородские иконы представляют собой фрагмент поясного дейсуса: Спас, апостол Павел и архангел Михаил. Можно предположить, что чин был, как минимум, семифигурный, и мы можем мысленно достроить его, ибо, согласно канону, центр дейсуса составляют иконы Спасителя, Богородицы и Иоанна Предтечи, апостолу Павлу всегда сопутствует образ апостола Петра, парным для архангела Михаила является архангел Гавриил. Но даже такая мысленная реконструкция дейсуса не приоткрывает тайны его происхождения.

Павла и архангела Михаила. В истории мирового искусства не много таких произведений, которые можно назвать абсолютным выражением духа нации и в то же время произведением Святого Духа. Звенигородский чин, безусловно, находится в ряду таких творений.

Духовное ядро Звенигородского чина — образ Спаса. На доске большого размера изображен Спаситель в поясной композиции. Икона плохо сохранилась: весь красочный слой утрачен, содраны даже левкас и паволока, но остался лик — удивительный Лик Христа. Он решен просто и величественно. В этом образе соединились сила и кротость, благородство и духовная углубленность, мягкость черт лица и непреклонность во взгляде. Это очень русский, славянский образ, и в то же время он полностью соответствует евангельскому откровению об Иисусе Христе, Сыне Божьем, который, по слову св. отцов, открылся как «совершенный Бог и совершенный Человек». Духовный и художественный гений Рублева здесь достигает невероятных вершин: образ Спаса удивительно целен, все противоречия восприятия сняты подобно тому, как мы читаем у псалмопевца: «Милость и истина сретятся, правда и мир облобызаются» (Пс 84:11). Единство передается даже в технике живописи — лик написан тончайшей плавью, с мягкими лессировочными переходами от слоя к слою, подрумянка и света положены так, что письмо кажется нерукотворным. И во всем этом господствует свет, но свет неяркий, не бьющий в глаза, а тихий, ласковый, достигающий сердца. Он струится из глаз — с силой, но без насилия, нелицеприятно, но без тени осуждения, ласково, но без потакания. Вот уж поистине «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (Ин 1:5). При сравнении этого образа с любым другим, даже написанным по рублевским прорисям, как и советовали неоднократно Соборы, понимаешь, сколь глубок источник Духа, открытый исихастам, и сколь много потеряла русская духовная культура, оттеснив на периферию этот чистый поток.

Образ апостола Павла из «Звенигородского Дейсуса» не менее глубок и интересен. Это образ интеллектуала-философа, и в то же время он исполнен кротости и внутренней молитвен-



ной тишины. Его фигура, повернутая в сторону Христа и склоненная перед Ним, выражает смирение перед славой Божьей. Здесь обнаруживается исихастское понимание превосходства духовного познания над интеллектуальным, а также утверждение источника того и другого в молитве. «Тот не богослов, кто мало молится», — повторяли учителя умного делания. Сам апостол Павел писал об этом так: «Я от всего отказался и все почитаю за сор, чтобы приобрести Христа» (Флп 3:8).

В том же духе решен образ архангела Михаила. Как и полагается по канону, одежды архистратига написаны красным и синим — теми же цветами, что пишутся одежды Христа, потому что из всех сил небесных Михаил ближе всех к Богу, он возглавляет небесное воинство, он выступает на защиту истины против клеветника и противника Божьего, Сатаны и т.д. Само имя этого архангела с еврейского языка переводится «Кто, как Бог». Богословская традиция как восточной, так и западной церкви хорошо разработала образ архангела Михаила. Но образ, созданный Рублевым, в определенной степени неожидан: его архистратиг кроткий и смиренный. Это очень нежное существо, в наклоне его головы скрыта утонченная грация. Изысканная живопись крыльев, сверкающие краски одежд, мягкий силуэт головы с пышной прической — все это придает образу почти самостоятельную эстетическую ценность. Но надо всем этим царствует «нетленная красота кроткого и молчаливого духа» (1 Петр 3:4). Почему же воинственный ангел превращается под кистью Рублева в кроткое и нежное существо? По контрасту с этим образом невольно вспоминается его современник, архангел Михаил на храмовой иконе Архангельского собора Московского Кремля, где явлен образ воина, полный энергии, мощи, неукротимой силы, несгибаемой воли. Действительно, кремлевский образ более традиционен, но рублевский, несомненно, более глубок. Обратимся вновь к исихастской традиции, которая поможет нам понять интерпретацию Рублева. Жизнь подвижника есть не что иное, как духовная брань, не один том аскетических сочинений и наставлений написан отцами-исихастами. Но суть этой брани сводится к тому, о чем

писал еще апостол Павел: «Наша брань не против плоти и крови, но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесных. Для сего примите всеоружие Божие... станьте препоясавши чресла ваши истиной, и облекшись в броню праведности... а паче всего возьмите щит веры... и шлем спасения, и меч духовный, который есть Слово Божие» (Еф 12–17). Кротость и молитвенная созерцательность архистратига Михаила как бы прикрывают таящуюся в нем силу, а потому внимательному и открытому сердцу этот образ может раскрыться во всей полноте. Он дает помощь молящемуся побеждать мирские страсти прежде всего в себе.

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

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

Если рублевская эстетика проистекает из гармонии безмолвного предстояния и созерцания света, то гармония Дионисия основана на музыке линии и цвета, которые начинают

приобретать самостоятельную эстетическую ценность. Исихазм Рублева — это его личный мистический опыт, Дионисию исихастская традиция достается в наследство, он следует определенной иконописной традиции более, нежели сознательно исповедует исихазм как учение. Эта разница объясняется не только тем, что Рублев был монахом, а Дионисий — мирянин (как известно, с ним работали его сыновья Владимир и Феодосий). Исихазм не исключал жизни в миру: свт. Григорий Палама ратовал за то, чтобы и миряне приобщались к исихастской мистико-аскетической практике. Но духовная ситуация, которая складывается на Руси на рубеже XV–XVI веков, уже иная, чем во времена преп. Сергия.

Дионисий, как известно, работал по заказам монастырей, продолжавших духовную традицию Сергия Радонежского, и даже тесно общался с великими подвижниками, такими, как Пафнутий Боровский, который был сторонником нестяжателей. Но также он работал и у сторонников противоположной духовной ориентации и был в самых тесных отношениях, например, с Иосифом Волоцким, главой оппонентов нестяжателей, прозванных иосифлянами. На качестве творчества Дионисия эта раздвоенность не сильно сказалась, но наличие ее в духовной жизни Руси свидетельствует о многом. Через 2–3 поколения после Сергия и Андрея Рублева исихастский опыт претерпел значительные изменения и уже не оказывал сильного воздействия на духовное состояние русского народа.

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

Собор Ферапонтова монастыря посвящен Рождеству Богородицы, поэтому программой росписи становится величание

Богоматери и Приснодевы Марии: литературной основой является акафист, образный поэтический строй которого определяет основную композиционную канву росписи. В конхе апсиды Дионисий помещает образ Божьей Матери с Младенцем Христом на престоле, которой поклоняются ангелы и весь небесный и земной мир. Фигура Богоматери доминирует в пространстве храма, и все расположенное вокруг сливается в единый хор, славословящий Богородицу и Приснодеву Марию. Росписи словно ковром покрывают своды, арки, стены, даже «выплескиваясь» наружу, на внешнюю стену — западный фасад храма также украшен росписью. Роспись органично связана с архитектурой храма — высокий, светлый, он весь убран фресками, «как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр 21:2).

Состав росписи необычен, Дионисий начинает здесь новую для Руси традицию, которая после него будет «тиражироваться» по храмам. Художник, в свою очередь, наследует эту традицию, пришедшую с Балкан, из центров, традиционно связанных с духовностью исихазма. Традиция наружных росписей хорошо известна в балканском искусстве, и там она оправдана, более мягкий климат способствовал ее развитию. В русских северных землях такая традиция не могла прижиться вследствие суровых климатических условий, поэтому и в Ферапонтове очень скоро пришлось обстраивать собор крытой галереей, так что внешние росписи оказались в интерьере паперти. Тесные связи исихастских центров свидетельствуют о еще единой общеправославной традиции, впоследствии прерывание этих связей приведет к провинциализации русского искусства и даже искажению духовного опыта.

Ферапонтовские росписи — это целая энциклопедия сюжетов и образов, чего только тут нет: евангельские события и сцены, иллюстрирующие текст акафиста, история богородичных икон и Вселенские соборы, огромные композиции «Покров Богородицы» и «О Тебе радуется», святые подвижники и учителя Церкви и т.д. И все образы полны светоносной энергией. Но эта светоносность не столько обусловлена присутствием иноприродного нетварного света, сколько присуща самому миру,

в котором живут и действуют персонажи Дионисия. Вся ткань этого мира пронизана светом, он этим светом соткан и переливается множеством цветовых оттенков, и мы им любимемся. Сила, притягивающая нас к этому миру, не столько духовная, сколько художественная: мы невольно отдаем дань мастерству живописца более, нежели предстоим в молитвенном благоговении. Действительно, Дионисий – великолепный мастер, ритм фигур, прозрачность силуэтов, изящество линий, легкость и гибкость движений – все это сообщает фрескам музыкальную виртуозность. Дар Дионисия – это дар композитора. Отдельные сцены: «Благовещение у кладезя», «Встреча Марии и Елизаветы», «Брак в Кане», «Покров» и другие – написаны им в свободной манере импровизатора, хотя формально никаких канонов художник не нарушает, от общепризнанных норм не отходит. Но при созерцании этих фресок не покидает ощущение их оригинальности и неповторимости.

На рисунок музыкальных линий и ритмов накладывается полифония цвета. И здесь Дионисию трудно найти равных. Тончайшие оттенки голубого и бирюзового сочетаются с нежнейшими розовыми и малиновыми тонами, разнообразные охры, от песочно-желтой до кирпично-коричневой, варьированы во множестве тональных переходов. Зеленый цвет напоминает майскую листву, а синий – апрельскую лазурь неба. И все эти краски, как уверяют исследователи, Дионисий находил буквально под ногами, на берегу Бородаевского озера, в прозрачные воды которого глядится как в зеркало Ферапонтов монастырь. Маэстрия цвета в храме создает настроение радости и праздника, ощущение нескончаемо звучащей музыки, то ли земной, то ли ангельской. Содержание этих фресок можно определить одним словом – ликование.

Позже, когда ученики и последователи Дионисия (в числе которых и его сыновья Владимир и Феодосий) будут старательно повторять находки учителя, этой легкости и свободы они не добьются, исчезнет изысканность цвета, утратится первозданность, естественность линий, все застынет и отяжелет, свет угаснет, исчезнет радость.

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

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

словесный, Девственное похвало, из Нее же Бог воплотился». Не случайно Дионисий так любил этот сюжет, и он обращался к нему неоднократно и в иконописи.

Образ Богоматери пишет каждый иконописец, и к нему обращался каждый из трех исследуемых нами художников, но каждый раскрывает в нем свои грани.

У Феофана Богородица прежде всего Пренепорочная Дева и Мать, он превозносит Ее красоту и чистоту, он поклоняется Ее духовной высоте. Феофановская Богородица также полна царского достоинства и благородства. Таковы и образ из Благовещенского дейсуса, и образ на Донской иконе.

У Андрея Рублева Богоматерь обретает ангельские черты. Он преклоняется перед Ее святостью и непорочностью. Она почти бесплотна и прозрачна, мы сквозь Нее созерцаем Христа. Ее тишина – это тишина неизреченного Слова Ее божественного Сына.

У Дионисия образ Богородицы и нежен, и величав одновременно: Она – Приснодева и Царица Небесная, превознесена выше всей твари, «честнейшая херувим и славнейшая без сравнения серафим». Но в стихии поклонения Богоматери у Дионисия слегка начинают смещаться акценты, христоцентричность выражена уже не столь явно. Художественный талант Дионисия так велик, что это смещение практически незаметно, но последствия этой микроскопической погрешности незамедлительно скажутся на искусстве последующих периодов.

Почва, на которой появился Дионисий, уже имела трещину – это спор иосифлян и нестяжателей (хотя и те и другие возводили себя к духовным последователям преподобного Сергия), и он многое предопределил в судьбах Русской церкви и России в целом. Лидер первых, Иосиф, игумен Волоколамского монастыря, отстаивал право Церкви быть сильной в этом мире, иметь крепкие и богатые монастыри, которые способствовали в большой мере развитию монастырской культуры, в том числе и иконописания, и монументальной живописи. Второе направление возглавлял заволжский старец Нил Сорский, проповедовавший евангельскую бедность, осуждавший роскошь в храмах,

отстаивавший независимость монастырей от сильных мира сего. Его подход к церковному искусству состоял в том, что образы должны быть не богатые и пышно украшенные, но аскетические и прежде всего духовно глубокие и молитвенные. Победа в этом споре досталась, как известно, иосифлянам. Это оказало огромное влияние на судьбы искусства – в лице богатых монастырей оно приобрело щедрых заказчиков, поощрявших развитие иконописания. Но, начав развиваться вширь, искусство утратило глубину и духовную крепость. Несмотря на то что в XVI–XVII веках происходит бурный рост монастырей и монастырской культуры, в искусстве вызревают семена светскости, уничтожившей в конце концов все исихастские завоевания в Церкви, и это явилось причиной кризиса православия, в том числе и иконописи.

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

Для примера рассмотрим икону Дионисия «Распятие», написанную им для иконостаса Павло-Обнорского монастыря. Сюжет иконы – самый драматический, кульминационный мо-



мент земной жизни Христа. Голгофа — это место страданий, печали, оно всегда вызывает чувство боли и покаяния. Но как неожиданно решает этот образ Дионисий! На фоне тонкого креста, раскинув руки в стороны, изображен Иисус Христос. Его поза лишена всякого напряжения, напротив, в движении есть легкость и даже изящество. Руки Спасителя раскинуты в объятиях миру. Тело Его изогнуто, как стебель растения, оно будто не висит, а произрастает, как произрастает виноградная лоза, с которой Христос сравнивал Себя в беседе на Тайной вечере (Ин 15:1). Драматизм и трагизм момента выражают скорее фигуры предстоящих: скорбящая Богородица, падающая на руки жен-мироносиц, и застывший в скорби и ужасе апостол Иоанн рядом с сотником Лонгином, который в изумлении взирает на Распятого. Эти образы представляют собой как бы исторический уровень композиции, они полностью соответствуют тексту Евангелия. Аллегорический уровень выражен фигурками Синагоги и Церкви, которые сопровождаются ангелами: проходит время закона, и улетает от Креста фигурка, символизирующая Церковь Ветхого Завета («Синагога»), наступает время Благодати, и навстречу Кресту летит фигурка, олицетворяющая Церковь Нового Завета. Фигура Христа на Кресте, превышающая размеры других фигур, — это пласт анагогический, требующий созерцательного молитвенного предстояния. На этой ступени открывается тайна пасхальной радости, ибо сквозь распятие уже брезжит свет воскресения: «Смерть, где твое жало? ад, где твоя победа?» (1 Кор 15:55). Светоносность, торжественность этого образа находит аналогии в литургическом пасхальном песнопении: «Крестом радость прииде всему миру».

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

Итак, мы рассмотрели на примере трех художников, как преломляется исихастский мистический опыт в искусстве иконописания, как учение о Фаворском свете и обожении повлияло на развитие художественных традиций. От конца XIV до начала XVI века — время в масштабах вечности небольшое, всего полтора столетия, но за этот период на Руси произошел необычайный взлет иконописного искусства, на отечественном духовном небосклоне вспыхнули три величайшие звезды — Феофан Грек, Андрей Рублев и Дионисий, а сколько было безымянных иконописцев, несомненно, тоже талантливых. В это же время намечился путь от вершин к тем долинам, на которых искусство обретает более широкое развитие, но неизбежно превращается в ремесло.

# В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО СВЕТА

## Пути богословия и эстетики в XVI–XVII веках

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

*Иез 10:18-19*

**В**ек XVI принято рассматривать в рамках классической древнерусской культуры. В это время создаются замечательные произведения иконописи и великолепные памятники церковного зодчества, грандиозные монументальные ансамбли и предметы декоративно-прикладного искусства. Музыка и литература также переживают большой подъем. Но наряду с этим все более ощутимо проступают черты кризиса традиционного мирозерцания. Утрачивается то софийное начало, которое было закваской культуры православного Востока, оплодотворившего некогда и русскую почву. Развитие иконописи как вида искусства приходит в противоречие с теми принципами иконопочитания, которые были заложены отцами Церкви на VII Вселенском соборе. Икона как феномен богословской мысли полностью растворяется в эстетической

стихии иконописания как художественного процесса. И если в XVI веке черты деформации образа только начинают быть заметными на фоне всеобщего внешнего процветания искусства, то век спустя девальвация знаковой структуры иконы и изменение ее художественного языка становятся совершенно очевидными.

XVI век — это грандиозная эпоха, которую, пользуясь удачным выражением И. Хейзинги, можно назвать осенью русского Средневековья<sup>1</sup>. Осень — время собирания плодов, и для русской средневековой культуры XVI век — это время подведения итогов. Итоги эти иногда величественны и даже грандиозны, но иногда печальны и даже трагичны.

16 января 1547 года в Успенском соборе Московского Кремля венчается на царство великий князь Московский Иван Васильевич, Иван IV, прозванный впоследствии Грозным. Под своей властью он объединяет все русские земли, присоединяя также и Казанское, и Астраханское ханства, Россия становится самодержавным царством с огромной территорией. Тем самым завершается процесс абсолютизации власти российского самодержца. Политическая концепция «Москва — Третий Рим» обретает свое земное воплощение. Процесс централизации Российского государства закончен и стремительно перерастает в экспансию на восток, ибо царству нужны новые земли.

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

Еще на рубеже XV–XVI веков новгородским епископом Геннадием был осуществлен колоссальный труд полного перевода всех книг Библии на славянский язык. Как известно, до этого на Руси имело хождение только Евангелие-апракос и Паремии, то есть избранные места из Священного Писания, которые чи-

---

<sup>1</sup> И. Хейзинга. *Осень Средневековья*. М., 1988.

таются во время богослужений. Теперь же наконец Россия обрела весь корпус Священного Писания — все книги Ветхого и Нового Завета (так называемая Геннадиевская Библия).

В середине XVI века митрополит Макарий собрал «Четьи-Минеи» (то есть чтения житий по месяцам), куда вошли жития всех почитаемых на Руси святых на тот момент. Этот грандиозный сборник был своего рода итогом русской святости всей предыдущей христианской истории русского народа.

Тогда же, в середине столетия, священник Кремлевского Благовещенского собора Сильвестр создает знаменитую книгу «Домострой» — своеобразную энциклопедию этики Древней Руси, своего рода итог размышлений о жизни.

В тот же период по приказу государя Ивана Грозного создается в Александровской слободе Лицевой летописный свод, собравший воедино все русские летописи, ставший компендиумом русской и мировой истории. Причем помимо текстов в него вошли тысячи иллюстраций Священной истории, истории России и других стран.

И наконец, Стоглавый собор, созванный в Москве в 1551 году, подвел итоги русского иконописания, закрепив каноны через обязательное введение иконописных подлинников, которые, в свою очередь, являлись иконографической энциклопедией. Помимо этого на Соборе решались вопросы богословские, литургические, касающиеся церковного устава и прочие. Церковная жизнь унифицировалась, и в то же время ее формы получали свое осмысленное завершение.

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

XVI столетие — время расцвета полемического богословия. Широкое хождение получают сочинения «против латинян», «против лютеран», «против жидовствующих» и прочие. На протяжении всего столетия ведется жесточайшая борьба с ереся-

ми, заканчивающаяся нередко кровавыми расправами над инакомыслящими. Богословы видят свою задачу не столько в том, чтобы раскрывать положительные начала православия, сколько в обличении и выявлении отклонений от ортодоксии. Нередко в угоду полемике богословская мысль теряет свою точность и ясность, а порой и догматическую чистоту. Икона воспринимается в это время как главное оружие в идеологической борьбе, как наглядное доказательство того или иного богословского постулата. Именно этим объясняется тот факт, что запрещенные Стоглавом и другими Соборами «отреченные» сюжеты продолжали оставаться в иконописной практике. В полемическом западе ревнители чистоты веры и сами нередко впадали в ересь. Так, например, демонстрируя «невежественному» еретика тайну Божественного Троиства в образе Новозаветной Троицы, иконописец неизбежно уклонялся в языческий антропоморфизм, представляя Бога Отца в человеческом образе. А повествуя о спасительной жертве Христа, Его вдруг стали изображать в виде воина в латах или в виде распятого херувима. Подобные изображения приходят в явное противоречие с учением Православной церкви, а иконописный стиль все менее соответствует канонам.

Отчего это происходило? Может быть, иконописцы в это время становятся невежественными или недостаточно профессиональными? Совсем нет. Причины упадка коренятся глубже. Изменился сам контекст церковной и культурной жизни Руси. Но память о том, как должно быть, еще сохранялась. Стоглавый собор предъявляет к пишущим иконы весьма высокие нравственные требования, которые, по всей видимости, не были голлой декларацией. Так, Собор провозглашал: «Подобает бо быти живописцу смирену и кротку, благоговейну, не празднословцу, ни смехотворцу, ни сварливу, ни завистливу, ни пьяницу, ни убийцы, но же всего хранить чистоту душевную и телесную со всяким спасением»<sup>2</sup>. А тех живописцев, которые не ведут жизнь праведную, Собор предписывал отлучать от иконного дела как недостойных. Отцы Собора напоминают также, что не всякого

<sup>2</sup> В. В. Бычков. *Русская средневековая эстетика. XI-XVII вв.* М., 1992. С. 344.

Бог призывает писать святые иконы, и если человек при всем своем желании не обнаружит к сему делу дар Божий, то следует ему заняться другим ремеслом, «а Божия образа в поношение на давати»<sup>3</sup>. Так Стоглавый собор пытался закрепить традиционное понятие об образе, истинное почитание иконы, как отражения Первообраза, а также утвердить отношение к иконописанию как к церковному служению и богословию. Но именно это нормативное закрепление канона и свидетельствовало о том, что сознание эпохи утрачивает иконологичность как естественное мироощущение. Иконописный канон перестает восприниматься как внутренний стержень, а превращается в некую иконографическую схему.

В стилистике иконы со всей очевидностью прослеживаются определенные тенденции, нарастающие в течение XVI столетия. Прежде всего, набирает силу декоративность. Иконописец теперь ощущает себя больше живописцем, нежели богословом. Стараясь следовать канону, он все же редко удерживается, чтобы не разнообразить композицию, не внести новых деталей, не украсить как-то по-особому фон или одежды. Кажется, что внутренний смысл образа заботит иконописца меньше, чем его живописная интерпретация. В результате чего икона получает яркое и запоминающееся решение, воздействуя на зрителя посредством внешней красоты, а не внутреннего откровения. Например, в XVI веке получает широкое распространение иконография «О Тебе радуется». Это образ прославления Богородицы, которой поет вся тварь: «и ангельский лик, и человеческий род», и красота всего тварного мира, который открывается как храм и как сад одновременно. Это образ нового неба и новой земли, Небесный Иерусалим (Откр 21:1). Преображенный космос на иконе изображается празднично, красочно, с большой фантазией. Декоративность и символизм в этом сюжете взаимосвязаны и в силу этого уравновешены, но со временем декоративное начало будет все больше и больше преобладать над символическим.

<sup>3</sup> Там же.

Наряду с декоративностью проявляется интерес к занимательному сюжету, а отсюда — любовь к подробностям, второстепенным деталям, мелочам. Эта тенденция в конце концов приведет к тому, что из лаконичного строго структурированного текста икона превратится в многословный рассказ. Интерес к сюжету и его подробностям повлиял на широкое распространение житийных икон. Текст жития дает возможность художнику сосредоточиться на бытовых подробностях рассказа. Еще на рубеже XV–XVI веков. Дионисий создал несколько житийных икон, ставших классическими образцами этого жанра и эталоном для иконописцев последующих поколений. Лучшие иконы Дионисия — это образы святителей московских Петра и Алексея. Икону «Святитель Петр с житием» Дионисий написал для Московского Успенского собора, где покоились мощи первого московского митрополита. Икону «Святитель Алексей с житием» он написал для Чудова монастыря, где был захоронен митрополит Алексей (ныне икона находится в ГТГ). Обе иконы довольно крупного размера, лаконизм средника гармонично сочетается с клеймами, каждое из которых отличается четкостью композиции, хорошо прочитывается на расстоянии. Колорит икон, светлый и праздничный, создает возвышенное настроение. Это образ небесного торжества святого, прославленного в своем служении Богу.

Вслед за Дионисием житийные иконы писали его сыновья Феодосий и Владимир. Феодосию, в частности, приписывается замечательная икона преп. Сергия Радонежского, ныне находящаяся в Музее имени Андрея Рублева. Соотношение средника и клейм остается столь же гармоничным, как и у Дионисия, рисунок и композиция клейм безупречны, но колорит уже теряет свою легкость и прозрачность. Дальнейшее развитие этого жанра ведет к разрастанию количества клейм, к их измельчению, к сюжетным перегрузкам. Внимание зрителя переключается со средника на клейма, в композицию которых включается все больше подробностей и деталей. Такая икона становится уже не столько моленным образом, сколько книжкой с картинками, которые интересно разглядывать. В конце концов это приво-



дит к тому, что художники вместо средника начинают рисовать то же клеймо, но большего размера. Икона теряет свою центрированность, а в конечном счете — духовную концентрацию. Яркий пример тому — икона «Свв. Петр и Феврония в житии» (рубеж XVI–XVII вв., ныне в Муромском музее). Здесь в среднике изображен Муром в виде сказочного града Китежа, в лабиринтах которого затерялись фигурки святых. Самое удивительное, что в этой иконе практически не видны лики. Вспомним, что классическая византийская и древнерусская икона трактовала иконный образ прежде всего как лик, как небесный портрет святого. В домонгольских русских иконах нашему взору являлись лики неземной красоты с преувеличенными распахнутыми глазами. Иконописцы рублевского времени также придавали большое значение ликам, живое выражение которых надолго остается в памяти. В XVI веке личное письмо становится совершенно невыразительным или практически отсутствует, как мы видели в иконе «Свв. Петр и Феврония». Лик перестает быть смысловым центром иконы. А в некоторых иконах, где лики вполне сохранены в традиционном виде, они написаны отстраненно, схематично, лик становится похож на маску, отчего образ кажется почти обезличенным.

Наряду с этим иконописцы проявляют любовь к подробным и многофигурным композициям, они увлечены частностями и как бы не видят целого. Иконы этого времени, если можно так выразиться, перенаселены людьми. Художники тяготеют к монументальным формам, иконы пишутся на огромных досках. Яркий пример — знаменитая икона грозненского времени «Церковь воинствующая» (или «Благословенное воинство», ГТГ). Это уже не просто икона, а батальная картина с десятками и даже сотнями действующих лиц. Чтобы вместить такое огромное количество персонажей, иконописцу приходится прибегать к известному приему изображения толпы, при котором лики пишутся только у тех, кто изображен в первых рядах, а последующие ряды обозначаются лишь полукружиями нимбов и голов. В такой толпе человек, как самоценная единица, как микрокосмос, исчезает. Батальный жанр в иконописи был

известен и раньше. Например, знаменитая икона «Битва новгородцев с суздальцами» (или «Чудо от иконы знамения», ГТГ). Но он воспринимался не как изображение воинской доблести, а как образ чуда, которое совершает Господь

Все эти метаморфозы в иконе – проекция духовного состояния эпохи. Во времена Ивана Грозного Россия стала мощным и сильным государством, расширяющим свои территории, но человеческая жизнь здесь ничего не стоила. Сотни и тысячи людей становились жертвой тирании царя, их имена едва успевали прочитывать в заупокойной молитве на литургии. Такого бесправия человек не ощущал даже в лихую годину татарского нашествия. Напротив, во времена Орды власти тьмы противостояли светлые ясные лики икон, каждый святой словно бросал вызов тьме (не случайно слово «тьма» на Руси означало одновременно и «темноту», «мрак», и «тысячу», «множество», в том числе и воинское подразделение). Эпоха Сергия Радонежского знала о высоком человеческом достоинстве, дарованном Богом, ученые монахи напоминали народу, что в Св. Писании сказано: «Что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его? Не много Ты умалил его перед ангелами; славою и честию увенчал его» (Пс 8:5-6).

Но во времена опричнины о достоинстве человека уже никто не вспоминал, образ и подобие Божье прозябали втуне. И это отразилось в зеркале иконы. В ликах святых нет жизни, они словно застывшие изваяния, безучастные ко всему происходящему, взирающие на суету мира с высоты небесных обителей. Но прежде всего в XVI веке иконописные образы Спасителя совсем не выразительные и почти не запоминающиеся. Эпоха не вглядывается в лицо Бога, а потому теряет лицо человека.

Отметим также, что в это время из иконы уходит свет. И это является, пожалуй, самой большой и непоправимой утратой иконописания. Если предыдущая эпоха – XIV–XV веков жила в лучах Фаворского света, то XVI столетие утрачивает исихастское наследие. О безмолвии вспоминают лишь некоторые подвижники, хранящие завет преподобного Сергия. «Молчание – таинство будущего века, а словеса – сосуд мира сего есть», – учит игу-

мен Троице-Сергиева монастыря старец Артемий. Но этот опыт не выходит из кельи монаха в мир и не просвещает эпоху, и Русь все больше погружается во тьму. В образах XVI века мы не найдем ни молниеносной энергии феофановских подвижников, ни благодатного светолития ангелов Рублева, ни светозарного ликования преображенной твари Дионисия. Свет изредка обозначается сухими пробелами на одеждах, едва заметными движками ложится на ликах. Это не исповедание тайны нетварного света, а всего лишь заученный ремесленнический прием. Свет не преобразует цвета в иконах, и поэтому краски теряют свою звучность, чистоту, драгоценность. Некогда яркая киноварь все чаще заменяется глухим красно-коричневым или винно-красным цветом. Зелень становится разбеленной или, напротив, темно-оливковой. Синего и голубого — небесных цветов — художники почти не используют. Фон вместо золотого кроется землистой охрой или травяной зеленью. Если раньше образ воспринимался пребывающим в сиянии Божественной славы, то теперь благодаря жестким силуэтам он как бы выталкивается наружу. От этого у художников появляется желание украсить фон: разрастается палатное письмо, разнообразятся пейзажи, одежды изобилуют орнаментом. Особенно этим отличается строгановская школа, здесь до-личное письмо приобретает характер почти ювелирной отделки. Тогда как письмо ликов упрощается, плавь исчезает, лики пишутся невыразительными, припухлыми, с маленькими глазками. Иногда личное пишется темной охрой, с легкой подрубьянкой, отчего лики на иконах кажутся смуглыми, словно загорелыми.

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

В традицию входит обычай украшать икону окладами, венцами, катами и другими украшениями, которые порой закрывают полностью живопись иконы, так что видны только лик и

руки (личное). К XIX веку эта традиция настолько укоренится, что дешевые иконы станут писать специально «под оклад», то есть, прописывая личное, а доличное оставляя в грубой наметке, так что под окладами оказываются написанными только лики и руки, а образа как такового нет. Для иконописцев предыдущих эпох это было немыслимо, потому что икона, как зеркало Божьей славы, отражает Первообраз. И ее написание — это участие в со-творчестве Бога и человека, оставить что-либо недописанным — это значит схалтурить, солгать перед Богом, украсть у молящегося перед образом зрителя.

Практика украшения икон ризами, конечно, родилась не в XVI веке, она была известна и ранее. В Византии и на Руси для особо чтимых икон делались великолепной работы ювелирные оклады (металлические оклады или шитые из жемчуга ризы, украшенные драгоценными камнями и прочие). Но это были редкие случаи. Так, например, митрополит Киприан после чудесного освобождения Москвы от татар в 1395 году, прославляя заступничество Богородицы, преподнес драгоценный оклад для Владимирской иконы Божьей Матери. Его преемник, митрополит Фотий, также приказал сделать оклад для чудотворного образа Пресвятой Богородицы Владимирской. Но надевали ризы на икону в исключительных случаях, когда выносили ее по большим праздникам перед народом. В XVI веке басма и оклады становятся обычным явлением. Так, например, весь иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря, включающий более 90 икон, отделан серебряной басмой. А на самой Смоленской иконе Божьей Матери, что ныне находится в Оружейной палате, можно видеть не только серебряный оклад, украшенный сюжетными медальонами и драгоценными камнями, но и жемчужный мафорий, убранный самоцветами. Здесь налицо изменение понятия красоты, которая раньше понималась как красота духовная, и ценность иконы определялась глубиной смысла. Теперь, благодаря окладам и ризам, икона начинает восприниматься как материальная ценность, а духовная красота уступает место красоте этого мира. На смену нетварному свету приходят блеск и великолепие этого мира.

К концу XVI столетия мы наблюдаем не просто кризис жанра, но перерождение природы образа. Образ перестает быть эквивалентен слову, изображение на иконе — откровению свыше. Параллельно происходит уход слова из Церкви. Именно в это время богословов и книжников начинают беспокоить серьезные ошибки и расхождения в текстах, допущенных при переписке книг. Этим возмущается, например, Максим Грек — человек энциклопедически образованный и одаренный мудростью, монах, выписанный на Русь с Афона специально, чтобы помочь в деле исправления книг. Об этом говорят также отечественные богословы и мыслители того времени. Язык богослужения в XVI веке уже значительно расходится с разговорным, а потому и смысл литургии перестает быть понятным простому народу. Учительная функция Церкви сводится к нулю. Проповеди звучат редко, Церковь все больше безмолвствует. Ведь за проповедь человек мог и вовсе поплатиться жизнью, как это было с Филиппом Колычевым, Московским митрополитом, который за слово правды был низложен, сослан из Москвы в дальний монастырь и задушен там Малютой Скуратовым по прямому указанию Ивана Грозного. Пышность богослужения и внешнее благолепие храмов приходят в противоречие с нравственным императивом Евангелия. Об этом пишет видный публицист и писатель грозненской эпохи Иван Пересветов, рассуждая в таком духе: есть в храме пение, есть красота, есть и иконы, но правды нет, а раз правды нет, так значит, и ничего нет. Так же мыслит и думный дьяк Посольского приказа Иван Висковатый — дипломат, книжник и богослов, он возмущается новописанными иконами, новыми образами, которые ранее не были известны на Руси, и при этом замечает, что они не только не научают вере, но вводят в смущение народ далекими от евангельского откровения сюжетами. Слово и образ, некогда единые в церковной культуре, теряют взаимосвязь. Эпоха погружается не только в темноту, но и в немоту.

Единственным вызовом духу времени был голос митрополита Филиппа, митрополита Московского — это был поистине «глас вопиющего в пустыне», он единственный осмелился бросить в лицо тирана обвинение, что Иван Грозный повинен в

крови христиан. За это митрополит Филипп и пострадал, как некогда страдали первохристианские мученики, как пострадал пророк и Предтеча Господень Иоанн, павший жертвой тирании Ирода. На этом фоне совсем не случайно самыми выразительными произведениями грозненской эпохи оказываются иконы с редким дотоле сюжетом «Иоанн Предтеча — ангел пустыни». На этих иконах Иоанн Креститель изображается крылатым — крылья знак его посланничества в мир (ангел по-гречески значит посланник). Иоанн был послан проповедовать покаяние и приготовить путь Господу. Этот образ с точки зрения высокого богословия может показаться неканоничным, против него возражали некоторые строгие богословы. Но для своего времени он оказывается настолько актуален, что сила его воздействия намного превышает все остальные образы, созданные в тот период. Даже мрачный тон колорита и светонепроницаемость красок воспринимаются как сознательный художественный прием. Основная тема иконы — проповедь покаяния. На свитке, который держит Иоанн, написано: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (Мф 3:2). Чаша в руке Крестителя напоминает о жертве. Это жертва самого Иоанна, казненного по приказу царя Ирода. Это также искупительная жертва Иисуса Христа, Агнца Божия, на которого указал Иоанн на Иордане. Это и та чаша, которую будут пить все следующие за Спасителем («Чашу Мою будете пить, и крещением, которым Я крещусь, будете креститься», Мф 20:23). Возле ног Предтечи изображена секира, как напоминание его слов: «Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Мф 3:10). Секира при корне дерева — это символ грядущего Суда. В грозном лике пророка и Предтечи Господня читались гневные слова обличения: «Порождения ехидны! кто внушил вам бежать от будущего гнева? сотворите достойный плод покаяния» (Мф 3:7).

Эпоха Ивана Грозного, как никакая другая, жила в постоянном страхе перед Страшным судом. Сам тиран то каялся во прахе после очередных кровавых оргий, то ощущал себя карающим мечом в руке Божьей, обрушивающимся на нераскаянный на-

род. И потому в это время широкое распространение получают иконы «Страшный суд», в которых изображается и райское блаженство праведников, и жестокие наказания грешников. Вверху иконы обычно изображался Христос в славе, внизу – Антихрист и Сатана в виде страшного зверя. Между этими двумя реалиями разрывается сознание эпохи, все более утрачивая целостность мировосприятия, характерную прежде для русского православия. Мрачные предчувствия эпохи вскоре оправдались – Суд не замедлил явиться. Правда, суд пока еще земной, а не небесный. Но это было испытание, явно ниспосланное от Бога. Династический кризис, междоусобица, Смутное время, интервенция – страна была поставлена на грань выживания. Но когда все бури и катаклизмы пронесли и Россия вышла из кризиса, по существу это была уже другая страна и другая культура.

XVII век – время утверждения новой эстетики и нового богословия. В это время русская культура стала более открытой для контактов с Западом, сначала с близлежащими областями, с Украиной и Белоруссией, а затем с Польшей и другими странами Европы. Пошатнувшиеся основания традиционного мировоззрения сделали Россию незащищенной перед влиянием западной культуры, более активной и жизнестойкой. В этом контакте были заведомо неравные положения – русская культура переживала затянувшийся кризис Средневековья, европейская культура уже прочно стояла в Новом времени, поэтому диалог оказался весьма болезненным. Многими тогда в России новые веяния воспринимались как соблазн.

Проблема культурных влияний для России всегда стояла остро. И в определенные периоды без этих влияний не было бы самобытной и богатой отечественной традиции. Так, например, крещение Руси при князе Владимире открыло страну для византийского влияния. Новгород и Псков невозможно представить без влияния Северной Европы. В зодчестве Владимиро-Суздальской Руси ощутимо влияние романской архитектуры. Вершина древнерусской культуры – время преп. Сергия и Андрея Рублева – названа в науке периодом второго южнославянского влияния, так как во второй раз после Киевской Руси Ви-

занятия и Балканы притоком новых идей стимулировали развитие русской культуры. Культура всегда развивается в диалоге с другими культурами, отвечая на влияние как на вызов. В конце XV века никого не удивляло, что кафедральный собор в Москве, главный храм Русской православной церкви, строит католик из Болоньи итальянец Аристотель Фьорованти. Почти весь Московский Кремль возводили плечом к плечу итальянские и русские мастера. Но тогда русская культура была цельной и монолитной, стояла на прочном духовном основании. И потому подобные контакты были чрезвычайно плодотворными. В XVII столетии сложилась иная ситуация: истощив собственные источники, Россия нуждалась в новых влияниях, но они же вызвали у нее болезненную реакцию. Однако предотвратить встречу двух культур было уже невозможно. Печатные книги и гравюры, европейская мода и новые философские идеи, технические новшества и даже новые блюда — все это хлынуло мощным потоком на Русь. При дворе Алексея Михайловича стали появляться иностранные художники и рисовать для царских особ и их придворных портреты, как тогда говорили «парсуны». Государь завел у себя театр и инструментальную музыку.

Западноевропейское влияние стало проникать и в церковное искусство. В архитектуре утвердился стиль так называемого «нарышкинского барокко», соединяющий элементы древнерусского зодчества с западноевропейским декором. В иконописи западное влияние проявилось прежде всего в появлении новой манеры письма, получившей название «живоподобие», иконописцы стремились писать «яко живо», то есть создавать образы подобно живым, близким к жизни. В традиционное иконописное письмо вводятся новые приемы реалистической (натуралистической) живописи: светотеневая моделировка лица, элементы натурализма, прямая перспектива и т.д. Защитники новой манеры стояли на позициях историзма, ссылаясь на легенды о происхождении первой иконы, Нерукотворного Образа, который, по их мнению, был точной копией внешнего облика Спасителя, а следовательно, выглядел «живоподобно». Поэтому они всячески старались приблизить иконописные лики



к облику живого человеческого лица. Многочисленные иконы «Спас Нерукотворный» кисти Симона Ушакова — наглядное тому подтверждение.

Против такого рода новаций выступали некоторые духовные деятели эпохи. В первую очередь лидер раскольников, протопоп Аввакум. Со свойственным ему сарказмом Аввакум высмеивал новую манеру живописи: «Пишут Спасов образ Эммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявая, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишю сабли той при бедре не написано. А все то писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. Христос же Бог наш тонкостны чувства имея все, якоже и богословцы научают нас»<sup>4</sup>. Сторонники и последователи Аввакума, не принимая нововведений, предпочитали копировать старые образцы, в точности следуя подлиннику. Им казалось, что именно так и поступали на Руси испокон веков. Однако если мы посмотрим прежние списки с известных икон, то заметим, что иконопись никогда не шла по пути копирования. Например, все списки с чудотворной Владимирской Божьей Матери не похожи в точности ни на нее, ни друг на друга (достаточно сравнить, например, две «Запасные Владимирские», написанные в начале XV в.). И только в XVII веке мы видим список с Владимирской, сделанный для местного ряда иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря, который в точности повторяет знаменитый образ, переноса на копию даже кракелюры и потертости красочного слоя. Любовь к копированию старых икон у одних и любовь к реализму (как копированию натуры) у других — это две стороны одной медали. В сущности, и новаторы, и консерваторы были детьми своего времени, вся разница между ними была только в выборе предмета копирования.

Приверженцы старины переносили на новый образ все до мельчайших подробностей, потемнение олифы и пожухлости колорита, от чего их образы обретали вид мрачный, аскетич-

<sup>4</sup> *Пустозерская проза*. М., 1989. С. 102.

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

И надо сказать, что в этом был не только фанатизм, но и естественный протест против методов, которыми проводилась в России церковная реформа. «Мой Христос, — писал Аввакум из ссылки, — не приказывал нашим апостолом так учить, чтобы огнем, да кнутом, да виселицею в веру приводить»<sup>5</sup>. В этом было предчувствие будущего синодального пленения Церкви. Восьмилетняя осада Соловецкого монастыря правительственными войсками и жестокое подавление непокорных монахов обители, где когда-то игуменствовал Филипп Колычев, — удивительная и страшная страница русской истории<sup>6</sup>. Так закончился спор между Церковью и государством, начатый еще Иосифом Волоцким и продолженный Никоном и Аввакумом. Последнюю точку в этом споре поставил Петр I, отменив выборы патриарха и назначив для управления Церковью светского чиновника, обер-прокурора. Стадиально это совпадает с упадком иконописания. И это не случайное совпадение, потому что во все времена государственная власть была чревата иконоборчеством (подтверждение этому можно найти и в византийской истории, и в истории Советского государства).

<sup>5</sup> В. В. Бычков. *Русская средневековая эстетика. XI–XVII вв.* М., 1992. С. 481.

<sup>6</sup> Символично, что мощи святителя Филиппа из Соловецкого монастыря привез в Москву в 1652 г. Никон, митрополит Новгородский и Великолукский, впоследствии — патриарх, возглавивший церковную реформу.

«А все Никон, умыслил будто живые писать, устроает все по фряжскому, сиречь, по-немецкому...» — был убежден Аввакум. Но, как ни странно, патриарх Никон был солидарен со своим идейным противником в отношении к фряжским иконам и к иностранным обычаям в целом. Будучи земляками, Аввакум и Никон начинали вместе: в московском кружке ревнителей благочестия они обсуждали пути духовного оздоровления Церкви. И консерваторы, и реформаторы были согласны в том, что состояние российского православия на тот момент было неудовлетворительным, но в выборе пути выхода из кризиса они явно расходились. Однако государственная машина оказалась сильнее и тех и других — по иронии судьбы на одном Соборе в 1666 году были осуждены и сторонники Аввакума за раскольническую деятельность, и патриарх Никон, дерзнувший ослушаться государя.

Своеобразным символом эпохи стал Новоиерусалимский Воскресенский монастырь, любимое детище патриарха Никона. Он задумывался им как точная копия храма Гроба Господня в Иерусалиме (опять налицо любовь к копированию!). Для этого он послал ученого монаха Арсения Суханова в Святую землю, откуда он привез план Иерусалимского храма с точными его размерами и его деревянную модель, по ним и создавался Воскресенский собор в подмосковной усадьбе Никона. В пику существующей доктрине «Москва — Третий Рим» патриарх провозглашает идею «Москва — второй Иерусалим». Увлечшись созданием «русского Иерусалима», он изменяет даже местную топонимику в соответствии с названиями Святой земли — река Истра переименовывается в Иордан, появляется своя Гефсимания, окружающие деревни и села именуются Эммаус, Вифания, Капернаум и т.д. Образ никоновского Нового Иерусалима далек от традиционного русского монастыря — причудливая архитектура собора, необычные интерьеры свидетельствуют, что без иностранного влияния здесь не обошлось. Да и сам Никон не раз позировал иностранным мастерам, о чем говорят дошедшие до нас гравюры и «парсуны» с его портретами. И тем не менее Никон считал себя истинным патриотом, не любившим, как и Аввакум, «немецких обычаев».

Так однажды патриарх Никон удивил москвичей тем, что в неделю Торжества православия в 1655 году совершил рейд по московским храмам и всюду, где встречал иконы фряжского (то есть итальянского) письма, срывал со стен и бросал об пол, как нечестивые и еретические. Один из ведущих иконописцев Оружейной палаты Иосиф Владимиров, объясняя странную иконоборческую выходку патриарха, находит ей такое оправдание: дескать, Никон таким образом боролся с плохо написанными иконами. Сам Иосиф, как художник-профессионал, очень ревностно относился к качеству иконописания. Он-то считал, что все зло происходит совсем не от «фрязей», то есть итальянцев, шире – иностранцев, но от своих неграмотных «богомазов», которые распространяют в народе неумело написанные иконы «числом поболее, ценою подешевле». Для Владимирова ничего не значит ни древность иконы, ни ее чтимость, если она написана плохо. «Неистовых (то есть плохих) икон на базаре за едину цату много обрящешь нагваздано и таковы плохи и дешевы, иногда же и горшки драже икон купят», – жалуется Иосиф Владимиров<sup>7</sup>. Действительно, из сакрального образа икона в XVII веке превращается в предмет купли-продажи, из мира богословия икона переходит в мир торгово-ремесленных отношений. Иосиф Владимиров выступает за качество икон против их количества, считая, что лучше иметь один образ Спаса, чем много «неистовых» икон, и даже лучше не иметь икон вовсе, чем молиться перед плохой.

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

<sup>7</sup> В. В. Бычков. Цит. соч. С. 585.

Постепенно функцию контроля за качеством художественной продукции берет на себя государство. Иконописные мастерские при Оружейной палате были организованы по принципу западноевропейской цеховой структуры: все изографы были разделены на разряды, в соответствии с которыми они получали заказы и жалованье. «Жалованные» царские изографы делились также по специализациям: знаменщики, мастера палатного письма, специализирующиеся на написании фонов, пейзажей, одежд, и т.д. При этом мастеров, не входивших в государством разрешенные корпорации, нередко притесняли просто как конкурентов. Но все же государство стремилось поддерживать высокое качество иконописного ремесла, ориентируясь на столичный стиль. Так, царским указом от 1668 года мастерам сел Мстеры и Холуя было запрещено писать иконы по причине плохого качества их продукции. Таким образом, во второй половине XVII века иконописание становится делом государственных интересов и уходит из-под контроля Церкви<sup>8</sup>.

Но некоторых иконописцев беспокоит не только упадок мастерства, но и искажения в иконопочитании. Все тот же Иосиф Владимиров пишет: «Иконы — не боги, ниже могут что творити, кроме еже ум наш возводят на первообразного Христа, или на святых, и тех сила действуется». Или: «И како на иконы телесными очима взирающе, а сердечными на того, чье подобие внимающе», и, глядя на образ Христа, «мы живописуем в сердце своем первообразный Его лица зрак»<sup>9</sup>. Тем самым Иосиф напоминает об анагогической функции иконы (то есть возведения от видимого к невидимому). О традиционных четырех уровнях постижения истины вспоминает и Симеон Полоцкий, первый поэт эпохи и крупнейший богослов своего времени. В стихо-

<sup>8</sup> Иконописцы на государственной службе получали самые разные заказы: например, расписывали знамена, кареты, гравировали оружие, рисовали карты и обслуживали другие вполне светские нужды государства. И это свидетельствует об изменении отношения к иконописцу, который все более превращался в художника.

<sup>9</sup> В. В. Бычков. Цит. соч. С. 597.

творной форме он выражает мысль, некогда высказанную Блаженным Августином, о четырех смыслах (разумах) текста.

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

Второй аллегорический, иже под покровом  
инаглаголения дает дела словом.

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

Есть анагогический в четвертом лежащий  
месте, вся ко небесным духовно родящий<sup>10</sup>.

Эстетика и богословие стараются идти в одном русле, однако их размежевание уже неизбежно и вполне очевидно. Это можно видеть в споре Иосифа Владимировича с сербским дьяконом Иоанном Плешковичем. Владимирова, осуждая «темноликые» иконы, называет их письмо «очаделым», он призывает писать «светло и румяно, тенно и живоподобно». Художник рассуждает так: «Како могут темни быти образы святых, кои по стопам заповедей Христовых ходили», и далее: «Темность и очаждение на единого диавола возложил Бог, а не на образы святых»<sup>11</sup>. Он называет безумными тех иконописцев, которые в стремлении приблизить свои иконы к древним образам специально коптят их и искусственно старят. Иосиф постоянно апеллирует к понятиям «благообразности» и «светлости», подразумевая под ними «красоту» и «свет». Кажется, он находит то ключевое понятие, потерянное за два века постисихастской живописи: это свет, который всегда определял основное духовное содержание православной иконы. Однако его понимание света весьма далеко от исихастского. Сам того не ведая, будучи убежден в том, что твердо стоит на православном основании, Иосиф Владимирович отстаивает концепцию естественного (тварного) света в иконе и таким образом невольно встает на позиции ренессансной концепции света. Так некогда противники свт. Гри-

<sup>10</sup> В. В. Бычков. Цит. соч. С. 552.

<sup>11</sup> Там же. С. 606.

гория Паламы отрицали возможность созерцания, а следовательно, и изображения Фаворского (нетварного) света и божественных энергий, противопоставляя мистике исихазма рационалистические идеи ренессансного гуманизма. Иосиф Владимиров, а также мыслили практически все изографы Оружейной палаты, понимает свет не как внутреннее озарение Духа, а как свет внешний свет, отсюда и появление светотени в иконописи. Красоту он называет «благообразностью» и подразумевает под этим прежде всего телесную красоту, отсюда и «живоподобие» образов. В его произведениях, а еще более в иконах Симона Ушакова иконописный образ превращается из зеркала Божьей славы и познания Божьей воли в зеркало красоты этого мира и его законов. В искусстве XVII века происходит столкновение восточного богословия и западной ренессансной эстетики, в результате которого икона оказывается побежденной.

Кризисная ситуация в иконописании очевидна для многих мыслящих людей этой эпохи. По этому поводу высказываются, как мы уже видели, и протопоп Аввакум, и патриарх Никон, об этом рассуждают поэт и философ Симеон Полоцкий<sup>12</sup> и выдающийся церковный деятель Димитрий Ростовский, ведущий художник Оружейной палаты Симон Ушаков и просветитель Карион Истомин и многие другие. В XVII веке складывается даже специальный жанр, условно назовем его «эстетический

<sup>12</sup> См. Симеон Полоцкий. «Беседа о почитании икон святых», в: *К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII века*. ТОДРЛ XXXVIII. Л., 1985. С. 280-289.

Симеон Полоцкий наиболее часто из всех деятелей этого времени высказывался по вопросам иконописания. Ему принадлежат сочинения: «Слово к люботщательному иконного писания» (ок. 1666 г.), «Записка», адресованная царю Алексею Михайловичу по поводу недостатков иконописания (ок. 1667 г.), «Грамота трех патриархов» (от 12 мая 1668 г.), «Царская грамота» (1669 г.) и «Беседа о почитании икон святых». Он же перерабатывает «Сказание об иконе Божьей Матери Владимирская», «Сказание об иконе Пресвятыя Богородицы Одигитрии». Перу Симеона Полоцкого принадлежит также ряд стихотворений, посвященных иконам, вошедших в сборник «Вертоград многоцветный», «Икона», «Икона Богородицы», «Образ», «Живописание» и др. У свят. Димитрия Ростовского есть сочинение «Поучение и поклонение иконам святым».

трактат», в котором автор излагает свои мысли об иконе, как правило, с полемической целью. В древности апологетика иконопочитания возникла также из желания преодолеть иконоборческий кризис. Разница только в том, что в Византии в VIII–IX веках икону воспринимали прежде всего как богословский феномен, а в России в XVII столетии икона в большинстве случаев оценивается как произведение искусства, хотя и церковного. Из сферы Священного Предания икона окончательно перекочевывает в область эстетики. А потому все рассуждения Иосифа Владимирова, по удачному выражению А. А. Салтыкова, не что иное, как «попытка поднять обсуждение вопросов, связанных с живописью, до уровня теории искусств»<sup>13</sup>.

Меняется и статус художника в обществе — все чаще в лексиконе XVII века слова «иконопись», «иконник», «изограф» заменяются на «живопись», «живописец». Искусство становится профессиональным и цеховым. Не так было в прежние эпохи. Так, для Андрея Рублева иконописание было сопряжено молитве, совершалось с постом и в послушании. Для Феофана Грека, свободного художника, искусство было средством проповеди и выражением его богословия. Дионисий работал со своими сыновьями за кусок хлеба, но по свободному найму, со своей артелью он переходил из монастыря в монастырь, из храма в храм, и в них на долгие годы сохранялись синодики с именами иконописцев и их родственников. В XVII веке ситуация меняется коренным образом: Симон Ушаков, Кирилл Уланов, Иосиф Владимиров, Федор Зубов, Карп Золотарев и другие изографы Оружейной палаты приписаны к ней как к государственному ведомству со строго фиксированным жалованьем, иконописание — это их профессия, которой они занимаются как высококвалифицированные и хорошо оплачиваемые мастера.

Однако это не значит, что иконописное дело становится недостойным уважения или авторитет иконописцев падает. Напротив, искусство иконописания очень высоко оценивается об-

---

<sup>13</sup> А. А. Салтыков. *Эстетические взгляды Иосифа Владимирова*. ТОДРЛ. Л., 1974. Т. XXVIII. С. 271.



ществом этого времени. Во II половине XVII века было написано замечательное произведение «Сказание об иконописцах», содержащее 24 биографии знаменитых художников от Алипия, монаха Киево-Печерского монастыря и первого иконописца на Руси, вплоть до мастеров XVII века. Включено в сборник и жизнеописание Андрея Рублева, которого автор называет величайшим иконописцем, эталоном на все времена. Из сказания видно, сколь высок был авторитет старых иконописцев на Руси, а слава предшественников в какой-то степени освещает и труд современников.

Тем не менее Иосиф Владимиров, самый активный полемист из иконописного цеха, подчеркивает, что ценит в художнике не святость, а мудрость, то есть профессионализм. При этом он помнит, что ремесло не должно заслонять богословской идеи, и старается этому следовать в своем творчестве. И его богословие тоже отвечает духу времени. Так, при написании иконы «Сошествие Св. Духа на апостолов» для московской церкви Троицы в Никитниках он заменяет аллегорическую фигуру космоса в виде седобородого коронованного старца, как непонятную для простого человека, на фигуру Богоматери, образ, близкий верующему сердцу. Но при этом он руководствуется и богословскими соображениями: здесь изображается не просто священное событие, а Церковь, нарождающаяся в день Пятидесятницы. Здесь явно проводится параллель между излиянием Святого Духа в день Благовещения, когда через Марию воплотился Бог, получив человеческое тело, и Пятидесятницей, когда от Святого Духа рождается новый духовный организм — Церковь, являющаяся Телом Христовым. Таким образом, Иосиф Владимиров оказывается вполне в русле традиции: в нем совмещается богослов и художник.

Напротив, его друг и коллега по Оружейной палате Симон Ушаков предпочитает живопись богословию, недаром он считается самым искусным среди мастеров того времени. Достаточно сравнить две иконы Св. Троицы — Андрея Рублева и Симона Ушакова, чтобы увидеть, как далеко ушло иконописание за два века. Прежде всего бросается в глаза изменение знаковой струк-

туры иконы, отход от иконичности в сторону декоративного начала, богословские символы уступают место натуралистическому изображению, в итоге исчезает сокровенный смысл образа, хотя часто общая схема остается без изменений. Новый живописный язык икон Симона Ушакова становится эталоном иконописания. Меняется цвет — вместо рублевских кристально чистых светонесных тонов Ушаков использует тяжелый густой цвет, наложенный светонепроницаемым слоем, золотой ассит, на который художник не скупится, нисколько не облегчает колорит. Лики выписаны «живоподобно», пухлые румяные лица меняют характер образа, облик сидящих за столом вестников далек от небесной хрупкости нежных рублевских ангелов. В иконе Ушакова нет следа от лаконизма, который был присущ исихастской иконе: на столе «божественной» трапезы появляется вместо одной чаши множество предметов: расшитая скатерть, три серебряные (!) чаши, элементы сервировки, просфоры и другие, словно это не скромное угощение праотца Авраама, а богатый архиерейский обед. Палаты Авраама превратились в роскошный античный портик, дуб Мамврийский смещен вправо, он вырастает из горки, образуя идиллический пейзаж. При этом ушаковский образ Троицы отличается явной новизной художественного решения, но оказывается далеким от догматической чистоты образа. И в этом отражается общий характер эпохи в ее отношении к божественным тайнам и истинам веры, в которой, как ни странно, непримиримые противники — старообрядцы и никониане — оказываются удивительно схожи. Так, например, поп Лазарь, один из расколоучителей, мученик за старую веру, представлял себе Св. Троицу таким образом: «Троица рядком сидит, — Сын одесную, а Дух Святой ошуюю Отца на небеси на разных престолах, — яко царь з детьми сидит Бог Отец»<sup>14</sup>.

Что же касается веры простого человека, далекого от тонкостей богословия, то его догматическое сознание в это время тоже было далеким от святоотеческого. И в этом повинно в том числе и иконописание. В течение веков церковное искус-

<sup>14</sup> В. В. Бычков. Цит. соч. С. 462.

ство было «Библией для неграмотных», икона воспринималась как вероучительный текст, но постепенно взаимосвязь слова и образа, веры и эстетики распадается, догматический смысл образов перестает быть очевидным. Каноническая основа иконописного искусства к концу XVII века окончательно разрушается. Икона не воспринимается больше как эквивалент слова, а только как его иллюстрация. На полях икон часто можно увидеть тексты, поясняющие изображение, словно иконописец больше не доверяет образу и старается пояснить его словесно. В своем многословии велеречивости эпоха перестает слышать Слово, в многообразии живописных изысков теряет Образ. Вот почему чуткий к духовным подменам протопоп Аввакум называет иконописный стиль этого времени «новой никоновой пестрообразной прелестью».

В народном сознании, склонном к фольклоризации веры, нередко смещались духовные акценты, утрачивался христоцентризм, присущий евангельскому откровению. Так, в XVII веке мы видим, как разрастается культ Богородицы. В России всегда образ Богоматери пользовался любовью и почитанием, но именно в это время наблюдается наибольший подъем. Это подтверждает статистика: например, число явленных икон Богоматери значительно увеличивается, пик знамений и чудес, связанных с образами Матери Божьей, приходится как раз на XVI–XVII века<sup>15</sup>. Появляется множество новых иконографий. Правда, некоторые из них являются списками с древних чудотворных византийских икон, ранее неизвестных в России. Такова, например, Иверская икона Богоматери — дар Константинопольского патриарха Парфения II царю Алексею Михайловичу<sup>16</sup>. Другие имеют источниками западные изображения,

<sup>15</sup> См.: *Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы с изложением... чудес и чудотворных икон Ея.* М., 1904.

<sup>16</sup> Появление Иверской иконы в России — событие знаковое. Она известна с иконоборческих времен, связана с Афоном, с грузинским монастырем Иверон. Список, присланный в Москву, был заказан Никоном, будущим патриархом, для царя Алексея Михайловича, писал его афонский монах Ямвлих Роман, о чем свидетельствует надпись на иконе. (Ныне хранится в

как например, образ Богоматери «Взыскание погибших» является копией итальянской картины, а образ «Прибавление ума» и вовсе имеет источником статую Лореттской Мадонны. Многие иконы появляются как свидетельство частных молитв, чудес, видений и исцелений. Таков образ «Всех скорбящих радости», у которого исцелилась сестра патриарха Иоакима. Образ Богородицы в каждой иконе получает индивидуальную окраску, чему немало способствует новая иконописная манера («живоподобие»), приближающая изображение к натуре.

Некоторые иконы этого времени выглядят индивидуализированными, почти портретными, и в этом их большое отличие от бесстрастной отстраненности и единообразия ликов XVI века. Так, нежная и изящная Богородица Кикская кисти Симона Ушакова, написанная в утонченной колористической гамме зеленого, алого и золотого, совершенно не похожа на Смоленскую Божию Матерь работы Федора Зубова – сдержанную, полную трагической скорби в лике и напряженного драматизма в цвете. Икона «Богоматерь – Неувядаемый цвет» решена в яркой декоративной несколько лубочной манере с обилием цветов, в духе украинского барокко. Напротив, лик Богоматери на Казанской иконе Тимофея Ростовца написан напряженно-сдержанно и даже аскетично, но при этом весьма изысканно выполнены золотой орнамент и ассист в одеждах Богомладенца и на кайме мафория Богородицы. Прежде в иконах больше выявлялась каноническая основа, ценилось не столько индивидуальное мастерство, сколько умение выразить всеобщее. На это и были направлены способности и талант иконописца, как, скажем, от церковного чтеца или певчего требуется, чтобы красота его голоса служила не его собственной славе, а выявлению смысла слова, от

---

Смоленском соборе Новодевичьего монастыря). 13 октября 1648 г. Иверская была выставлена у Неглинных ворот в Китай-городе. С чудотворной иконы стали расходиться списки по всей России. Один из них, сделанный по заказу патриарха Никона, был отвезен на Валдай, а в 1653 г. им заложен Валдайский Иверский монастырь, в котором Никон хотел воплотить идею русского Афона, как в Воскресенском монастыре он воплощал идею Иерусалима.

чего и чтение и пение в Церкви носит характер бесстрастный. В XVII веке художественное мастерство начинает цениться намного больше, чем раньше, поэтому каноническая основа рассматривается только как повод для выявления индивидуальных особенностей художника. Икона приближается к картине, как церковное пение со сменой знаменного пения на партесное становится концертным. Эмоционально душевная стихия искусства становится преобладающей, духовное уходит на второй план.

Особенности почитания Богородицы и новое отношение к иконографии хорошо видны на примере иконы Симона Ушакова «Богородица – древо Государства Российского», написанной в 1668 году. Сюжетом иконы становится прославление не Богоматери, а ее иконы Владимирской – главной российской святыни, наиболее чтимой на Руси из всех иконы Богоматери. В своем произведении Симон Ушаков изобразил икону в иконе: Владимирская, древний чудотворный образ, палладиум земли Русской, представлена как великолепный цветок на древе, вырастающем из Успенского собора Московского Кремля, который в народе величали Домом Богородицы. Поливают это древо первый московский митрополит, святитель Петр и князь Иван Калита, заложившие основы московской государственности. С двух сторон на ветвях древа расположены медальоны, в которых изображены российские святые: преподобные, святители, князья, юродивые. За Кремлевской стеной стоят правящий в то время государь Алексей Михайлович и царица Мария со чадами. С небес всю композицию благословляет Господь Иисус Христос. Итак, перед нами уже не просто прославление Богоматери, а прославление одной из ее чудотворных икон. Наряду со святыми здесь представлены и жившие на момент создания иконы исторические лица – царская семья. Таким образом, во вневременную и внепространственную структуру иконы введена земная конкретика: реальное время обозначено здравствующими представителями царствующего дома, а реальное пространство присутствует в виде реалистически изображенных Успенского собора и Кремлевской стены. Все это делает произведение Симона Ушакова не столько иконой, понимаемой как

моленный образ, сколько историко-аллегорической картиной с развитой идеологической концепцией<sup>17</sup>.

Большое распространение богородичных икон и любовь эпохи к занимательным рассказам и любопытным подробностям породили новый вид литературы — сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы и ее чудотворных и явленных иконах. Одним из первых трудов такого рода было сочинение польского просветителя Иоаникия Голятовского «Новое Небо», появившееся в России в 60-х годах XVII века. Вслед за Голятовским эту тему развивали в своих сочинениях многие видные писатели эпохи. Назовем лишь самые известные труды: «Руно орошенное» святителя Димитрия Ростовского (1680 г.), «Венец Божьей Матери» Лазаря Барановича (1680 г.), «Богородица Дево, книга нареченных» арх. Иоанна Максимовича (1707 г.), «Сказание об иконе Божьей Матери Владимирская», «Сказание об иконе Пресвятыя Богородицы Одигитрии» Симеона Полоцкого и многие другие. Сочинения этого жанра издавались в России вплоть до начала XX века и были всегда излюбленным чтением церковного народа<sup>18</sup>.

В богородичных иконах наиболее сильно сказывается барочная эстетика с ее любовью к изукрашенности, изящной отделке деталей, эмоциональной приподнятости и назидательности образа. Барокко проникает в Россию в самом конце XVII века и находит здесь весьма благодатную почву. Цветистая поэтика акафиста Пресвятой Богородицы становится литературным источником, из которого особенно много черпает новый барочный иконописный стиль. Например, такие иконы, как «Богоматерь — Звезда Пресветлая» работы А. И. Казанцева (ок. 1700 г.) или «Богоматерь — Вертоград заключенный» ки-

<sup>17</sup> См. подробно: В. Г. Чубинская. *Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Государства Московского», «Похвала Богоматери Владимирской» (опыт историко-культурной интерпретации)* ТОДРЛ. Л., 1985. Т. XXXVIII. С. 290-308.

<sup>18</sup> И сегодня в церковных лавках можно встретить репринтные издания такой литературы, однако стоит осторожно относиться к этим популярным изданиям, в которых много неточностей и откровенных ошибок.

сти Никиты Павловца (кон. XVII в.) решены в духе барочной эстетики.

Барокко родилось в Западной Европе как стиль контрреформации в период жестокой борьбы с иконоборческими тенденциями раннего протестантизма. На русскую землю барокко приходит также в период острой идеологической борьбы никоиан со старообрядцами, ортодоксов с различными ересями, а также государства и Церкви. И внутренний пафос этого стиля становится созвучным главным тенденциям новой русской культуры. Царь Алексей Михайлович полюбил этот стиль, а за ним и его ближайшее окружение, особенно просвещенные бояре Нарышкины, отчего и стиль русского барокко получил наименование «нарышкинского».

Так называемое «нарышкинское барокко» рубежа XVII–XVIII веков сменяется петровским и елизаветинским барокко, в искусстве все более и более выявляется имперское начало в виртуозной витиеватости форм, в изощренной помпезности. В XVIII столетии в архитектуре, живописи и прикладном искусстве барокко проявляется особенно в новой столице Санкт-Петербурге, соперничавшем в своей великолепии и блеске с европейскими городами. Но, будучи сам по себе очень интересным и творчески плодотворным, стиль барокко для русского церковного искусства оказался разрушительным. С одной стороны, так же как и в Европе, он нес декларативный характер, утверждающий незыблемость ортодоксии в его государственной форме, с другой стороны, он утверждал совершенно новую для России эстетику, в которой не оставалось места для углубленного созерцания, на что изначально ориентировалось православное искусство. Новое понимание красоты выразил видный деятель эпохи Юрий Крижанич словами: «Лучший признак — многообразии красоты».

## ПУТИ НЕИСПОВЕДИМЫЕ Церковное искусство в Синодальный период

Для чего я странствую так долго?  
Для того чтобы подобно пчеле  
принести прекрасный мед в род-  
ной улей, — я пчела Божия, а Рос-  
сия — мой улей.

*Епископ Порфирий (Успенский)*

**В** XVIII–XIX веках развитие церковного искусства было подчинено пониманию Церкви как одной из структур империи. Такое понимание, чуждое прежде русскому православию, постепенно сформировалось в сложных церковно-государственных коллизиях XVII столетия, в частности, в идеологическом противостоянии патриарха Никона и царя Алексея Михайловича. Провозглашение патриархом тезиса «священство выше царства» было воспринято Тишайшим государем как невыносимое дерзновение и претензия на светскую власть, а это, конечно, с точки зрения русского самодержца было недопустимо. Никона обвинили в превышении полномочий, его сравнивали с папой римским, что воспринималось едва ли не худшим преступлением, чем деятельность раскольников-старообрядцев. В конце концов патриарх Никон был низложен, лишен сана, заменен другим, более лояльным Иоасафом. А в начале XVIII столетия сын Алексея Михайловича царь Петр, дабы огородить и в дальнейшем государев трон от каких-либо поползновений со стороны Церкви, и во-



все упразднил институт патриаршества, учредив Священный синод, Тринадцатую коллегию, ведомство государственного управления церковными делами. Сенат провозгласил Петра императором, Россия стала империей, повысив свой статус, а статус Церкви понизился, она превратилась в придаток империи. Из духовно-формирующего лидера нации Церковь стала идеологической и культурной периферией. Отныне идеологию империи формировал самодержец, ориентировавшийся и в политике, и в культуре на Запад. Церкви отводилась весьма скромная роль духовного окормления верующих на местах. Это не могло не сказаться на церковном искусстве этого времени, на котором лежит печать вторичности и провинциализма, это чувствуется даже в столичных образцах, которые претендуют на имперский стиль.

В XVIII веке церковное искусство, как и светское, развивается в русле стиля барокко. Преизбыточествующая эстетика барокко особенно ярко проявилась в стилистике иконостасов. К XVII веку формирование высокого иконостаса было завершено, он сложился как единое целое со своей богословской программой. Дальнейшее развитие иконостаса шло, если можно так выразиться, вширь, то есть по пути декоративного искусства. Были отдельные попытки пополнить число рядов иконостаса — вместо традиционных четырех-пяти устроить шесть, семь, а то и больше, но это, как правило, не давало интересных результатов. Так, например, при создании иконостаса Большого собора Донского монастыря в Москве к пяти обычным рядам добавили еще два — страсти Христовы и страсти апостольские. В результате получилось грандиозное семиярусное, помпезное сооружение, в котором икона уже не играет никакой роли, кроме декоративной. В информационном плане это наращивание рядов не добавило ничего, напротив, оно разрушило стройность богословской программы: иконостас стал столь высоким и громоздким, что верхние чиновые иконы практически не видны зрителю, а значит, остаются за гранью восприятия.

Развитие системы декорации иконостаса в основном шло за счет увеличения и разнообразия элементов деревянной

резьбы. Ранние иконостасы имели тябловую конструкцию, состоящую из горизонтальных балок (тябл), в пазы которых вставлялись иконы вплотную одна к другой. Постепенно тябла стали украшать орнаментальной росписью, затем резьбой, появились разделения между иконами в виде планок, позже — в виде резных колонок. Со временем тябла превратились в мощный архитрав, а барокко внесло в иконостас ордерную систему. В конце концов изменилась и конструкция иконостаса: тябловый иконостас был заменен рамочным, каркасным. Резчики по дереву получили огромное поле для своей работы, и их мастерство, возрастая, достигало поразительной виртуозности, они превращали дерево в тончайшее позолоченное кружево. Прекрасный тому пример — иконостасы Великого Устюга, Санкт-Петербурга, да и в Москве немало подобных памятников. В них можно видеть многообразие декоративных приемов и элементов, вплоть до включения круглой скульптуры. Икона в таком иконостасе, обрамленная пышной рамой или затейливым картушем, превращается в декоративную картину и ее вероучительная роль практически исчезает. Красота, понимаемая как украшение, отделяется от смысла, становится самостоятельной категорией.

В это время меняется и церковная музыка: одноголосное унисонное пение заменяется многоголосием, так называемым партесным пением. Литургия обретает в соответствии с барочной эстетикой характер театрального действия. Православная литургия и раньше включала в себя элементы театра (мистерии), как и любое сакральное действие, но в XVII–XVIII веках театрализация в Церкви достигает особенной эффектности и торжественности. Этому способствует также пышность литургических одежд из драгоценной парчи, украшенных жемчугом, митры с драгоценными камнями, роскошные наперсные кресты и панагии, литургические сосуды из золота и серебра с расписной финифтью, позолоченные оклады икон, громадные паникадила и золотые лампы и прочее, и прочее. Обилие золота и всякого украшения в храме создает атмосферу помпезности и парадности, так что соборы больше напоминают богатые

дворцы для торжественных приемов, нежели храмы для молитвы, духовного сосредоточения и благоговейного принятия таинств. И этот стиль насаждался сверху, не только покоряя столицы, но и достигая провинции.

Показателен один случай: в 1767 году императрица Екатерина II, возвращаясь из Казани в Петербург, остановилась во Владимире, древней столице Руси. Побывала она и на богослужении в Успенском соборе, императрице показалось убогим убранство церкви. И она приказала выделить из казны немалую сумму денег, чтобы заменить старый иконостас на новый, что и было исполнено. Иконостас (работы артели Андрея Рублева и Даниила Черного!) как ветхий передали в село Васильевское, а на его месте соорудили новый, позолоченный, с пышной барочной резьбой и иконами, написанными в модном тогда вкусе неким местным художником Михаилом Строкиным. Этот иконостас и по сей день стоит в Успенском соборе, а иконы, отданные некогда в село Васильевское, хранятся в Третьяковской галерее в Москве и Русском музее Санкт-Петербурга, куда они были перенесены в советское время.

Случай этот не единичный, на протяжении многих десятилетий так поступали с древнерусскими памятниками, которые от небрежения и невежества соотечественников гибли не меньше, чем от военных действий, иноземных завоевателей или стихийных бедствий. Такова по сей день российская «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам».

В конце XVIII столетия на смену барокко приходит классицизм — стиль, превозносящий величие земной империи (его поздняя стадия так и называется «ампир» от фр. «империя») и чуждый красоте Царства Небесного. Эстетика классицизма весьма далека от духа православного храма, каким он сформировался в Византии, где даже красота и величие Св. Софии Константинопольской переносили человека на небеса, а не прижимали к земле, и каким его знала Древняя Русь, ощущавшая космичность храма почти по-домашнему. Однако храмы в стиле классицизма вполне отвечали концепции Синодальной церкви и во множестве строились не только в Петербурге и

Москве, но и по всей российской провинции. Колоннады, портики, ротонды – все это ассоциировалось с величием Греции, славой Рима, просвещением Франции, красотой Италии, с чем угодно, только не с Русью. И этим гордилось просвещенное общество, уж очень желавшее выглядеть по европейски<sup>1</sup>. Иконостасы эпохи классицизма похожи на триумфальные арки – помпезные, с четкой ордерной системой. И это способствует переходу церковной живописи с иконописного канонического языка на язык светский, академический. Иконы, а вернее, уже картины пишутся в экзальтированно-сентиментальном духе с элементами натурализма. Примером тому могут служить образы Казанского и Исаакиевского соборов в Санкт-Петербурге, интерьеры московских церквей Мартина Исповедника, «Всех скорбящих радости» и многих других храмов эпохи классицизма. Провинциальные варианты этого стиля производят порой совершенно удручающее впечатление, поскольку западная строгость причудливо соединяется в них с восточной аляповатостью.

Как всегда, икона (вернее, церковная живопись) оказывается зеркалом, отражающим духовное состояние времени, которое было весьма болезненным, ибо Синодальный период в истории Русской Церкви был тяжелым и продолжительным временем болезни как для самой Церкви, так и для ее культуры<sup>2</sup>. Увлечение «живоподобием», подражание западной жи-

---

<sup>1</sup> Весьма показателен ансамбль Нило-Столбенской пустыни. На одном из островов озера Селигер в нач. XVII в. поселился отшельник, вырыл пещерку, жил, молился, выполнял устав неусыпающих, по которому он никогда не ложился спать, а мог только сидя, опираясь на крюки в стене, чуть вздремнуть. Через два столетия на этом острове возник монастырский комплекс с помпезными сооружениями – храмами, корпусами, пристанью, красоте и величию этого комплекса могла позавидовать любая столица, только от духа преп. Нила уже в нем ничего не осталось.

<sup>2</sup> О высоте богословского осмысления иконы говорить уже не приходится. Даже выдающиеся богословы и подвижники этого времени не знают и не понимают иконы. Например, в сочинениях Никодима Святогорца встречается утверждение, что сюжет «Сошествие Христа во ад» неправославного происхождения.

вописи иконописцами XVII века в конце концов привели к трансформации иконы и к перерождению ее в религиозную картину, что совершенно очевидным становится в XVIII веке. Таким образом, в России мы наблюдаем ту же эволюцию искусства, что и в западном христианском мире в эпоху Возрождения. Только если западноевропейская ренессансная живопись дала образцы высокой религиозной культуры, то этого нельзя сказать о Синодальной России, церковное искусство которой оставляет впечатление глубокого провинциализма. К тому же в западноевропейской культуре этот процесс растянулся на столетия: с XIII по XVI века, а в России это произошло менее чем за сто лет.

Надо заметить, что российская ситуация усугублялась трагическим размежеванием Церкви и культуры, ярко проявившимся в Синодальный период. Начиная с Петра I, в России формируется новая, дворянская культура, которая и считается культурой по преимуществу, так как ориентируется на европейские ценности: образование, просвещение, гражданскую позицию и т.д. Новые ценности отличались от традиционных, унаследованных от Древней Руси, которые в сознании народа воспринимались прежде всего как церковные, православные. В связи с этим в русской культуре обозначается оппозиция между старым и новым, церковным и светским, прогрессивным и отсталым, своим и чужим. Это явственно проступает в образе двух столиц — Санкт-Петербурга, стремящегося быть европейским городом, и Москвы, гордившейся своей патриархальностью, церковным благочестием, русскостью. Духовное и культурное расслоение русского общества не могло не ощущаться как болезненный разрыв. Этот разрыв особенно остро воспринимался русской интеллигенцией, которая мучительно стремилась преодолеть его в течение всего XIX века. К началу XX столетия наконец стали намечаться пути к диалогу Церкви и культуры, но ни времени, ни условий для каких-либо диалогов уже не было: новый век нес еще более страшные разрушения.

В Синодальной церкви иконописание воспринималось исключительно как благочестивое ремесло, обслуживающее куль-

товую сторону жизни, оно перестает быть высоким искусством, его эстетика утрачивает свою самостоятельность, воспринимается как вторичная, прикладная. Церковное искусство, казалось, навечно было обречено плестись в хвосте светского искусства. Работа церковного художника считалась непрестижной, иконописцев именовали презрительно «богомазами»<sup>3</sup>, и те, кто не пробился на светском поприще, вынуждены были заниматься церковными заказами.

Подчинив Церковь государству, царь Петр взялся за регламентацию духовной и художественной жизни, дошло дело и до иконописания. В 1707 году императорским указом была учреждена «Палата изуграфств», во главе которой был поставлен выходец из Малороссии архитектор Иван Зарудный. Казалось бы, зачем была нужна эта палата, когда существовала и была вполне дееспособной Оружейная палата, переведенная, кстати, в это же время из Москвы в Петербург? Новое образование было учреждением чисто административным и должно было стать проводником художественной политики Петра. По словам Н. Покровского, «ее (Палаты изуграфств) задача заключалась не в том, чтобы указывать настоящие пути для русской иконописи и поддерживать в ней церковное направление, а в том, чтобы сосредоточить управление ею в одном центре, прибрать к рукам русских художников и иконописцев, обложить их пошлиною и устранить частные злоупотребления и недостатки»<sup>4</sup>. Помимо прочего, указом Петра архиереям предписывался надзор за тем, «дабы иконам святым ложных чудес не вымыслено было», запрещалось «приписывать явления икон в пустыне, при источнице и икону за само обретение»<sup>5</sup>. Чудотворные иконы, находившиеся в домах, следовало передавать в соборные церкви и монастыри. Запрету

<sup>3</sup> Сравните терминологию разных эпох: «иконник» — «изограф» — «живописец» — «богомаз».

<sup>4</sup> Н. В. Покровский. *К вопросу о мерах к улучшению русского иконописания*. СПб., 1901. С. 38.

<sup>5</sup> См.: К. И. Маслов. *К истории художественной революции в Петровское время*. Сб. Искусство христианского мира. Т. X., 2007. С. 85-94.

подвергся обычай привешивать к иконам «привесы»<sup>6</sup>, запрещалось хождение с иконами по домам, возжигание свечей и отправление молебнов вне храмов.

Правда, при этом Петр стремился сохранить канонический строй церковного искусства, как он его понимал. Указом от 1722 года он повелевает вести исправление икон согласно с постановлениями Собора 1666–1667 г. Так, в частности, Священный синод подготовил выписку из соборных решений об иконе Саваофа и других изображений, как было указано, «противных естеству, истории и самой истине». К таковым относились также образ мученика Христофора «с песьею главою», иконы Премудрости Божьей в виде «некоей девицы», образ Христа в виде распятого херувима и другие, которые не соответствовали православной догматике. Но, как мы знаем, подобные указы не могли изменить положения дел в церковном искусстве, все дальше и дальше уходившего от канона.

В 1761 году во главе ведомства по надзору за состоянием церковного искусства был поставлен Алексей Антропов, живописный мастер Московского университета. Он также стремился к соблюдению иконописного благообразия, но, как пишет Н. В. Покровский, «в оценке икон ставит он критерием истины свой субъективный вкус, воспитанный и аттестованный иностранными художниками, и начинает громить старые иконографические традиции как непристойные»<sup>7</sup>. Так что с этого времени категория вкуса в оценке церковного искусства становится определяющей.

К началу XIX столетия светское искусство прочно заняло ведущие позиции, оттеснив церковное искусство на периферию. Уже более столетия российское общество воспитывалось на европейских образцах культуры, из которых оно усвоило натуралистический язык изображения как «более правильный», в том числе и по отношению к церковной живописи. Не толь-

<sup>6</sup> Привесы — вотивные образки, привешивающиеся к иконам в благодарность за исцеление и чудотворение

<sup>7</sup> Н. В. Покровский. *К вопросу о мерах к улучшению русского иконописания*. СПб., 1901. С. 45-46.

ко светские люди, но и духовенство уже не понимало истинной ценности канонической иконы, ее считали простонародным искусством, а просвещенный человек, восхищаясь западным искусством, желал видеть в храме или у себя дома произведения «итальянской школы». Св. Синод в своей культурной политике полностью ориентировался на Академию художеств. Указом Синода от 27 марта 1880 года было постановлено: «Для того чтобы церковная живопись, при строгом сохранении преданий, соответствовала требованиям искусства и через то, помимо религиозного своего значения, могла оказывать влияние на развитие изящного вкуса в массах, Святейшим Синодом было признано весьма полезным посредничество Императорской Академии Художеств между заказчиками и художниками при устройении целых иконостасов, отдельных киотов и образов»<sup>8</sup>. Это только узаконило практику, которая уже вполне широко была распространена: в XIX веке храмы часто расписывали художники Академии, причем чаще всего не академики, а эпигоны, ориентировавшиеся на академический стиль. Большинство из них уже не задумывалось над тем, что церковный образ должен иметь иную эстетику, нежели та, что господствует в светском искусстве, иной язык, отвечающий богословскому и литургическому смыслу, что и делает изображение иконой. Знаток и любитель старины, историк и писатель М. П. Погодин писал тогда с горечью: «У современных художников всегда перед глазами Пантеоны и Мадонны, так могут ли они понять, что такое русский образ и что такое русская икона?»<sup>9</sup>

Но, правда, и внутри Церкви предпринимались попытки осмыслить церковное искусство и вернуть ему его утраченное значение. Так, в 1833 году вышла в свет работа магистра богословия Дмитрия Соснина «О святых чудотворных иконах в Церкви христианской», в которой доказывается, что чудеса от св. икон «беспрекословно возможны и сообразны с началами

<sup>8</sup> Л. А. Успенский. *Богословие иконы Православной Церкви*. Париж, 1989. С. 372

<sup>9</sup> Н. Щекотов. «Иконопись как искусство», в: *Русская икона*. СПб., 1914. Вып. 2. С. 130.



здорового и просвещенного верою разума»<sup>10</sup>. Это была попытка примирить сакральный образ со здоровым смыслом, веру с разумом, дать научное и богословское обоснование чудотворным иконам. В конце концов, это была попытка преодолеть раздвоенность российского сознания, церковного по традиции, но по сути рационального и позитивистского. И хотя сама по себе благодатная помощь от икон, казалось, в православной России не оспаривалась, напротив, количество чудес от икон только возрастало, Соснин уловил главное искушение рационалистической эпохи, которая практически наступила в России: подвергать сомнению то, во что вчера верилось без всякого размышления. Ни иконографии, ни эстетики церковного искусства он не касался.

Одним из первых серьезных размышлений об иконографии с богословско-эстетической точки зрения стало сочинение епископа Анатолия (Мартыновского, 1793–1872) «О иконописании». По существу, он возвращается к понятию канона. В частности, он указывает, что иконы греческого письма в сравнении с итальянской школой (как тогда именовали академизм) представляются, может быть, менее «правильными» с точки зрения пропорций и перспективы, но они более соответствуют духовному смыслу их содержания. В итальянской школе много произвольной фантазии, чувственности, натурализма и даже противоречий со свидетельствами Св. Писания, считает Мартыновский. Он смело заявляет, что недопустимо писать образ Богоматери и святых с реальных людей, далеких от благочестивой жизни. Епископ Анатолий высказывает резкие критические суждения по поводу картин Рафаэля, Леонардо да Винчи и даже Брюллова, который в русском обществе считался высшим авторитетом и непревзойденным художником, расписывавшим в том числе и храмы. Мартыновский напоминает, что главная цель иконописания – вероучительная. При этом он остается человеком своей эпохи и его не смущает, например,

---

<sup>10</sup> *Философия русского религиозного искусства* / Сост. Н. К. Гаврюшин. М., 1993. С. 48.

образ Бога Отца, он возражает лишь против тех напряженных усилий, с которыми на картинах художников суровый старец совершает творение мира. Наряду с этим он ссылается на запрет Западной церкви изображать Св. Духа в виде юноши. Но при всех противоречиях труды ученого иерарха свидетельствуют, что в церкви были мыслящие люди, размышлявшие о путях преодоления кризиса в церковном искусстве. Но их было еще очень мало.

Наряду с упадком церковного искусства в России наблюдаются интересные процессы в светской живописи: появляются художники, разрабатывающие христианские темы. В первой половине XIX века самым выдающимся из них, безусловно, был Александр Иванов, посвятивший большую часть своей творческой жизни написанию картины, в которую, по его словам, он хотел вложить «весь смысл Евангелия». Он работал над этой картиной более двадцати лет. Но когда «Явление Мессии» было привезено из Италии, публика холодно встретила картину, не увидев в ней откровения и не найдя в ней ничего отвечающего чаяниям времени. Да и сам Иванов в конце работы над картиной разочаровался в своей идее и считал «Явление» своей большой неудачей. Художник хотел изобразить Христа, как высший идеал на все времена, а выразил духовное состояние эпохи, которая не узнает Спасителя и не понимает Его. Тем не менее картина до сих пор привлекает к себе внимание. На картине мы видим берег Иордана и толпу людей, каждый из которых написан с поразительной точностью и индивидуальностью характера. Наиболее выразителен образ Иоанна Крестителя, указующего на идущего вдали Мессию, туда устремляются и взгляды большинства персонажей картины. Но взгляд зрителя словно натывается на невидимую стену и постоянно возвращается от идущего по дороге Спасителя к толпе на берегу. Главным героем картины становится не Христос, а народ, не случайно публика переименовала картину Иванова в «Явление Христа народу». Художник был подавлен своей неудачей, но все же его заслуга велика, потому что он выразил духовное состояние своей эпохи — невозможность встречи с живым Христом.

Параллельно с картиной, которую он считал главным произведением своей жизни, Александр Иванов создал множество библейских эскизов. В них он достигает гораздо большей выразительности образа благодаря текучести акварели и свободной эскизной манере. Художник глубоко прочитывает Слово Божье и стремится найти живописный язык, адекватный силе библейского откровения. Рационализм, свойственный эпохе, здесь отступает перед живой мистикой встречи с божественной реальностью, перед подлинным переживанием откровения. У художника была мечта расписать фресками православный храм, возможно даже храм Христа Спасителя, который архитектор А. Витберг, автор первого проекта, намеревался возвести на Воробьевых горах<sup>11</sup>. Но мечтам Иванова, как и проекту Витберга, не суждено было осуществиться: наступала иная эпоха, отменившая романтические устремления и поставившая религиозный поиск под жесткую руку цензуры. Николай I, не разделявший либеральных взглядов своего старшего брата Александра, много времени и сил уделял церковному искусству, но понимал он его весьма своеобразно. С одной стороны, наблюдается отход от ориентации на западные образцы и обращение к национальному стилю, с другой стороны, национальное по форме искусство оставалось имперским по содержанию. Это наглядно демонстрирует храм Христа Спасителя, построенный придворным архитектором Николая Павловича Константином Тоном. Проектируя храм Христа Спасителя, Тон был уверен, что создает оригинальный вариант национального стиля в соответствии с древними канонами, но на самом деле изобрел всего лишь национальный вариант ампира, воплотившего со всей помпезностью государственно-патриотическую идею николаевской эпохи, сформулированную в известной триаде графа С. С. Уварова «православие, самодержавие, народность».

<sup>11</sup> О библейских эскизах А. Иванова см.: Копировский А.М. «Библейские эскизы Александра Иванова: демифологизация или новая иконопись?», в: *Мир Библии*. 1999. № 6. С. 85-97.

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

На одной из первых выставок передвижников Николай Ге представил картину «Тайная вечеря», вызвавшую огромный восторг у публики. В ней художник весьма своеобразно решал евангельскую тему: последний разговор Спасителя с учениками у Ге больше похож на тайную сходку заговорщиков, чем на священную трапезу. И это оказалось весьма созвучно эпохе. Но более всего публике понравилось, что в образе Христа угадывались черты Александра Герцена, который в то время демократически настроенной интеллигенцией воспринимался как новый Мессия. Четкое деление картины на зоны света и тьмы не оставляет зрителю никаких сомнений в том, на чьей стороне правда. Картина имела большой успех. Но сам художник не был удовлетворен своим произведением. Он продолжает свои духовные поиски, переживает глубокий кризис веры и творчества, несколько лет живет уединенно в своем имении на Украине. Он не пишет картин, занимается сельским хозяйством по призыву Толстого и через философию Толстого открывает для себя личность Христа. Это становится содержанием нового этапа его творчества. Живописный язык картин Николая Ге кардинально меняется, обнажая внутренние переживания, которые испытал художник от глубокого вхождения в мир Евангелия. Ге создает серию картин в экспрессивной манере, совершенно не похожей на его прежнюю живопись.

Наиболее известна его картина «Что есть истина?» Яркий свет заливают сытую фигуру Пилата, который с торжеством победителя и равнодушием философа задает риторический во-

прос Христу, стоящему в лохмотьях, в тени, притиснутому к стене давящей силой авторитета и власти прокуратора. Христос хранит молчание, потому что ответ на заданный вопрос не может быть дан в таком диалоге. Христос представлен здесь в непривычной для того времени интерпретации не побеждающего, а страдающего Мессии, но именно он вызывает симпатии зрителя. К тому же задетый за живое этим противоречием контрастов, зритель не может остаться равнодушным, воспринимает вопрос как обращенный к себе.

Конечно, новые картины Ге, когда он решился их экспонировать в Петербурге, воспринимались неоднозначно. Возьмем, к примеру, картину «Голгофа», здесь показано предельное уменение Сына Человеческого. Вся обнаженность души страдающего человеческого существа передана в фигуре маленького человека в грязном хитоне, с отчаянием схватившегося за голову, слыша смертный приговор. Увидеть Христа таким, униженным, оплеванным, испытывающим боль, загнанным в отчаяние, публика не была готова. На фоне бытовавшего в то время академического реализма и социальной тематики передвижников работы Николая Ге были взрывом, вызывали множество споров и нападок. И даже его кумир Толстой до конца не принял обезображенный облик Христа. Да и многим этот образ казался слишком человеческим, каким он был у Толстого, добивавшемся в своем «евангелии» упразднения всех черт божественного величия Христа. На самом деле Николай Ге в своем духовном поиске пошел дальше Толстого, для которого Христос был всего лишь учителем нравственности, художник почувствовал боль Спасителя, претерпевшего за грехи мира, отвергнутого миром. Он приблизился в своих картинах к тому, что о Мессии сказал некогда пророк Исайя: «Он был презрен и умален перед людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что ставили Его» (Ис 53:3). И в этом сближении ключ к духовной глубине религиозной живописи Ге. Образ Христа у него, несомненно, несет отблеск откровения. К сожалению, это осталось всего лишь индивидуальным откровением, воплощенным в творчестве не-

воцерковленного художника, никак не влиявшего на состояние церковной живописи и жизни Церкви в целом.

Современником Н. Ге был Василий Поленов, который подходил к библейской теме совершенно иначе. Он также не был церковным человеком и даже считал себя неверующим, но, как исторический живописец и как истинный реалист, он серьезно изучал Библию, библейскую археологию, обычаи еврейского народа, его культуру. Поленов ко всему подходил очень тщательно и глубоко, почти по-научному. Для того чтобы написать цикл картин о жизни Христа, он совершил путешествие в Палестину и Сирию, желая своими глазами увидеть землю, по которой ходил Иисус. На картинах Поленова все предельно точно: одежда действующих лиц, пейзажи Святой земли, элементы быта. Образ Христа наделен чертами несколько идеализированными, и облик его благороден, но в то же время он прост и, главное, лишен салонной слащавости и академической помпезности. Достоверность обстановки рождает доверие к картинам Поленова, и их созерцание дает определенно духовный настрой ищущей душе<sup>12</sup>. Не случайно о. Александр Мень, написавший одну из наиболее ярких книг XX века о Христе «Сын Человеческий», считал картины Поленова идеальными иллюстрациями к жизнеописанию Спасителя.

Но постепенно пути русской художественной интеллигенции и Церкви сближались, их встреча была неизбежной. В конце XIX века видный археолог и историк профессор Адриан Прахов пригласил группу художников в Киев, расписывать Владимирский собор. Возглавил эту группу Виктор Васнецов, мечтавший воплотить в храме мечту о Святой Руси. Храм во имя князя Владимира, крестителя Руси, был построен к 1000-летию Российского государства (1862 г.), а его росписи приурочены к 900-летию Крещения (1888 г.). Высокое вместительное пространство храма в византийском стиле с арками и галереями,

<sup>12</sup> О евангельском цикле В. Поленова см.: О. Атрощенко. «Я поставил своей целью написать жизнь Христа в картинах. В. Поленов. Серия «Из жизни Христа»», в: *Мир Библии*. М.: Издательство ББИ, 2001. № 8. С. 81-101.

золотой фон и византийские орнаменты, исторически точные одеяния изображенных на сценах святых – все это воскрешало в памяти начальные страницы христианской истории Руси. В этом ансамбле ощущается искреннее стремление художников создать образы, достойные православного храма, вернуть в Церковь настоящую культуру. Сегодня мы видим, что стиль Владимирских росписей несколько экзальтированно-манерный, элементы вычурной декорации модерна сочетаются с натурализмом и скрупулезной точностью деталей, но тогда это было шагом вперед по сравнению с холодным казенным классицизмом. Некоторые образы написаны с большой силой и мастерством. Например, образ Богородицы работы Виктора Васнецова, парящий на золотом фоне в апсиде храма, действительно великолепен и по-своему выразителен. Скорбь и торжество соединились в этой поступи Матери Божьей, несущей на руках Сына для спасения мира. Низкий иконостас великолепной работы в византийском стиле открывает апсиду и способствует лучшему прочтению алтарного образа. Васнецов явно ориентировался на Сикстинскую Мадонну Рафаэля, но при этом создал образ русский, в котором передал реальное тепло человеческих чувств. Не случайно этот образ так часто копировали в начале XX века.

Приобщиться к церковной живописи попытался и Михаил Врубель. Но первая его попытка оказалась неудачной: его эскизы не были приняты комиссией, курирующей роспись Владимирского собора. Но эти неосуществленные эскизы свидетельствуют о грандиозности замыслов художника. Несколько вариантов композиции «Надгробный плач» показывают, как серьезно мастер подходил к евангельской теме: выразительная композиция, в которой четко прочитывается крест, оттенки цвета передают тончайшие нюансы чувств. «Надгробный плач» по силе переживания не имеет себе равных в русском искусстве, прежде никто так пронзительно и остро не выражал этой темы. Несмотря на неудачную попытку во Владимирском соборе, А. Прахов нашел для Врубеля другой заказ – реставрацию древних фресок небольшой Кирилловской церкви (XII в.)

здесь же, в Киеве. Для этой церкви Врубель сделал иконостас и недостающие росписи. Художник великолепно справился со своей задачей. Его образы полны подлинного внутреннего чувства и выразительны по внешней экспрессии. Особенно нежно и трепетно исполнен образ Богоматери в иконостасе, с глазами, полными слез и страданий за род людской. Здесь не только виртуозное мастерство, но чувствуется глубина подлинного религиозного переживания. Но опять во всех этих случаях мы видим индивидуальное творчество, внесенное в интерьер храма, оно, однако, не становится подлинно церковным, соборным, остается вне традиции.

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

Попыткой некоего соборного восстановления основ церковного искусства можно считать создание ансамбля Марфо-Мариинской обители в Москве (1912 г.). Архитектор Алексей Щусев строит здесь храм, художник Михаил Нестеров пишет фрески и иконы для иконостаса. В обсуждении богословской программы и художественного решения принимала участие устроительница обители великая княгиня Елизавета Федоровна. Действительно, этот памятник имеет выдающееся значение как образец удачно найденного решения нового церковного стиля, к которому стремились художники в начале XX века. Но слабость его в том, что образы Нестерова так же далеки от иконы, как и все предыдущие попытки других художников. Нестеров был мастером лирической картины, его произведения, пожалуй, лучшее, что создано в России в жанре религиозной живописи, но икона требовала иного подхода. Когда смотришь на композиции, украшающие стены Покровского храма Марфо-Мариинской обители: «Христос в гостях у Марфы и Марии», триптих «Утро Воскресения», «Благовещение» – хочется ими любоваться, восхищаться, радоваться, но, изображая земную реальность, иных измерений они не открывают. Иконы в иконостасе храма написаны более канонично,



но и они слишком натуралистичны, в них нет того нетварного света, благодаря которому и происходит преобразование человека, лицо превращается в лик. Например, икона, изображающая свв. Марфу и Марию, по-своему великолепна. В чертах евангельских сестер исследователи усматривают черты самой Елизаветы Федоровны. Однако в лице великой княгини на фотографиях оказывается света преобразования гораздо больше, чем в иконах Нестерова<sup>13</sup>. Этот свет и проявился в ее подвижнической деятельности и просиял с особенной силой в ее мученическом подвиге.

В 1915 году ученик Нестерова молодой художник-палешанин Павел Корин расписывает крипту в Марфо-Мариинском храме, где по мысли Елизаветы Федоровны сестры обители должны были найти упокоение по смерти<sup>14</sup>. Он стилизует свою живопись под новгородскую иконописную манеру: яркий цвет, обобщенный силуэт, плоскостная форма, орнаменты, славянские буквы и прочее. Но и это оказывается небольшим приближением к иконе, потому что при всей стилизации и декоративности художественного решения этих фресок глубины духовного содержания здесь не достигается. Как оказалось, стилизация под икону иконописного образа не рождает.

Все предпринимаемые попытки в конце концов оказывались тупиковыми, потому что настоящей иконы никто уже не знал. Или можно сказать, что еще не знал, потому что как раз

---

<sup>13</sup> В советское время М. Нестеров уже не мог заниматься церковным искусством, и он полностью отдался писанию портретов. Героями его были интеллигенция, ученые, люди творческого труда, и в них весь потенциал художника проявился — в образах братьев Коринных, физиолога И. Павлова, хирурга С. Юдина, скульптора В. Мухиной виден подлинный духовный свет, который сохраняет душу от тления и разложения в самые трудные времена.

<sup>14</sup> Как известно, крипта осталась пуста. В 1918 г. обитель была закрыта большевиками, сестры разогнаны, а великая княгиня вместе со своей келейницей Варварой была арестована и отправлена на Урал. Там, в Алапаевске, ее расстреляли вместе с другими Романовыми и сбросили в шахту. Занявшие этот край войска Колчака смогли достать тела расстрелянных, и прах Елизаветы Федоровны и инокини Варвары был перевезен в Святую землю и погребен в русском монастыре Св. Марии Магдалины на Елеонской горе.

на рубеже XIX–XX веков происходит настоящее открытие иконы. Реставраторы не только обнаружили, как выглядели древние памятники иконописного искусства, скрытые под темными слоями копоти, олифы, записей, но открыли целый мир древней иконописи, открыли подлинный лик иконы.

В 1904 году опытный реставратор и иконописец Василий Гурьянов сделал пробные расчистки на иконе Троицы Андрея Рублева, это произвело настоящую сенсацию: под темным слоем олифы оказалась прозрачная сияющая живопись. К иконе началось настоящее паломничество. К сожалению, испугавшись такого внимания, монахи Троице-Сергиевой лавры приостановили реставрацию и снова закрыли икону серебряным окладом. Реставрация смогла быть продолжена только в советское время. Полное раскрытие этой иконы произошло в 1918 году, тогда же она покинула свое место в иконостасе Троицкого собора, где простояла пять веков, и была передана в Третьяковскую галерею, где и находится по сей день<sup>15</sup>. Вслед за Троицей были раскрыты многие иконы, считающиеся сегодня классикой византийского и древнерусского искусства, среди них, в частности, Владимирская, Донская иконы Богоматери. Реставрационные открытия положили начало процессу открытия иконы как художественного, культурного и богословского феномена.

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

Наряду с поиском нового религиозного искусства весь XIX век шло изучение иконы, что и подготовило ее открытие.

---

<sup>15</sup> В иконостасе Троицкого собора сейчас находится точная копия рублевской иконы, выполненная реставратором Н. Барановым.

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

Большой вклад в изучение древнего иконописного наследия внес выдающийся ученый, знаток православного Востока Порфирий Успенский, епископ Чигиринский (1804–1885). Его экспедиции на Афон, Синай, в Палестину дали поразительные результаты. Помимо рукописей и других древностей, он привозил оттуда и древние иконы. Свою коллекцию, в которой, в частности, было четыре энкаустические иконы VI–VII веков, он передал в дар Киевской Духовной Академии<sup>16</sup>.

В XIX – начале XX века успешно развивалось и изучение иконописного наследия. Труды выдающихся ученых Д. В. Айналова, Н. П. Лихачева, Н. В. Покровского, Д. В. Ровинского, Н. П. Кондакова, П. П. Муратова, И. Э. Грабаря, Ю. А. Олсуфьева, А. И. Анисимова и других положили хорошей фундамент для развития иконоведения и, конечно, повлияли на общее представление об иконе. Открытия ученых влияли и на иконописное творчество, заставляя иконописцев обращаться к древним образцам, менять свой стиль, углублять понимание образа.

В России в XIX – начала XX века сложилась серьезная реставрационная школа, основы которой заложил Ф. Г. Солнцев,

---

<sup>16</sup> Эти иконы: «Богоматерь», «Свв. Сергей и Вакх», «Св. Иоанн Предтеча», «Мученик и мученица» – сейчас хранятся в Киевском музее русского искусства им. Хотиненко. О собирании, изучении и открытии иконы в XIX в. подробно см. в кн. Г. И. Вздорнов. *История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век.* М., 1986.

продолжили А. В. Прахов, В. В. Суслов и другие. Им принадлежит открытие древних мозаик и фресок XI–XII веков в храмах Софии Киевской, Софии Новгородской, Дмитровском и Успенском соборах Владимира, церкви Георгия в Старой Ладоге, Преображенском соборе Спасо-Мирожского монастыря в Пскове и других.

Научной реставрацией станковой иконописи в XIX веке занимался Н. И. Подключников, он первый разработал теорию реставрации, которая стремилась максимально раскрыть первоначальную живопись и не возобновлять утраченные фрагменты новыми красками. Традиции русской реставрационной школы в начале XX века продолжили Ю. А. Олсуфьев, И. Э. Грабарь и другие.

Параллельно складывались источниковедческая наука, изучение палеографии, исследование рукописного наследия. До того как были открыты главные произведения иконописи, трудно было изучать икону в полном объеме, но русская дореволюционная наука фундаментально исследовала иконографию, эту «азбуку иконы», по точному выражению Н. П. Кондакова<sup>17</sup>.

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

Все это были те ниточки, которые сшивали разорванную ткань традиции, возвращали церковное искусство к его корням. А в конце концов привели к истоку великой реки иконописания, которая измельчала и почти высохла в России в Синодальный период, но все же не исчезла вовсе. В 1917 году так успешно начавшийся и набиравший силу процесс был искусственно останов-

---

<sup>17</sup> Его собственные труды, прежде всего «Иконография Богоматери» и «Иконография Христа», до сих пор не потеряли своего значения, как и работы Н. В. Покровского, в частности, «Евангелие в памятниках иконографии». Подробно об этом см.: Г. И. Вздорнов. Указ. соч.

лен, вернее, заморожен на долгие годы, но значение открытия иконы невозможно было отменить. И однажды взыскуемый свет православной иконы вновь воссиял миру. Но этот свет осветил не только прошлое иконописной традиции, но и пророчески начертал ее будущее. Видный русский богослов о. Сергей Булгаков, много сделавший для возрождения православия в XX веке, писал: «Жизнь Церкви никогда не исчерпывается прошлым, она имеет настоящее и будущее и всегда равно движима Духом Святым. И если духовные видения и откровения, засвидетельствованные в иконе, возможны были и раньше, то они возможны и теперь, и впредь. И это есть лишь вопрос факта, проявится ли творческое вдохновение и дерзновение на икону»<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> С. Булгаков, «Икона, ее содержание и границы», в *Философия русского религиозного искусства*. М., 1993. С. 288.

## ИКОНА – БЛАГОВЕСТИЕ СОВРЕМЕННОМУ МИРУ

Идите, научите все народы.

*Мф 28:19*

«И Иисус вчера и сегодня и во веки тот же» (Евр 13:8). Меняемся мы, меняются времена, обстоятельства нашей жизни, меняются идеологии, политические системы. Но где-то глубоко у каждого из нас живет жажда подлинного, неизменного, не поддающегося стремительному потоку жизни, не иссякает поиск истины. И мы ищем вечные ответы на наши вечные вопросы. И рано или поздно мы открываем, что Христос для того и пришел в этот мир, чтобы ответить на эти вопросы, «дабы верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин 3:16).

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

Человеку прошлых эпох вера доставалась по наследству, она передавалась из поколения в поколение как неотъемлемый элемент жизни, как связующее времена начало. Ныне же связь времен распалась. Особенно это почувствовал XX век – эпоха катастроф и революций, перекраивающих мир. Пример тому история России, где несколько поколений жили в устремленности к призрачному «светлому будущему», постоянно от-

рекаясь от своего прошлого и перечеркивая настоящее. Но это характерно и для стран с более благополучной историей. Об этой распавшейся связи времен пишет современный католический богослов Йозеф Рацингер, ныне папа Бенедикт XVI: «Духовная ситуация в прошлом была такова, что понятие “традиция” описывало программирующую матрицу. Традиция охраняла, и человек мог положиться на нее. Он полагал, что находится в безопасности и стоит на правильных позициях лишь тогда, когда может сослаться на традицию. Сегодня же господствует прямо противоположное ощущение: традиция представляется чем-то отжившим, чем-то исключительно вчерашним, а прогресс – подлинным обетованием бытия, так что человек видит себя живущим не в традиции, не в прошлом, а в пространстве прогресса и будущего. И та вера, которую он находит в рубрике “традиция”, должна поэтому ему казаться преодоленной, он не находит в ней места для жизни, поскольку открыл будущее, как свою подлинную обязанность и возможность»<sup>1</sup>. Благая весть порой не достигает современного человека потому, что он считает себя свободным от авторитетов прошлого, от традиций, от предрассудков, к которым он часто относит и веру.

Но свобода современного человека оборачивается его обездоленностью, безосновностью, духовным сиротством, он оторван от Бога, как источника бытия, а потому часто не видит ни смысла, ни цели бытия собственного. Об этом пишут многие современные философы. «Процесс секуляризации не только избавил мир от “веры вымысла чудесным”, то есть разоблачил предрассудки, мифы, парализующий страх, но и десакрализовал веру в Бога. Историческая критика, психология и социология религии, кризис метафизики и философии разрушили все важнейшие свойства феномена религии – ее сакральную основу... Ярость постмодернистской деконструкции уничтожила не только образ Бога – образ человека разлетелся на мелкие осколки», – пишет голландский богослов и иссле-

<sup>1</sup> И. Рацингер. *Введение в христианство*. Брюссель, 1988. С.22.

дователь современной культуры Антон Хаутепен<sup>2</sup>. Человеческое бытие, утратив цельность, становится фрагментарным, а сам человек расфокусирован – раздвоен, расстроен, расчленен, он думает одно, делает другое, говорит третье, а это и есть симптомы духовного распада. Даже когда в современном человеке просыпается необходимость веры, он только острее ощущает свою внутреннюю пораженность и неспособность к целостному ответу. Известный герой фильма Андрея Тарковского «Сталкер», мучаясь от того, что не может войти в «комнату» (символ трансцендентного), к которой много лет водит людей, рискуя собственной жизнью, говорит примерно следующее: «Я не могу поверить, во мне словно какой-то механизм сломан». Человек в сегодняшнем мире живет не в ладу с самим собой, с окружающими, с Богом. Он нуждается в исцелении. Если вспомнить, что русское слово «исцелить» происходит от слова «цельный», то смысл слова «исцеление» будет намного глубже того обыденного значения, к которому мы привыкли. Исцелить – значит сделать целым, цельным, вернуть единство, собрать воедино.

Это собирание человека происходит внутри некоего центра, ядра, о котором мы часто не имеем ни малейшего понятия. Как выразился один современный мыслитель, «мы живем на периферии самих себя». Этот центр, согласно св. отцам, есть образ Божий в человеке, который и является основой нашего подлинного бытия. Но вот об этом в современном мире почти забыли, традиция как трансляция духовного опыта из поколения в поколение уже не функционирует, как прежде: каждое поколение начинает заново, словно на пустом месте. Но чем дальше мы оказываемся от веры как традиции, тем ближе подходим к вере как откровению, которое переживается человеком лично – здесь и сейчас. Меняется исторический контекст, меняемся мы, но Бог, который «во веки веков один и тот же», – Бог Авраама, Исаака и Иакова, Бог Иисуса Христа, Бог Сергия и Се-

---

<sup>2</sup> Антон Хаутепен. *Бог: открытый вопрос. Богословские перспективы современной культуры*. М.: Издательство ББИ, 2007. С. 171-172.



рафима – ведет один и тот же разговор с человеком, вопрошая: «Адам, где ты?» (Быт 3:9).

XX век поставил множество вопросов и обнаружил бездну проблем: «смерть Бога» (Ф. Ницше) и «конец искусства» (К. Малевич), девальвация гуманистических ценностей (фашизм) и отрицание человеческой души (коммунизм) – это признаки наступления «постхристианской» эпохи. XXI век унаследовал и углубил кризисное состояние мира, в эпоху постмодернизма культура пришла в состояние духовного полураспада.

Прошлый век, как многим казалось, решил спор знания и веры в пользу научного знания, хотя сегодня этот спор перешел в новую стадию, в которой все чаще обнаруживаются возможности диалога. Но в начале XX века думали иначе. Научные открытия и общественно-политические движения перевернули все прежние представления о мире, наука для тысяч людей стала заменой веры. Но среди многих научных открытий начала прошлого столетия есть одно, которое на чаше весов вечности перевесит многое. Его значение стали осознавать только к исходу века. Это открытие иконы. Во многом это ответ на «проклятые» вопросы и выход из тысяч духовных тупиков.

Но что, собственно, подразумевается под словами «открытие иконы»? Разве в начале XX века иконы не сохранялись в храмах, оставаясь необходимым предметом православной традиции? Разве не оставалось в России домов, где в красном углу висели образа? Ремесло иконописания также не прекращалось в течение всего Синодального периода. Так что же мы называем открытием иконы?

Открытие иконы – это не только реставрационные открытия, которые позволили увидеть освобожденный из-под вековых наслоений светлый лик древних икон. Это было большой победой над разрушительной силой и тьмой человеческого забвения. Но этого было недостаточно. Настоящее открытие началось с попыток осмыслить икону как богословский феномен. Именно это и стало открытием иконы не только для православного мира, но и для католиков, и для протестантов – для всей христианской ойкумены. Сегодня все хри-

стиане могут приобщиться к этому опыту и откровению Вселенской церкви.

Не умаляя прав на наследство православных, напомним только, что еще век назад не только на Западе, но и на православном Востоке об иконе имели смутное представление, ее здесь потеряли почти так же, как это случилось несколько ранее в западной культуре. Место иконы заняла картина, в храмах вместо канонических росписей восторжествовала академическая живопись. Более того, с иконописной манерой боролись, как с пережитками прошлого. Так, в начале XIX века один из преподавателей Духовной Академии получил строгий выговор от митрополита Филарета (Дроздова) за то, что ввел в курс церковной археологии отдел иконографии. Церковное начальство усмотрело в этом пропаганду старообрядчества, которого боялись больше, чем католического или протестантского влияний. Известно, что даже славянофилы, считавшие себя подлинными радетелями национального возрождения, русскую икону не любили и ратовали за создание «нового иконописного стиля взамен варварского византийского». В Синодальный период понятие «византийская икона» не только не вызывало уважения, но, напротив, высмеивалось. Так, князь Г. Г. Гагарин, вице-президент Академии художеств, характеризуя духовную и интеллектуальную атмосферу русского общества середины XIX века, пишет: «Стоит только завести разговор о византийской живописи, и тотчас у большого числа слушателей непременно явится улыбка пренебрежения и иронии. Если же кто-нибудь решится сказать, что эта живопись заслуживает внимательного изучения, то шуткам и насмешкам не будет конца. Вам наговорят бездну остроумных замечаний о безобразии пропорций, об угловатости форм, о неуклюжести поз, о неловкости и дикости в композиции — и все это с гримасами, чтобы выразительнее изобразить уродливость отвергаемой живописи. Я нимало не защищаю недостатков, происшедших от неопытности или варварства времен, — прибавляет Г. Г. Гагарин, — я не ишу в них ни правильности рисунка, ни верности перспективы, ни надлежащего освещения, ни рельефности, ни тысячи других

качеств, составляющих принадлежность новейшего искусства. Но я ищу мысли и стиля и нахожу их»<sup>3</sup>.

Справедливости ради следует сказать, что отношение к древнерусскому наследию в течение XIX века все же претерпевало изменения, постепенно образованное общество (не без влияния все тех же старообрядцев) начало интересоваться культурой допетровской Руси, как тогда именовали Древнюю Русь. Имя Андрея Рублева, в частности, упоминалось с большим пиеетом. Любой коллекционер стремился, чтобы в его коллекции была икона «письма Рублева», что приводило к массовым подделкам и заблуждениям. Беда в том, что, как выглядели иконы Андрея Рублева, тогда никто не знал. Даже знатоки русской старины превратно судили о красоте и стиле знаменитого иконописца. Так, например, популярный писатель 40-х годов XIX века Н. Д. Иванчин-Писарев, писавший великолепные заметки о путешествии по русским монастырям, достоинство икон Андрея Рублева видел «в самых мелких, почти миниатюрных изображениях, коими он украшал иконы с житием»<sup>4</sup>. Его современник, писатель и критик, профессор Московского университета С. П. Шевырев, восхищаясь рублевской «Троицей», пишет: «Письмо византийское, превосходное. Необычайная красота и грация разлиты по этим лицам, чисто греческим»<sup>5</sup>. А крупнейший исследователь русской старины Д. А. Ровинский и вовсе считал «Троицу» принадлежавшей не Андрею Рублеву, а творением итальянского живописца<sup>6</sup>. При этом ни один из этих авторов не имел возможности видеть древнюю икону без оклада и без записей, а потому давал оценки в соответствии с собственными эстетическими пристрастиями и господствующими в то время вкусами.

Сегодня уже никому не приходится доказывать эстетическую ценность древней иконописи – византийской, древнерус-

<sup>3</sup> Г. Г. Гагарин. *Краткая хронологическая таблица в пособии истории византийского искусства*. Тифлис, 1856. С. 4-5.

<sup>4</sup> Г. И. Вздорнов. *История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век*. М., 1986. С. 49.

<sup>5</sup> Там же. С.50.

<sup>6</sup> Там же. С. 76.

ской, грузинской, сирийской и т.д. Однако духовную ценность иконы по-прежнему не до конца понимают даже многие православные. Но все же очевидно, что за последние сто лет отношение к иконописному наследию изменилось кардинально. И в этом немалая заслуга секулярной (светской) науки и великий подвиг реставраторов.

В начале XX века ведущие русские богословы и философы первыми обратили внимание на икону как на духовный феномен. Одним из первооткрывателей «терра инкогнита» иконы был князь Е. Н. Трубецкой. Название его работы «Умозрение в красках» уже включает определенную концепцию: философ смотрит на икону как на один из видов богословия и духовного делания, он видит в ней не просто искусство прошлых веков, но откровение на все времена. Трубецкой пишет: «Звериное царство и тогда приступало к народам все с тем же вековечным искушением: «Все сие дам тебе, егда поклонишия мне». Все древнерусское религиозное искусство зародилось и выросло в борьбе с этим искушением. В ответ на него древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, — видение иной жизненной правды и иного смысла мира»<sup>7</sup>. Трубецкой одним из первых увидел в иконе тот светлый луч надежды, который может вернуть современного человека к Богу, обратить «от образа звериного — к образу Божьему».

Написанная в дни Первой мировой войны, его работа пронизана болью за судьбы России и всего мира, но в ней чувствуется также окрыленность новой открывающейся духовной перспективой: «Наши иконописцы видели красоту, которою спасется мир, и увековечили ее в красках. И сама мысль о целящей силе красоты давно живет в идее явленной и чудотворной иконы! Среди той многотрудной борьбы, которую мы ведем, среди бесконечной скорби, которую мы испытываем, да послужит нам эта сила источником утешения и бодрости. В ней во-

---

<sup>7</sup> Е. Н. Трубецкой. «Умозрение в красках», в: *Философия русского религиозного искусства*. М., 1993. С. 197.

плотился тот смысл жизни, который не погибнет. Не погибнет и тот народ, который с этим смыслом свяжет свои судьбы. Он нужен вселенной для того, чтобы сломить господство зверя и освободить человека от тяжкого плена»<sup>8</sup>.

Вслед за Е. Н. Трубецким богословие иконы исследовали о. Сергей Булгаков и о. Павел Флоренский<sup>9</sup>. Булгаков превыше всего ставит гносеологическую и теургическую функцию иконы, подчеркивая, что икона помогает человеку в познании и обретении Бога. «Бог нам открывается многократно и многообразно – словом, действием и в образах. Слово Божие, насколько оно явилось человеку и “с человеки поживе”, может быть и изображаемо... Но эта задача уже уводит за пределы искусства в область религиозную, вернее, она соединяет обе области. Она требует от иконописца не только искусства, но и религиозного озарения, видения, а это возможно лишь в соединении его артистической и религиозной жизни, то есть на почве церковной. Таким образом, возникает иконопись как церковное искусство, которое соединяет в себе все творческие задания искусства с церковным опытом. Икона есть произведение искусства, которое знает и любит свои формы и краски, постигает их откровение, ими владеет и им послушно. Но она же есть и теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира откровение сверхмирного, в образах плоти – жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека, совершается теургический акт соединения земного и небесного. Поэтому иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенно-аскетического напряжения (почему Церковь и знает особый лик святых-иконописцев, в

---

<sup>8</sup> Там же. С.218.

<sup>9</sup> Отметим прежде всего работы о. С. Булгакова «Икона, ее содержание и границы», «Икона и иконопочитание», а также «Православие» и «Свет Невечерний». Среди многочисленных работ о. Павла Флоренского следует обратить внимание на «Столп и утверждение истины», «Иконостас», «Обратная перспектива», «Храмовое действо как синтез искусств» и др. См. книгу: П. Флоренский. *Иконостас Избранные статьи по искусству*. СПб, 1993.

лице которых тем самым канонизируется и искусство как путь спасения)»<sup>10</sup>.

Человек энциклопедических знаний и ученый-аналитик, о. Павел Флоренский рассматривал икону, если можно так сказать, на микро- и макроуровнях, «разъясв ее на атомы», он исследует символический язык иконы и в то же время включает ее как неотъемлемый элемент философии культа в общий замысел Божий о мире. Его интересовала прежде всего метафизика иконы. «Область этого искусства замкнута в себе несравненно более, нежели какого угодно другого, и ничто чуждое, никакой “чуждый огонь” не может быть возложен на этот священный жертвенник... В самих приемах иконописи, в технике ее, в применяемых веществах, в иконописной фактуре выражается метафизика, которою жива и существует икона. Ведь само вещество, сами вещества, применяемые в том или другом роде и виде искусства, символичны, и каждое имеет свою конкретно-метафизическую характеристику, через которую оно соотносится с тем или иным духовным бытием»<sup>11</sup>.

В советские годы по известным причинам были прерваны многие традиции, в том числе и традиция иконописания, едва начавшая возрождаться в начале XX века. Богословская наука также была сведена к нулю. Оставались только реставрационная практика и академические исследования. Но перегороденный советской идеологической плотинной поток «воды живой» нашел себе другое русло. Этим руслом стала эмиграция. Высланные из страны философы продолжали работать во Франции. Трудом о. Сергия Булгакова был организован Свято-Сергиевский богословский институт в Париже (1925 г.), где он и его ученики продолжили свои исследования, в том числе и в области изучения иконы. О великих и трагических судьбах русской эмиграции написано сегодня много, и деятельность Парижской богословской школы высоко оценена в мире.

<sup>10</sup> С. Булгаков, «Икона, ее содержание и границы», в: *Философия русского религиозного искусства*. М., 1993 С. 285-286.

<sup>11</sup> П. Флоренский. «Иконостас», в: *Философия русского религиозного искусства*. М., 1993. С. 265-266.

К сожалению, оставшегося в стране о. Павла Флоренского постигла более трагическая судьба – он был репрессирован и погиб на Соловках. Бывший Соловецкий монастырь, превращенный в лагерь особого назначения, не раз в истории России озарялся светом мучеников христовых. Здесь когда-то был игуменом Филипп Колычев, будущий митрополит Московский, ставший жертвой тирании Грозного. Здесь восемь лет держали осаду монахи во времена раскола. А в 20–30-х годах XX столетия на Соловках нашли свою Голгофу тысячи новомучеников Церкви. Эта страница нашей истории тоже имеет непосредственное отношение к иконе, так как мученичеством во имя Христова запечатлевается в человеке Лик Божий, подлинный Образ Божий. Сегодня сонмы новомучеников российских прославлены и миру явлен их светлый лик, запечатленный на иконах.

Но, несмотря на сопротивление темных сил, по обе стороны железного занавеса работа Духа продолжалась. Покинувшие Родину часто не по своей воле эмигранты стремились продолжить свою работу, порой в самых невероятных условиях. Так, русская иконографическая школа нашла новую возможность для развития за границей. Высланный из России Никодим Павлович Кондаков покинул Родину вместе со всем своим институтом, он обосновался сначала в Белграде, затем в Праге, он и его ученики продолжили фундаментальные исследования по иконографии и иконологии. В течение десятка лет институт выпускал сборники «*Seminarium Kondakovianum*», которые до сих пор являются настоящей иконологической энциклопедией<sup>12</sup>. Благодаря этому институту и западная наука стала развивать исследования по иконографии.

Интересно и очень по-разному складывались судьбы иконописцев русской эмиграции; потеряв отечество земное, они стремились найти в иконе путь в отечество небесное, Самым

---

<sup>12</sup> Подробнее см. сборник: *Seminarium Kondakovianum. Статьи по археологии и византиноведению*. Издание семинара Н. П. Кондакова: В 8 т. Прага, 1927–1936.

ярким художником зарубежной иконописной школы был инок Григорий Круг.

Отец Григорий (в миру Георгий Иванович Круг) родился в Петербурге в 1909 году, учился живописи в Таллине и Тарту. Он происходил из шведской лютеранской семьи, но в возрасте 19 лет сознательно принял православие. В 30-е годы переехал во Францию, продолжил учебу в Парижской академии художеств. Здесь его учителями были знаменитые живописцы К. Сомов и Н. Милиотти. Он вошел в общество русских художников Парижа и участвовал в выставках. Но постепенно Круг все более и более увлекался иконописью, пошел учиться к старообрядцам, помогал известной иконописице инокине Иоанне (Рейтлингер), которая также его многому научила. В 1946 году принял монашество с именем Григорий в честь Киево-Печерского инок-иконописца Григория. За свою не очень долгую жизнь (умер в возрасте 60 лет) о. Григорий расписал множество церквей во Франции, Англии, Голландии и других странах. Большую часть жизни инок Григорий провел в маленьком Свято-Духовском скиту под Парижем, неподалеку от Версаля. Здесь он и скончался 12 июня 1969 года. Помимо иконописного наследия, он оставил небольшую тетрадку, в которую записывал свои мысли об иконе. И его размышления представляют не меньшую ценность, чем его иконописные работы. Как монах-подвижник, о. Григорий ценит в иконе ее светоносную силу, которая несет свет Христов в этот мир, свидетельствует о воскресении и преображении.

«Почитание икон в Церкви, — пишет он, — как зажженный светильник, свет которого никогда не угаснет. Он зажжен не человеческой рукой, и с тех пор свет его не истощался никогда. Он горел и горит и не перестанет гореть, но пламя его не неподвижно, оно горит то ровным светом, то разгорается и превращается в нестерпимый свет. И даже когда все, что враждебно иконе, ищет угасить этот свет, одев его покровом тьмы, свет этот не иссякнет и не может иссякнуть. И когда от потери благочестия иссякают силы в создании икон и они как бы теряют славу своего горнего достоинства, и тут не иссякает свет и про-



должает жить и готов опять явиться во всей силе и наполнить торжеством Фаворского Преображения. Думается, что мы сейчас находимся в преддверии этого света, и хотя еще ночь, но приближается утро»<sup>13</sup>.

Творчество иконока Григория (Круга) является связующей нитью между иконописной традицией дореволюционной России и тем открытием православной иконы, которую сейчас переживает Запад. Корни его иконописного искусства, безусловно, следует искать на русской почве, но развилось и окрепло оно в иной среде, где Русская православная Церковь была лишь маленьким островком в огромном море инославного мира. Оторванное от родины православие в эмиграции того времени носило ностальгическо-романтический характер, что наложило особый отпечаток и на стиль и характер иконописания. В работах Круга сильно стилизаторское начало и чувствуется некоторый отзвук декаданса. Фигуры святых на его иконах напоминают тени, бесплотны скольльзящие в безвоздушном пространстве, плавные линии контуров несколько манерно очерчены, лики словно погружены в безвозвратно потерянные воспоминания. Вместе с тем это образы живые, исполненные Духа. Сильной стороной иконописного творчества Круга является, несомненно, их молитвенный настрой, углубленность, чистота, слабой стороной – отсутствие пасхальной радости, которая так хорошо была знакома древней иконе. Но его произведения интересны по композиции, цвету (хотя не везде сохранился первоначальный цвет вследствие нестрогости соблюдения технических условий), их отличает изящество линии и силуэта.

Наследие о. Григория (Круга) уникально и, несомненно, является важным вкладом в возрождение иконы в наше время. Его фрески в Трехсвятительском подворье в Париже, иконостасы в скиту Святого Духа в Арнвиле и в монастыре Св. Иоанна Предтечи в Эссексе (Англия), многочисленные иконы, разбросанные по всему миру (одна из них была подарена Московской Духовной Академии), – свидетельство его величайшего подви-

<sup>13</sup> Григорий (Круг), иером. *Мысли об иконе*. Париж, б.г. С.15.

га как иконописца и молитвенника. О. Григорий всегда считал, что икона – это прежде всего плод молитвенной жизни, хотя его произведения интересны и с художественной точки зрения, несомненно. Как монах, о. Григорий ставил молитву выше всех художеств. Не случайно одним из самых глубоких образов, созданных им, является образ преподобного Серафима Саровского. Светоносный старец, коленопреклоненный, с воздетыми к небу руками, предстоит в молитве Господу, и свет благодатным потоком струится по всей иконе, кажется, выплескиваясь за ее пределы. А вместе со светом и тишина, и благодать, и милость. При взгляде на эту икону вспоминаются слова святого подвижника: «Стяжай дух мирен, и тысячи вокруг тебя спасутся»<sup>14</sup>.

Еще одна удивительная судьба – сестра Иоанна (в миру Юлия Николаевна Рейтлингер, 1898–1988). Родилась и выросла в Петербурге, в аристократической семье, училась в школе при Обществе поощрения художеств. В 1918 году познакомилась с о. Сергием Булгаковым, которого тогда только что рукоположили в священники. Став его духовной дочерью, Юлия Николаевна последовала за ним в эмиграцию, во Францию. Здесь она помогала своему духовному пастырю в организации Свято-Сергиевского богословского института в Париже, участвовала в Русском христианском студенческом движении (РСХД), входила в православно-англиканское содружество свв. Сергия и Албания.

Вместе с тем она продолжила во Франции свое художественное образование: училась у знаменитого французского художника-символиста Мориса Дени, снискавшего славу религиозного живописца. Но, отвергнув путь живописи, пошла учиться иконописанию у старообрядцев. Хотя и их метод строгого копирования ей показался не слишком продуктивным. Она стремилась найти свой путь в иконописи, соответствующий современному переживанию Евангелия. Приняв постриг с именем Иоанна, она посвятила свою жизнь иконописанию.

<sup>14</sup> Более подробно о творчестве Григория Круга см.: И. К. Языкова. *Сетворю все новое*. Милан, 2002.

Отец Сергей благословил свою дочь на подвижничество. А то, что иконописный труд в условиях эмиграции был подвигом, не вызывает сомнений, поскольку никаких школ не существовало, практически не было образцов, на которые можно было бы ориентироваться, не было учителей и даже книг. Однажды только, в 1929 году, в Мюнхен привозили выставку древнерусской иконы из Советского Союза, которую Юлии Николаевне удалось посмотреть. Несколько дней она провела в Мюнхене, копируя древние шедевры. Но Богу было угодно, чтобы веточка иконописной традиции была привита на этой почве. Вскоре работы сестры Иоанны привлекли внимание знатоков и простых людей. После публикации в русской газете «Россия и славянофильство» иконы ее работы «Не рыдай Мене Мати» критика назвала Юлию Николаевну создательницей русской Pieta. Многие иконописцы во Франции учились у нее.

Особой страничкой в творчестве Юлии Николаевны было иллюстрирование детской религиозной литературы – художница считала, что язык русской иконы понятен детям, и старалась в иконописном стиле оформлять книжки, которые выдержали уже не одно издание.

В годы войны сестра Иоанна много сотрудничала с матерью Марией (Скопцовой) и священником Дмитрием Клепининым, трагическая судьба которых хорошо известна. Сама она чудом избежала немецких концлагерей, но по окончании войны угодила в советскую ссылку. Уж очень велико было ее желание вернуться на Родину. Возвратиться в Россию ее благословил о. Сергей Булгаков перед своей смертью, в 1944 году. Вернуться ей удалось только через десять лет, в 1955 году. Конечно, в Ленинграде, ее родном городе, ей поселиться не разрешили, и из Парижа она отправляется в Среднюю Азию, в Ташкент, где она долгое время жила, работая на фабрике платков художником. Жаркий климат, вредное химическое производство, бедность и скудость жизни – все это буквально съедало и без того хрупкое ее здоровье. Но Юлия Николаевна продолжала писать иконы, небольшие, в основном для друзей и знакомых. В последние годы на нее обрушилась и слепота, и глухота (глохнуть она нача-

ла еще в молодости). Сама Юлия Николаевна называла свои недуги схимой. И верила, что среди мрачной советской действительности просияет однажды светлый Лик Христов. Ради этого она и жила. В письмах к о. Александру Меню, ставшему ее духовным руководителем в России, сестра Иоанна писала: «Наше время поняло то, чего не понимал ни XVIII век, ни XIX век, замазывая шедевры XV века и др. И однако все более раннее и все домонгольское – реалистичнее, чем Рублев, и в этом нам, по моему, ближе – нашему духовному восприятию». Юлия Николаевна нащупала самое главное: мы, как народ, находящийся в языческом состоянии, можем открыть в древней иконе то, что открыла в ней Русь, принимая христианство в далекие времена князя Владимира.

Иконы сестры Иоанны обладают удивительным свойством – они исполнены детской веры и пасхальной радости. Ее работы разбросаны по всему миру: иконостасы во Франции, фрески в Англии, книги в Америке. В России в немногих домах также бережно хранятся иконы, написанные рукой сестры Иоанны. Отец Сергей Булгаков называл их «свечечки», потому что они несут нам истинный свет вечности<sup>15</sup>.

Говоря об иконописании в эмиграции, невозможно не вспомнить мать Марию (в миру Елизавету Юрьевну Скобцову, 1891–1945). Она не была, может быть, иконописцем в полном смысле слова, но в тех труднейших обстоятельствах жизни на чужбине ей приходилось делать все: шить облачения, вышивать ризы, плащаницы, расписывать стены, делать витражи (для этого она изучила технику средневековых мастеров), строить церкви, проектировать иконостасы и т.д. Так, например, церковь на улице Лурмель в Париже мать Мария устроила из бывшей конюшни, стараясь приспособить для этого все возможные подручные материалы. При этом она продолжала пи-

---

<sup>15</sup> О творчестве Ю. Н. Рейтлингер см.: О. Ерохина. «Сестра Иоанна», в: *Свеча*. М., 1994. С. 22-36; Э. Лаевская. «Сестра Иоанна Рейтлингер, иконописец. Искусство русской эмиграции между Востоком и Западом», в: *Истина и жизнь*. 1996. № 1. С. 58-61; *Умное небо (Переписка сестры Иоанны и о. Александра Меня)*. М., 2002; *Художественное наследие сестры Иоанны*. М.–П., 2006.

сать стихи, читала лекции, работала над философскими и публицистическими статьями. Художественных работ матери Марии сохранилось немного, в основном это вышивки, в них чувствуется большой талант автора и в то же время верность канонам и традициям древнего лицевого шитья.

Наиболее интересна шитая икона с образом ангела с кадилом (хранится в церкви Покрова и св. Серафима Саровского на улице Лекурб в Париже, куда ее перенесли после сноса Лурмельского храма). Это Ангел Откровения, изображенный как дьякон, исполняющий служение в Небесной литургии. Сохранилась вышитая икона «Тайная вечеря», в которой особенно трогательны центральные образы – Христос, благословляющий чашу, и юный Иоанн, склонивший голову на грудь Спасителю. В этом единении сердец выражен глубинный смысл евхаристии, таинства любви, побеждающей смерть. Вышивала она, по свидетельству современников, без подготовительного рисунка, словно рисуя иглой и нитками прямо по белой поверхности ткани.

Из иконописных работ матери Марии интересен образ св. Василия Блаженного с житием (находится в монастыре Знамения в Марсена, Франция.) В центре иконы святой, худой, изможденный, в лохмотьях, едва прикрывающих тело. Вокруг располагаются клейма, повествующие о житии святого. Граница между средником и полями отсутствует, словно все границы и стены, могущие защитить это хрупкое Божье дитя, разрушены. Тем не менее образ святого свидетельствуют о великой силе Божьей, совершающейся в немощи человеческой, являет ту силу веры, что движет горами и удерживает мир от его окончательного падения.

Свою последнюю работу мать Мария завершить не успела. Это была вышивка, которую она делала в немецком концлагере Равенсбрюк. На ней мать Мария изобразила Богоматерь, держащую в руках крест с распятым Христом-Младенцем. Сюжет заимствован ею из католической живописи: в одной из церквей Тулузы она увидела фреску Марсея Ленуара, на которой Младенец крестообразно раскинул руки, словно на кресте. Как

выглядела эта вышивка, известно только по описаниям очевидцев, в самых общих чертах, поскольку она погибла вместе с ее автором и с пеплом развеяна по холмам в окрестностях Равенсбрюка<sup>16</sup>.

Мать Мария погибла в фашистском концлагере, о. Григорий Круг умер в монастыре под Парижем, но сестре Иоанне (Рейтлингер) удалось вернуться в Россию, куда она принесла тот опыт, который пережили эмигранты вдали от Родины. Сегодня духовное наследие русской эмиграции становится все более и более известно Родине и востребовано нашими соотечественниками как часть трагически разорванной, но единой по своей сути русской культуры.

Но и в России, где официальная идеология стремилась обрубить все связи, все ниточки, соединявшие человека с прошлым, прежде всего с великой традицией православия, жизнь Духа не прекращалась. Большевики истребляли Церковь, отправляли в лагеря духовенство, расстреливали и гноили в тюрьмах, отправляли на лесоповал и Беломорканал. Но Церковь жила. Большевики уничтожали храмы, оскверняли монастыри, тысячи икон бросали в костер, отправляли на продажу за границу, иконописцев подвергали репрессиям, но иконописание продолжало существовать.

Огромная роль в сохранении иконописания в суровое советское время, безусловно, принадлежит Марии Николаевне Соколовой (1898–1981). Духовная дочь о. Алексея Мечева, а затем его сына Сергия (оба нынче прославлены Церковью в лике святых), она была прихожанкой церкви Свт. Николая в Клениках (ул. Маросейка в Москве). Училась у известного реставратора и иконописца В. О. Кирикова. В 20–30-е годы много ездила по древним городам и монастырям, копируя шедевры древнерусской живописи. Писала иконы, в основном по заказам священников или прихожан закрытой в 1934 году церкви свт. Николая.

<sup>16</sup> О творчестве матери Марии см.: Т. Емельянова. «Пятидесятница Матери Марии», в: *Истина и жизнь*. 1998. № 9. С.35-40; И. К. Языкова. *Се творю все новое*. Милан, 2002.

Писала без всякой надежды, что это когда-нибудь будет нужно кому-то, за пределами узкого круга верных православию людей. Но вскоре после войны советское руководство пошло на уступки Церкви и в 1946 году вернуло Троице-Сергиеву лавру. Соколову пригласили реставрировать монастырь. Она очень преуспела в этом плане, ведущие реставраторы страны приезжали консультироваться с ней. Немало она написала здесь и нового (расписала Серапионову палату, создала икону преп. Никона Радонежского с житием и др.). В 1958 году стараниями Марии Николаевны в Лавре открылся иконописный кружок, из которого впоследствии вышли замечательные иконописцы, многие из них были в иерейском и даже архиерейском сане. Впоследствии из этого кружка выросла иконописная школа Московской духовной академии.

В 1971 году Мария Николаевна Соколова тайно принимает монашеский постриг с именем Иулиания. И хотя с самой ранней молодости Мария Николаевна жила служением Богу, постриг придал ей новые духовные силы. Художница работала практически до последнего дня. Последней ее работой был образ Троицы над воротами Троице-Сергиевой лавры.

Матушка Иулиания всегда была сторонницей канонического письма и даже церковному священноначалию стремилась привить любовь к древней иконе. Благодаря ее авторитету многие архиереи и священники, предпочитавшие стиль Васнецова или иконы «итальянской школы», стали интересоваться древнерусским искусством. Иконы самой матушки Иулиании строги и сдержанны, но вместе с тем образы на них светлы и открыты. В них ощущаются умиротворение, тихая радость, молитвенный настрой. Одной из наиболее известных работ является икона «Собор всех святых, в земле Российской просиявших»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Эта сложная многофигурная иконография разработана выдающимся богословом и литургистом епископом Ковровским Афанасием (Сахаровым), который составлял службу этому празднику и делал доклад о нем на Поместном соборе РПЦ 1917-1918 гг. В 1934 г. владыка Афанасий познакомился с Марией Николаевной Соколовой и попросил ее написать этот образ. Икона вполне удовлетворила его, хотя до этого он никак не мог найти ху-

(Существует несколько авторских повторений.) Тема святых вообще была близка ее душе, она создала целую галерею русских святых. Помимо иконописного таланта у Марии Николаевны был и талант педагога. Она не только обучала иконописцев, но и оставила интересные записи об иконе, о ее технике, о духовном смысле, она оставила также множество рисунков, прорисей, подсобных материалов, помогающих начинающим иконописцам при написании различного рода композиций, сюжетов, отдельных фигур святых. Среди учеников Марии Николаевны Соколовой следует отметить Ирину Васильевну Ватагину, Наталью Евгеньевну Алдошину (племянница Соколовой).

За самоотверженный труд и служение Церкви святейший патриарх Тихон наградил матушку Иулианию орденами святого князя Владимира III и II степени, преп. Сергия Радонежского и тремя церковными медалями<sup>18</sup>.

Иконописание традиционно в Византии, на Руси и в других странах православного мира считалось неженским делом, но в XX веке все смешалось настолько, что сегодня иконописанием занимается множество женщин. И иконописную традицию прошедшего столетия уже невозможно представить без таких художниц, как Юлия Николаевна Рейлингер, Мария Николаевна Соколова или Ксения Михайловна Покровская, равно как и многих других.

Ксения Михайловна Покровская — иконописец другого поколения. Начала писать иконы в конце 60-х годах XX века, на

---

дожника, способного воплотить столь сложный сюжет. Долголетняя дружба связывала епископа и художницу, вплоть до смерти владыки Афанасия в 1963 г. Епископ Афанасий прожил долгую и непростую жизнь, более 20 лет провел в лагерях и ссылках, окормлял гонимые общины так называемых «непоминающих» (не поминающих на литургии митрополита Сергия (Страгородского) после его декларации 1927 г.), на покое жил в городе Петушки Владимирской области, причислен к лику святых как исповедник. См.: А. Кравецкий. *Святитель Афанасий Ковровский*. Владимир, 2007.

<sup>18</sup> См. о творчестве М. Н. Соколовой книги: Монахиня Иулиания (М. Н. Соколова). *Труд иконописца*. Свято-Троице-Сергиевская лавра. 1998 г.; Н. Е. Алдошина. *Благословенный труд*. М., 2001. «Благословенный труд». Свято-Троице-Сергиевская лавра, 2000.



что ее благословил ее духовник о. Александр Мень. В те времена иконописание не было и не могло быть широко распространено. По советскому закону заниматься иконописным ремеслом частным лицам было запрещено. Тем не менее домашние полуподпольные иконописные мастерские и школы существовали. Одной из таких школ стал дом Ксении Покровской, где уже в 80-х годах собирался довольно обширный круг учеников (многие из них активно работают по сей день). В начале 90-х годов Покровская вместе с семьей уехала в Америку, где работает весьма активно и плодотворно. И там вокруг нее сложился круг иконописцев, которых она обучает иконописному искусству.

Пожалуй, для Америки школа Покровской не менее уникальное явление, чем это было в России. Сегодня к ней в Бостон приезжают учиться со всех уголков США, где иконопись только стали серьезно открывать в последние десятилетия. И до Покровской в Америке работали иконописцы, например, архимандрит Киприан (Пыжов) из Джорданвилля, заложивший основы иконописания в Русской зарубежной Церкви. Но Ксения Михайловна привезла из России не просто искусство, вскормленное ностальгией по оставленной родине. Она пыталась создать икону, которая могла бы стать выражением молитвенной и литургической жизни современной Церкви. И в Америке, где возрастает интерес к православию, это оказалось понятным и востребованным. Православие, как говорил о. Александр Шмеман, должно давать ответ на самые острые вопросы современности, а не жить стилизацией под национальную экзотику. Собственно именно такое православие проповедовали русские богословы, продолжатели традиций Парижской богословской школы, которые основали Свято-Владимирскую Духовную семинарию в Нью-Йорке, – о. Георгий Флоровский, о. Александр Шмеман, о. Иоанн Мейендорф и другие.

Иконы К. М. Покровской отличает яркость цвета, декоративность, утонченность, интересная, порой даже смелая композиция, использование разнообразных форм (складни, походные иконостасы и прочее). Художница стремится выразить в

иконе радость и атмосферу праздника, ее произведения – это благая, радостная весть в красках.

Как мы видим, женская линия в иконописном искусстве XX века достаточно сильна. И все же в православном иконописании по-прежнему ведущие позиции занимают мужчины. Основная линия возрождения иконописи в России связана с именем архимандрита Зинова (в миру Владимир Михайлович Теодор, род. в 1953 г.). Он начинал как монах Псково-Печерского монастыря, затем был насельником Троице-Сергиевой лавры, в 1994 году получил Спасо-Преображенский Мирожский монастырь в Пскове для создания там иконописной школы, которая просуществовала 3 года. В 1995 году о. Зинов был удостоен Государственной премии за вклад в возрождение иконописной традиции в России. Сегодня архимандрит Зинов живет в маленьком скиту деревни Гверстонь, на западе Псковской области, где продолжает писать иконы. Творчество его по-прежнему востребовано Церковью.

Архимандрит Зинов создал сотни икон, расписал десятки храмов, в том числе: церковь Отцов семи Вселенских соборов, Корнилиевский придел и Покровский собор на горке в Псково-Печерском монастыре. Работал и на Новом Валааме (Финляндия), и в Крестовоздвиженском монастыре Шевтонь (Бельгия), и в центре *Russia Cristiana* в Сериате (Италия), и в других местах. Работы иконописца знает весь мир. За последние годы он сделал фресковый иконостас церкви Преп. Сергия Радонежского в поселке Семхоз, возле Сергиева посада (мемориал памяти убиенного о. Александра Меня), расписал православный собор в Вене, написал немало новых икон.

Большая заслуга архимандрита Зинова еще и в том, что он восстанавливает не только ремесло и технику иконописания, но гораздо в большей степени – богословие и почитание иконы. «Икона, к сожалению, не занимает в богослужении подобающего ей места, – считает о. Зинов, – и отношение к ней совсем не такое, каким должно быть. В иконе давно перестали видеть богословие и, кажется, даже не подозревают, что иконописец способен невольно исказить вероучение. Иная ико-

на, вместо того чтобы свидетельствовать Истину, оказывается лжесвидетельницей»<sup>19</sup>.

В лице архимандрита Зинова соединились две линии, долгое время развивавшиеся параллельно, – искусство иконописания и богословское осмысление иконы. Первое направление было в последние десятилетия связано в основном с реставрационной практикой и копированием. Богословием иконы занимались философы и богословы, кабинетные ученые, искусствоведы (в советское время иногда позволялись робкие богословские интерпретации в научных изысканиях). Архимандрит Зинов считает, что в иконописании ремесло тесно связано с пониманием образа и не может быть просто копированием образцов. Более того, икона литургична по сути, и потому без живого опыта веры иконописания не существует. Икона – плод церковного осознания, а не только произведение индивидуального творчества, пусть и талантливого. Подлинными творцами иконы были св. отцы, они заложили основы иконопочитания и боролись не за красоту иконы, а за ее правду. Икона первоначально задумывалась не просто как отражение какого-либо одного аспекта православной веры, а всего православия в целом (почему праздник Торжества православия и связан с иконой). С распадом цельного христианского восприятия мира, которое было характерно для святоотеческого периода Церкви, иконописная форма постепенно лишилась своего духовного содержания: то есть иконопись оторвалась от иконопочитания. Наблюдаемая в течение последних двух столетий секуляризация церковного искусства состоит, по мнению о. Зинова, в том, что эстетические вкусы стали подавлять духовный смысл, и теперь внешние атрибуты иконы принимаются за ее подлинное содержание.

«Православная Церковь всегда боролась против обмирщения церковного искусства; – пишет архимандрит Зинов. – Голосом своих соборов, святителей и верующих мирян она защи-

---

<sup>19</sup> Зинов, арх. «Икона в литургическом возрождении», в: *Памятники Отечества*. М., 1992. С.58.

щала его от проникновения чуждых ему элементов, свойственных искусству мирскому. Нельзя забывать, что как мысль в религиозной области не всегда была на высоте богословия, так и художественное творчество не всегда было на высоте подлинного иконописания. Поэтому ошибочно считать непогрешимым всякий образ, даже если он очень красив и простоял в храме сто или двести лет, а тем паче если он создан в эпоху упадка иконописания... учение Церкви может быть искажено кистью, так же как и словом»<sup>20</sup>.

Иконописные работы архимандрита Зинова представляют особый интерес как реальное воплощение его богословской позиции. В своем творчестве иконописец прошел интересный путь проникновения вглубь православной художественной традиции. Работая в Печерском монастыре и в Москве, он обращается к традициям XV века, к «золотому веку» русской иконописи. В этом стиле он расписывает Данилов монастырь. Затем идет к более ранней, домонгольской традиции, что чувствуется, например, в иконостасе церкви Преп. Серафима Саровского (нижний храм Свято-Троицкого собора в Пскове). Затем поиск духовных основ иконы выводит его к византийским образцам. Таково большинство его работ 90-х годов. Иногда архимандрит Зинов в своих работах использует и раннехристианские традиции, например, образы иконостаса церкви Св. Стефана Первомученика Мирожского монастыря явно вызывают в памяти мозаики Равенны и ранневизантийские образы.

Но при всем том стиль о. Зинова всегда узнаваем. Иногда он несколько суховат, сдержан, но предельно выверен, в нем есть особая эстетика аскетизма. Но в последних его работах проявляется больше живописной свободы. Его колорит как разноцветное пламя, ровно горящее внутри светильника, но этот огонь словно готов выплеснуться наружу, ибо художник понимает цвет не как украшение, а как энергический ступок, как выражение иноприродности образа. Но и теперь, как и прежде,

---

<sup>20</sup> Зинов, арх. «Икона в литургическом возрождении», в: *Памятники Отечества*. М., 1992. С.58.

архимандрит Зинон делает акцент на смысле образа, оттачивая иконописную форму, как оттачивают мысль, заключенную в лаконичную метафору афоризма. Он возвращает иконе четкую структурность текста. По мысли св. отцов, слово и образ в иконе едины, как едины они в жизни Церкви. Эстетика иконописи не должна быть оторвана от проповеди Евангелия, ведь икона – это явление Царства Небесного, окно в жизнь будущего века.

«Говоря о церковном возрождении, – считает архимандрит Зинон, – необходимо в первую очередь заботиться о том, чтобы Церковь постоянно являла миру ту красоту, которой она обладает в полноте. И когда слову мало кто доверяет, безгласная проповедь принесет больше плодов. Образ жизни священнослужителя, каждого христианина, образ церковный, церковное пение, архитектура храма должны нести на себе печать небесной красоты»<sup>21</sup>.

На вопрос, есть ли сегодня в России школа иконописания, архимандрит Зинон обычно отвечает отрицательно. Более того, он отрицает и наличие собственной школы, хотя многие из ныне работающих иконописцев называют себя его учениками. Действительно, он помог стать на ноги многим современным мастерам. Сейчас вполне успешно работают многие из тех, кто работал с ним, например, в Свято-Даниловом монастыре. Среди них: Александр Соколов, Александр Лавданский, Алексей Вронский, Алексей Кугоев, Владимир Любарский, Илья Кручинин, Александр Чашкин и другие. Все они в основном москвичи, и поэтому мы вправе говорить о московской иконописной школе как ведущей среди российских школ на сегодняшний день. Хотя все названные иконописцы работают по всей России и даже за границей – в Польше, Америке, Японии и других странах.

Вехой в истории иконописи XX века и в истории возвращения иконы стала выставка «Современная икона», проходившая весной 1989 года в Москве, в Знаменском соборе в Зарядье<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Там же. С.63.

<sup>22</sup> Тогда это был выставочный зал Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

На ней экспонировались работы тогда еще молодых мастеров. Это было сенсацией: впервые за годы советской власти была организована выставка современных иконописцев! И она показала, что, несмотря на идеологическое давление, иконопись в России выжила и у нее есть будущее. Время это подтвердило. Сегодня практически все участники той выставки продолжают трудиться: расписывают храмы, создают иконы, мозаики, фрески, резьбу, шитье. Вслед за первой выставкой были и другие, и с тех пор они устраиваются регулярно. Правда, выставки конца 90-х годов свидетельствуют не только о возрастающем мастерстве, но и о расширении границ в понимании традиции, а также, к сожалению, о коммерциализации иконописного искусства. Разнообразии стилей и манер говорит отнюдь не в пользу иконописи, потому что нынешние художники часто исходят не из богословских или эстетических пристрастий, а из вкусов заказчиков. К началу XXI века в России сформировался обширный рынок иконописной продукции, но то, что икона стала рыночным продуктом, свидетельствует не о возрождении иконописи, а лишь о расширении спроса на нее. И жесткие законы рынка не могут не диктовать иконописцам свои условия. Со всем немногие художники сохраняют в этих условиях свободу творчества или хотя бы не напрямую зависят от запросов рынка, большинство же иконописцев подпадают под его диктат, что не способствует развитию иконы как художественного и богословского феномена.

Да и Церковь не всегда справляется с современной ситуацией, несмотря на то что уже почти два десятилетия живет в условиях свободы. Сегодня восстановлены уже тысячи храмов, сотни монастырей, и это, несомненно, положительное явление. Но масштабы восстановления таковы, что, к сожалению, спрос на иконописцев превышает предложение, и потому в иконописную гильдию записываются все кому не лень. Нередко храмы расписывают люди, далекие от Церкви, как, впрочем, и от искусства тоже. Вот как об этом говорит Илья Кручинин, иконописец, активно работающий для Церкви уже четверть века: «Художественная культура нашего времени, при всем разноо-

бразии проявлений, отличается от предшествующих (самых разнообразных по качеству) эпох вполне выраженной чертой – эклектичностью. Как будто нечего стало сказать своего и осталось лишь на разные лады перепевать то, что когда-то вдохновляло, жило живой жизнью. И если эклектичность художественной культуры в жизни человечества вообще выражается появлением безвкусных образчиков архитектуры, мебели, литературы и прочего, что само по себе симптоматично, то очень странно, когда этот эклектизм выдается за норму жизни современного церковного общества. В области церковного изобразительного искусства это выглядит как какая-то форма вялотекущего иконоборчества, когда к почитанию предлагаются вещи, близкие по внешнему виду иконе или имитирующие икону (в том числе фото), или иные разного рода «вместоиконония», очень далекие самой своей имитаторской сущностью от истинности вообще, по определению. При этом декларируется неизвестно на чем основанное стремление следовать какому-то одному определенному стилю, сложившемуся в конкретной ситуации жизни Церкви в прошлом. В лучшем случае это призыв следовать стилю более совершенному, при этом возможны чисто вкусовые оценки, в худшем – такое стремление продиктовано прагматической и легко объяснимой националистической или узко конфессиональной окраской. И что же получается? В каждом храме мы можем видеть более или менее удавшиеся копии наиболее известных и чтимых русских, византийских или других икон»<sup>23</sup>.

Совершенно очевидно, что главная проблема современного иконописания не только в мастерстве (сегодня уже многие иконописцы освоили иконописную технику на высоком уровне) и даже не в знании канонов (большинство современных мастеров работают вполне осмысленно в каноне), а в восстановлении чистоты иконопочитания.

Священник и иконописец Николай Чернышев говорит об этом так: «Икона обращена прежде всего к Церкви, к ее литур-

<sup>23</sup> И. А. Кручинин. «Современная икона – эклектика или духовная реальность?», в: *Проблемы современной церковной живописи*. М., 1997. С. 149-150.

гической, молитвенной и вообще к внутренней, к духовной жизни, она, будучи одновременно и тайной, и откровением, несет свое служение и для мира. В наши дни много говорят о необходимости для Православной церкви несения благовестия Христова для всего мира. Говорят и о забвении ныне Церковью этой своей неотъемлемой задачи. И если мир говорит – значит, ждет благовестия от нас... Однако при этом забывают или не видят существенную сторону православного исповедания: оно заключается не только в слове, но и в образе... Для Восточной церкви очень характерна поддержка слова образом, их постоянное взаимодействие: “Православие не докажется, а покажется”. Есть времена в истории Церкви, к которым можно отнести и наше время, когда при очевидном оскудении мессианского духа, выражаемого словом, икона восполняет то, что кажется ослабевшим или вовсе утраченным. Своим явлением миру икона сама есть православная миссия»<sup>24</sup>.

И это справедливо не только по отношению к России. Всюду в современном мире мы можем наблюдать: где начинается пробуждение духовной жизни, возникает интерес к иконе. И это происходит как в православном мире, так и в католическом. Все чаще православные иконы можно встретить в католических храмах. Например, в соборе Св. Троицы в Париже храмовой иконой считается «Троица» Андрея Рублева. И хотя икону заменяет репродукция, наклеенная на доску, прихожане понимают, что рублевский образ – это самое совершенное выражение тайны Божественного Троиинства и прекрасное воплощение той любви, к которой призывает нас Евангелие. В Европе за последние два десятилетия возникли и успешно работают несколько центров, в которых организованы иконописные мастерские в Италии, Франции, Швейцарии, Англии и других странах<sup>25</sup>.

Современный западный мир открывает для себя христианский Восток через икону. Образ говорит сегодня больше, чем

<sup>24</sup> О. Николай Чернышев. «Некоторые вопросы нынешнего иконопочитания и иконописания», в: *Проблемы современной церковной живописи*. М., 1997. С. 34.

<sup>25</sup> См. об этом: И. К. Языкова. *Се творю все новое*. Милан, 2002.



слово, ибо до сих пор слова только разделяли два мира христиан – православных и католиков. Иконописный образ как общее духовное достояние, рожденное в еще неразделенной Церкви, сегодня вновь соединяет их. Большую заслугу во встрече двух культур играют иконописные и богословские традиции русской эмиграции. В качестве наиболее яркого примера следует назвать книгу Леонида Александровича Успенского «Богословие иконы Православной Церкви», вышедшую в Париже в 1989 году. Успенский соединяет в себе практика-иконописца (он учился у о. Григория Круга), богослова-интерпретатора, историка иконописания и педагога (в Париже он много лет вел иконописную школу, его ученики работают по всему миру). Его книга на сегодняшний день остается единственным фундаментальным трудом в этой области, она переведена на многие языки, и благодаря этому тысячи людей по всему миру открыли для себя православную икону.

Католикам достаточно легко вернуться к иконе, так как в западной традиции есть собственный опыт: I тысячелетие неразделенной церкви каноны иконописания были общими, точно так же и формы иконопочитания не слишком различались в разных регионах. И потому православные и католики имеют немало общих святынь, например такие иконы, как «Страстная» (в Польше известна под именем «Неустанной помощи»), «Ченстоховская», «Остробрамская», «Лореттская» (известна в России как образ «Прибавление ума») и другие. Однако парадокс современной ситуации состоит в том, что и протестантский мир начинает интересоваться иконой. Известно, что в раннем протестантизме были сильны иконоборческие настроения, и до сих пор многие протестантские деноминации категоричны и непримиримы в своем неприятии иконопочитания, считая его язычеством и идолопоклонством. И тем не менее икона интересует современный протестантский мир особенно как форма невербальной проповеди. Первыми к иконе стали обращаться представители исторических направлений: лютеране, кальвинисты, реформаты. В этой среде сейчас наблюдается поворот к литургической эстетике, апофатическому богос-

ловию и к образному постижению слова. Значение Слова Божьего для протестантского сознания объяснять нет необходимости, фундаменталисты часто доходят до абсолютизации текста Св. Писания, почитая букву в ущерб духу. Икона же оказывается тем откровением Слова, которое избавляет от крайностей рационального восприятия Благой вести. Границы между иконопочитанием и идолопоклонством определены были еще св. отцами, которые прежде всего апеллировали к единству слова и образа: «Мы не поклоняемся естеству кож и чернил, но Слову Божьему ими написанному, так и в иконе поклоняемся не естеству красок и доски, но образу Христа». Эти слова Леонтия Иерапольского, произнесенные в VIII веке, оказываются вполне актуальными сегодня в диалоге православных и протестантов. И надо сказать, что восприятие иконы молодым (по сравнению с историческими церквями) протестантским миром имеет удивительный вкус откровения. Не забуду, как меня поразила один монах в Тезе<sup>26</sup>. На встречу библейской группы он принес Владимирскую икону Богородицы и в течение нескольких минут на образах этой иконы объяснил тайну взаимоотношений Бога и человека (именно на эту тему участники группы размышляли в течение недели).

Община Тезе отличается особой любовью к православию и к России. Повсюду здесь можно встретить иконы: русские, византийские, первохристианские, современные. Основатель общины Тезе брат Роже Шютц говорил об иконе как выражении принципа единства христиан, который исповедует эта община, где вместе живут католики и протестанты, при этом открытые к традиции православия. Самой сильной стороной традиции

---

<sup>26</sup> Тезе – экуменическая община во Франции. Основана в 1944 г. протестантским пастором из Швейцарии Роже Шютцем. Сейчас в монастыре Тезе живет 90 монахов, католиков и протестантов. Ежегодно они устраивают международные встречи христианской молодежи. Еще в 60-е годы общину посетил митрополит Никодим (Ротов) и благословил жизнь подвижников. Каждый год по благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II российская православная молодежь приезжает на экуменические встречи, организуемые общиной Тезе.

Тезе являются глубокая молитвенная погруженность и медитативное пение. И это также имеет свое отражение в иконе. Брат Роже часто повторял, что каждый человек, встреченный нами, является иконой, ибо он сотворен по образу и подобию Божьему, через него к нам приходит Бог. И это находится в полном соответствии со святоотеческим учением об образе.

Икона, и это уже невозможно отрицать, выполняет сегодня функцию межконфессионального диалога, обладая тем языком, который может быть понятен христианину любой традиции. Икона зиждется на Слове Божьем, она христоцентрична, а потому выражает общехристианские принципы. Открытие иконы по-настоящему еще не осмыслено Церковью, но Церковь не может не ощущать благодатную силу воздействия иконы на сознание современного человека. Икона сегодня помогает в созидании Церкви, ибо, как писал о. Георгий Флоровский, в ней осуществляется «внутренняя харизматическая или мистическая память Церкви... единство Духа – живая и непрерывная связь с таинством Пятидесятницы, с таинством Сионской горницы».

Роль иконы в современном мире возрастает. Сегодняшний мир нуждается в Образе, и образный язык воспринимает лучше, устав от множества девальвированных слов, человек мгновенно реагирует на яркий образ (чем пользуется современная реклама). Но наш мир неоднороден, он как слоеный пирог, и на каждой его ступени икона раскрывается по-своему. Для человека секулярной культуры икона является, несомненно, эстетической ценностью, и в то же время он открывает в ней неисчерпаемые информационные возможности<sup>27</sup>. Человек, ищущий истину, увидит в иконе мостик между мирами – видимым и невидимым, миром культуры и миром откровения. Для входящих в Церковь икона – лучший катехизатор, потому что ее образно-

---

<sup>27</sup> Ю. М. Лотман назвал икону как каноническое искусство «информационным парадоксом», поскольку она не только несет в себе информацию, но и является ее возбудителем в нас. Подробнее см.: Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский. *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1970; также: *Труды по типологии культуры*. Тарту, 1970 и др.

символический язык раскрывает содержание догматов много глубже, чем слова. Для людей воцерковленных икона — помощь в молитвенном углублении и духовном делании. Икона помогает нам актуализировать нашу веру, делая ее не умственной и рефлектирующей, но живой и диалогичной. Современное богословие все больше и больше рассматривает икону как невербальный способ христианского свидетельства, как тот богословский язык, на котором Церковь проповедует миру.

Современный французский православный богослов Оливье Клеман пишет: «Та непреложная достоверность, которую открывает нам вера, должна питать и наш опыт. Этот опыт в основе своей прежде всего сакраментален и литургичен. Литургия же направлена не только к тому, чтобы возвещать Царство, но и к тому, чтобы — в сиянии красоты — приближать и само реальное его присутствие. Вот почему икона составляет неотъемлемую часть литургии, она несет свидетельство как о святости личности, так и о тайне мира грядущего. Она напоминает о том, что Бог сделался ликом, и человек в общении с Воскресшим обретает подлинное лицо»<sup>28</sup>.

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

<sup>28</sup> Клеман О. *Беседы с патриархом Афинагором*. Брюссель, 1993. С. 16.

плотского человека, живущего на этой земле, где никогда не достигается совершенная святость, где причастность к Воскресшему означает всегда и причастность к Мужу скорбей. Икона открывается к Царству Божьему: она представляет человека окончательно воскресшим, во всем великолепии его духовного тела, общения святых, преображения мира... У меня нередко возникает страх, что ныне наше иконографическое искусство среди художников и теоретиков, иной раз совершенно незаурядных, которые обновляют его и освобождают от пиетизма и медовости затянувшегося декаданса, не стало бы в силу реакции несколько застывшим, несколько иератичным, несколько подражательным по отношению к великим достижениям прошлого. С иконой дело обстоит так же как с мышлением Отцов. Оставаясь всецело преданным Преданию и основным канонам священного искусства, нужно осмелиться творить, иначе мы не превзойдем благочестивой археологии. Основной поток жизни Предания должен принять в себя поиски нашего времени, осветить жизнь во всех ее аспектах...»<sup>29</sup>.

Современное иконописание существует в состоянии маятника с сильной амплитудой колебаний от полуавангардного индивидуализма и рыночного постмодернизма до сухого академического копирования и безликого ремесла. Однако не это определяет путь иконы в XXI веке. Икона – зеркало первообраза, и потому она всегда та же и всегда новая, неожиданная, творческая. Икона является также и образом нашей веры: каковы мы, такова икона (об этом постоянно напоминает архимандрит Зинон). И здесь важно увидеть, насколько мы открываемся всегда новому и творческому движению Духа, а не только сетовать на неудавшееся возрождение, на то, что нет среди нынешних иконописцев нового Рублева. Надо признать также, что икона открывает нас ко всему опыту Церкви, связывая прошлое, настоящее и будущее: прошлое – через связь с традицией; настоящее – через талант иконописца, который всегда остро ощущает пульс своего времени; и будущее через устремленность к грядущему.

<sup>29</sup> Там же. С. 351-353.

щему Царству. Чем гармоничней соединяются все три координаты, тем точнее образ.

Свидетельством жизнеспособности традиции всегда были новые иконографии. Они рождаются из опыта Церкви, из ее потребности и из ее же духовных ресурсов. Вместе с тем они фиксируют актуальное, переводя его в пласт вечного, тем самым обращая и наше внимание на то, что в каждом времени есть то, что остается в вечности, что эту вечность отражает и что как откровение поднимает нас на более высокую ступень духовного бытия.

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

Это же можно сказать и об иконах новопрославленных святых, особенно – о новомучениках. За последние два десятилетия были канонизированы сотни святых, каждому из которых пишется икона. Иконография некоторых святых складывается быстро и вполне гармонично, примером могут служить образы св. праведного Иоанна Кронштадского, преп. Андрея Рублева (образ разработан еще матушкой Иулианий), великой княги-

ни Елизаветы Федоровны, преп. Максима Грека<sup>30</sup>. Но иконография большей части новопрославленных святых еще не вполне устоялась и не до конца осмыслена на уровне духовного опыта Церкви. К таким можно отнести образ царской семьи: сегодня нет единого мнения о том, как изображать царя – с короной или без, при орденах и регалиях или без оных, в гимнастерке или в царском одеянии и т.д. Еще более яркий пример – иконы св. адмирала Федора Ушакова, которые вообще пока еще не отличаются ничем от парадных портретов. Большая проблема для иконописцев – образы святых XX века, фотографии которых сохранили их облик. Сегодня частенько их пишут слишком портретно, без условности и обобщения, забывая, что икона – это не портрет земного человека, а преображенный образ небожителя. Но гораздо чаще иконописцы впадают в другую крайность, пишут образы святых отстраненно и безлико, словно в Царстве Небесном все становятся невыразительными и однообразными, на таких иконах не лики, а маски, тогда как, напротив, на иконе должен просиять неповторимый лик причастника Царства.

Еще один пример спорной иконографии – образ св. блаженной Матроны Московской (канонизирована в 90-е гг.), ее обычно пишут с закрытыми глазами, так как она была слепа при жизни. Но это противоречит самому смыслу иконы, которая есть явление Царства, в котором «несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание». Образ на иконе должен являть силу воскресения и преображения. В Царстве Божьем слепой обретает зрение, глухой способность слышать, хромой исцеляется от хромоты и т.д. К тому же физическая слепота Матроны не была препятствием ее духовной прозорливости, и это как раз могли бы выразить на иконе широко раскрытые глаза, так, впрочем, и писали в древности. Вопросов в сегодняшнем иконописании, пожалуй, больше, чем ответов.

Приведем другой пример: в 1992 году московский иконописец Александр Соколов написал икону «Неупиваемая чаша» по

<sup>30</sup> Иконография преп. Максима Грека была известна с XVI в., но в основном у старообрядцев, почитавших его как пострадавшего от государственной церкви.

заказу игумена Высоцкого Серпуховского монастыря. Известно, что издавна в Серпухове была икона, исцелявшая от недуга пьянства, столь распространенного в нашем отечестве. Соколов выполнил заказ, но он создал не копию и даже не список чудотворного образа, ибо не видел его, так как икона была утрачена в советское время. Он воссоздал некогда прославленный многими чудесами образ, зная общую иконографическую схему. Но иконописец сумел наполнить этот образ живым чувством веры, передать эту веру в тонкой, деликатной живописи, и образ получился теплый, глубокий, проникновенный. Новая икона вскоре также прославилась как чудотворная, к ней начались массовые паломничества со всей России, потому что образ Богородицы вызывает доверие молящихся. Большинство людей, которые приезжают в Серпухов поклониться этой иконе, уверены, что это древняя святыня, и многие бывают удивлены, узнав, что ее написал наш современник.

Попробуем подвести итог. Современная икона переживает сложный период возрождения, а вернее возвращения, период нового прочтения старого канона и осмысления глубоких богословских основ образа. Первоочередная задача — освоение иконописного языка и иконописного мышления. Потребуется немало времени, чтобы можно было сказать, что нынешние иконописцы являются полноправными наследниками традиции старых мастеров. Тем не менее по окончании XX века стало ясно, что прошедшее столетие войдет в историю не только как эпоха разрушения традиции, новая иконоборческая эпоха, но и как эпоха открытия и возрождения иконы, как эпоха откровения образа. А каким будет иконописание в XXI веке, покажет время. Ростки нового видны, и многое в современном иконописном процессе обнадеживает, хотя настораживает то, что иконописная традиция стремительно развивается вширь и гораздо менее — вглубь. Но, несомненно, важно, что современный мир вновь обратил свои взоры к иконе, а значит, он заглянул в окно, распахнутое в Царство Небесное.



# Библиография

- Аввакум, протопоп. «Об иконном писании», в: *Пустозерская проза*. М., 1989.
- Аверинцев С. С. «Византия и Русь: два типа духовности», в: *Новый мир*, 1988. №7.
- Аверинцев С. С. «Золото в системе символов ранневизантийской культуры», в: *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа*. М., 1973.
- Аверинцев С. С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М., 1977.
- Аверинцев С. С. «Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики», в: *Древнерусское искусство. Зарубежные связи*. М., 1975.
- Аверинцев С. С. *София-Логос. Словарь*. Киев, 2001.
- Айналов Д. В. *История русского искусства*. Пг., 1915.
- Айналов Д. В. *Византийская живопись XIV столетия*. Пг., 1917.
- Айналов Д. В. *Эллинистические основы византийского искусства*. СПб., 1900.
- Алексеев С. *Энциклопедия православной иконы. Основы богословия иконы*. СПб., 2001.
- Алдошина Н. Е. *Благословенный труд*. Московская Духовная Академия, 2001.
- Алпатов М. В. *Андрей Рублев*. М., 1972.
- Алпатов М. В. *Древнерусская иконопись*. М., 1978.
- Алпатов М. В. *Краски древнерусской иконописи*. М., 1974.
- Алпатов М. В. *Сокровища русского искусства XI–XVI вв. (живопись)*. Л., 1971.
- Андрей Рублев и его эпоха*. Сборник статей. Под ред. М. В. Алпатова. М., 1971.
- Ананьева Т. А. *Симон Ушаков*. М., 1971.
- Анисимов А. И. *О древнерусском искусстве*. М., 1983.
- Антонов Н. Р., священник. *Храм Божий и церковные службы*. СПб., 1912.
- Афанасьев К. Н. *Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими*. М., 1961.

- Банк А. В. *Византийское искусство в собраниях Советского Союза*. М., 1966.
- Барская Н. А. *Сюжеты и образы древнерусской живописи*. М., 1993.
- Безансон А. *Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества*. М., 1999.
- Бельгинг Х. *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*. М., 2002.
- Бенеш О. *Искусство Северного Возрождения: его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями*. М., 1973.
- Библия в культуре и искусстве*. Материалы научной конференции ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1996.
- Бицилли П. М. *Элементы средневековой культуры*. Одесса, 1919.
- Богословие в культуре Средневековья*. Киев, 1992.
- Богословие Образа. Икона и иконописцы*. Антология. Сост. А. Н. Стрижев. М., 2002.
- Бобков К. В., Шевцов Е. В. *Символ и духовный опыт православия*. М., 1996.
- Бобров Ю. Г. *Основы иконографии древнерусской живописи*. СПб., 1995.
- Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы*. Сборник материалов, каталог выставки. М., 1995.
- Брюсова В. Г. *Русская живопись XVII в.* М., 1984.
- Брюсова В. Г. *София Новгородская. Памятники искусства и истории*. М., 2001.
- Брюсова В. Г. *Федор Зубов*. М., 1985.
- Булгаков Сергей, прот. *Икона и иконопочитание*. М., 1996.
- Бунге Г. *Другой Утешитель. Икона пресв. Троицы преп. Андрея Рублева*. Рига, 2003.
- Бусева-Давыдова И. Л. «Русское церковное искусство X–XX вв.», в: *Православная энциклопедия*. РПЦ, 2000.
- Бусева-Давыдова И. Л. *Храмы Московского Кремля: святыни и древности*. М., 1997.
- Буслаев Ф. И. *О русской иконе*. М., 1997.
- Буслаев Ф. И. *Исторические очерки русской словесности и искусства*. Т. 1–2. СПб., 1861.
- Буслаев Ф. И. *Русский лицевой Апокалипсис*. Т. II. СПб., 1884.
- Бургхардт Т. *Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы*. М., 1999.
- Бычков С. С. *Византийская эстетика*. М., 1977.
- Бычков С. С. *Малая история византийской эстетики*. Киев, 1991.
- Бычков С. С. *Русская средневековая эстетика XI–XVII вв.* М., 1992.
- Бычков С. С. *Aestetika Patrum. Эстетика отцов Церкви*. М., 1995.
- Вагнер Г. К. *Канон и стиль в древнерусском искусстве*. М., 1987.

- Вагнер Г. К. *В поисках Истины. Религиозно-философские искания русских художников сер. XIX – нач. XX вв.* М., 1993.
- Вагнер Г. К. *Проблема жанров в древнерусском искусстве.* М., 1974.
- Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. *Искусство Древней Руси.* М., 1993.
- Васильев А. А. «Андрей Рублев и Григорий Палама», в: *Журнал Московской Патриархии*, 1960. № 10. С. 33–44.
- Вениамин, архиепископ. *Новая Скрижаль.* СПб., 1889 (репринт 1992).
- Ветелев А., проф., прот. «Богословское содержание иконы “Святая Троица” Андрея Рублева», в: *Журнал Московской Патриархии*, 1972. №8. С. 63-75 и №10. С. 62–65.
- Византийские иконы Синая.* Сост. А. М. Лидов. М., 1999.
- Вздорнов Г. И. *История открытия и изучения русской средневековой живописи в XIX в.* М., 1986.
- Вздорнов Г. И. *Софийские святы. Иконы-таблетки Великого Новгорода.* М., 2007.
- Вздорнов Г. И. *Феодан Грек. Творческое наследие.* М., 1983.
- Вздорнов Г. И. *Фрески Феодана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде.* М., 1976.
- Вздорнов Г.И., Залеская З. Е., Лелекова О. В. *Общество «Икона» в Париже: В 2 т. М.–Париж, 2002.*
- Владимиров Иосиф. «Трактат об искусстве», в: *Мастера искусства об искусстве.* М., 1969. Т. 6. С.48-53.
- Воронов Л., проф., прот. «Андрей Рублев – великий художник Древней Руси», в: *Богословские труды.* Сб. 14. М., 1975.
- Восточнохристианские реликвии.* Сост. А. М. Лидов. М., 2003.
- Восточнохристианский храм. Литургия и искусство.* Сост. А. М. Лидов. СПб., 1994.
- Г(агарин) Г. Г. *Краткая хронологическая таблица в пособие истории византийского искусства.* Тифлис, 1856. С. IV–V.
- Гарднер И. А. *Богослужбное пение Русской православной церкви: В 2 т. Джорданвилль, 1978.*
- Гладышева Е.В., Нерсесян Л. В. *Словарь-указатель имен и понятий по древнерусскому искусству.* М., 1991.
- Голейзовский Н. К. «Исихазм и русская живопись XIV–XV вв.», в: *Византийский временник.* Т. 29. М., 1969.
- Голубцов А. П. *Из чтений по церковной археологии и литургике.* СПб., 1995.
- Государственная Оружейная палата Московского Кремля.* М., 1954.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания.* Т. I. Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995.

- Грабарь И. Э. *О древнерусском искусстве*. М., 1966.
- Гребенюк В. П. *Икона Владимирской Богоматери и духовное наследие Москвы*. М., 1997.
- Григорий (Круг). *Мысли об иконе*. Париж, 1978.
- Григорий (Палама), свт., архиеп. Фессалоникийский. *Триады в защиту священнобезмолвствующих*. М., 1995.
- Губарева О. В. *Божия Мать в Ее иконах*. М., 2006.
- Губарева О. В. *Вопросы иконографии святых царственных мучеников*. СПб., 1999.
- Губарева О. В. «Икона как философская категория восточно-христианской культуры», в: *Церковный вестник*, 2001. № 8–9.
- Гуревич А. Я. *Категории средневековой культуры*. М., 1972.
- Данченко Е. А., Красилин М. М. *Материалы к словарю иконописцев XVII–XX веков*. М., 1994.
- Дедлов В. Л. *Киевский Владимирский собор и его творцы*. М., 1901.
- Демина Н. А. *Андрей Рублев и художники его круга*. М., 1972.
- Демина Н.А. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963.
- Демус О. *Мозаики византийских храмов*. М., 2001.
- Денисова Л. *История Нерукотворного образа Спасителя*. СПб., 2000.
- Деяния Вселенских соборов: В 7 т. Казань, 1889–1910.*
- Деяния Московских соборов 1666 и 1667 гг. М., 1893.*
- Дионисий Ареопагит. *О божественных именах*. СПб., 1994.
- Дионисий «живописец пресловущий». *К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря*. Каталог выставки. М., 2002.
- Дионисий. *Иконы и фрески Древней Руси*. М., 2000.
- Дионисий и искусство Москвы XV–XVI вв. Сост. Т. Б. Вилинбахова. Л., 1981.
- Дионисий Ареопагит. *О божественных именах. О мистическом богословии*. М., 1994.
- Дионисий Ареопагит. *О небесной иерархии*. СПб., 1997.
- Джурич В. *Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония*. М., 2000.
- Добротолубие: В 5 т. М., 1992.*
- Древнерусское искусство. Сборники статей.*
- Дунаев М. М. *Своеобразие русской религиозной живописи. Очерки по русской культуре XII–XX вв.* М., 1997.
- Евдокимов П. Н. *Искусство иконы. Богословие красоты*. Клин, 2005.
- Евсеева Л. М., Кочетков И. Л., Сергеев В. Н. *Живопись древней Твери*. М., 1974.

- Евсеева Л. М., Лидов А. М., Чугреева Н. Н. *Спас Нерукотворный в русской иконе*. М., 2005.
- Епифаний Премудрый. «Письмо к Кириллу Тверскому», в: *ПЛДР*. Т. 4. М., 1981.
- Еремина Т. С. *Мир русских икон и монастырей. История, предания*. М., 1998.
- Еремина Т. С. *Мир иконописцев. История, предания*. М., 2005.
- Ермения, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнаграфиотом*. М., 1993 (репринт).
- Жегин Л. Ф. *Язык живописного произведения (Условность древнего искусства)*. М., 1970.
- Замятина Н. А. *Терминология русской иконописи*. М., 1997.
- Зинон (Теодор), архим. «Икона в литургическом возрождении», в: *Памятники отечества. Бъяль монастырская*. М., 1992.
- Зинон (Теодор), архим. *Беседы иконописца*. СПб., 2003.
- Иерусалим в русской культуре*. М., 1994.
- Икона. Секреты ремесла*. Сост. А. М. Кравченко, А. П. Уткин. М., 1993.
- Иконостас. Происхождение – развитие – символика*. Сост. А. М. Лидов. М., 2000.
- Иконы Русского Севера. Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств: В 2 т*. М., 2007.
- Иконы Успенского собора Московского Кремля XI – нач. XV вв.* Каталог. М., 2007.
- Ильин М. А. *Искусство московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева*. М., 1976.
- Иоанн Дамаскин, прп. *Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения*. СПб., 1893.
- Иоанн Дамаскин, прп., Федор Студит, прп. *О святых иконах и иконопочитании*. Краснодар, 2006.
- Иосиф Волоцкий, преп. *Послание к иконописцу*. М., 1994.
- Искусство христианского мира*. Сборники статей ПСТПУ. Вып. I–X. М., 1996–2007.
- История иконописи VI–XX вв. Истоки. Традиции. Современность*. М., 2002.
- Иулиания (М. Н. Соколова), монахиня. *Труд иконописца. Св. Троице-Сергиева лавра*. Сергиев Посад, 1995.
- Каптерев Н. Ф. *Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович*. Т. 1–2. М., 1909–1913.
- Карташов А. В. *Вселенские соборы*. М., 1994.
- К свету. Символика русского храмоздательства*. М., 1993.

- Кено М. *Икона. Окно в вечность*. Минск–Белосток, 2001.
- Киселев А. *Чудотворные иконы Божьей Матери в русской истории*. М., 1992.
- Кобеко Д. *О сурдальском иконописании*. СПб., 1896.
- Корина О. А. *Живопись домонгольской Руси*. Каталог выставки. М., 1974.
- Колпакова Г. С. *Искусство Византии. Ранний и средний период*. СПб., 2004.
- Колпакова Г. С. *Искусство Византии. Поздний период*. СПб., 2004.
- Колпакова Г. С. *Искусство Древней Руси. Домонгольский период*. СПб., 2004.
- Колпакова Г. С. «Роспись Софии Киевской в свете мировой культурной традиции», в: *Страницы* 5:4. М., 2000.
- Колчин Б. А., Хорошев А. С., Янин В. Л. *Усадьба новгородского художника XII в.* М., 1981.
- Комеч А. И. *Древнерусское зодчество конца X – начала XII в.* М., 1987.
- Кондаков Н. П. *Византийские церкви и памятники Константинополя*. Одесса, 1886.
- Кондаков Н. П. *Иконография Богоматери*. Пг., 1915.
- Кондаков Н. П. *Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего возрождения*. СПб., 1911.
- Кондаков Н. П. *Иконография Господа Иисуса Христа (лицевой иконописный подлинник)*. СПб., 1905.
- Кондаков Н. П. *Памятники христианского искусства на Афоне*. СПб., 1902. (Репринт М., 2002).
- Кондаков Н. П. *Современное положение русской народной иконописи*. СПб., 1901.
- Кудрявцева Л. А. *Васнецов*. М., 1999.
- Кутейникова Н. С. *Иконописание России второй половины XX века*. СПб., 2005.
- Кызласова И. Л. *История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Булаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории)*. М., 1985.
- Лазарев В. Н. *Андрей Рублев и его школа*. М., 1966.
- Лазарев В. Н. *Византийская живопись*. М., 1971.
- Лазарев В. Н. *Древнерусские мозаики и фрески*. М., 1973.
- Лазарев В. Н. *История византийской живописи*. Т. I–II. М., 1986.
- Лазарев В. Н. *Мозаики и фрески Софии Киевской*. М., 1960.
- Лазарев В. Н. *Московская школа иконописи*. М., 1980.
- Лазарев В. Н. *Новгородская иконопись*. М., 1969.

- Лазарев В. Н. *Русская иконопись от истоков до начала XVI в.* М., 1994.
- Лазарев В. Н. *Русская средневековая живопись.* М., 1970.
- Лазарев В. Н. *Страницы истории Новгородской живописи. Двусторонние таблички из собора Св. Софии в Новгороде.* М., 1977.
- Лехахин В. В. *Икона и иконичность.* СПб., 2002.
- Лехахин В. В. *Значение и предназначение иконы.* М., 2003.
- Лидов А. М. *Византийские иконы Синая.* М.–Афины, 1999.
- Лифшиц Л. И. *Русское искусство X–XVII веков.* М., 2000.
- Лифшиц Л. И., Попов Г. В. *Дионисий.* М., 2006.
- Лихачев Д. С. *Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого.* М.–Л., 1962.
- Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы.* М., 1979.
- Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. *Художественное наследие Древней Руси и современность.* Л., 1971.
- Лихачев Н. П. *Историческое значение италогреческой иконописи. Изображения Богородицы в произведениях италогреческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных икон.* СПб., 1911.
- Лихачев Н. П. *Материалы для истории русского иконописания.* СПб., 1906.
- Лихачева В. Д. *Искусство Византии IV–XV вв.* Л., 1986.
- Лосский В. Н. «Богословие образа», в: *Богословские труды.* М., 1972. № 8.
- Лосский В. Н. *Очерки мистического богословия Восточной Церкви.* М., 1991.
- Малков Ю. «Тема иконопочитания в древнерусской литературе XI–XIII веков», в: *Альфа и Омега.* М., 1997. №1 (12).
- Мансветов К. *Иконы Господских праздников.* СПб., 1855.
- Масленицын С. И. *Живопись Владимиро-Суздальской Руси: 1157–1238 гг.* М., 1998.
- Масленицын С. И. *Ярославская иконопись.* М., 1983.
- Маточкин Е. П., Скоморовская Н. В. *Пермский иконостас Николая Рериха.* Самара, 2003.
- Мейендорф И, прот. *Введение в святоотеческое богословие.* К., 2002.
- Мень А., свящ. *Таинство, Слово и Образ.* М., 1991.
- Мещерская Е. Н. *Легенда об Авгаре – раннесирийский литературный памятник.* М., 1984.
- Многоценное сокровище. Иконы Богородицы Одигитрии Влахернской в России.* М., 2005.
- Муратов П. П. «Русская живопись до середины XVII в.», в: *История русского искусства.* Под ред. И. Э. Грабаря. Т. 6. М., 1916.
- Мухин В. В. *Церковная культура Санкт-Петербурга.* СПб., 1994.



- Некрасов А. И. *Древнерусское изобразительное искусство*. М., 1957.
- Нерсесян Л. В. *Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря*. М., 2006.
- Николаева Т. В. *Древнерусская мелкая пластика*. М., 1968.
- Образ Византии. Сб. статей в честь О. С. Поповой*. М., 2008.
- Овчинников А. Н. *Символика христианского искусства*. М., 1999.
- Овчинников А. Н. *Суздальские золотые врата*. М., 1978.
- Озолин Н., прот. *Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках и эволюции византийского извода*. М., 2001.
- Онаш К., Шнипер А. *Иконы. Чудо духовного преображения*. М., 2001.
- Острогорский Г. «Основы спора об иконах», в: *Seminarium Kondakovianum*. II. Прага, 1928.
- Острогорский Г. «Соединение вопроса о святых иконах с христологической догматикой православных апологетов раннего периода иконоборчества», в: *Seminarium Kondakovianum*. II. Прага, 1927.
- О Тебе радуется. Русские иконы Богоматери XVI – начала XX вв.* Каталог выставки из фондов Музея им. Андрея Рублева. М., 1995.
- От Царьграда до Белого моря*. Сборник статей в честь Э. С. Смирновой. М., 2007.
- О церковной живописи*. Сборник статей. СПб., 1998.
- Плугин В. А. *Мировоззрение Андрея Рублева*. М., 1974.
- Подлинник иконописный*. Под ред. А. И. Успенского. Изд. С. П. Большакова, 1901.
- Подобедова О. И. *Московская школа живописи при Иване IV*. М., 1972.
- Погребняк Н., прот. «Праздник в православной иконографии», в: *Труды Коломенской семинарии*. Вып. 2. М., 2008.
- Покровский Н. В. *Очерки памятников христианской иконографии и искусства*. СПб., 1900 (репринт СПб., 1999).
- Покровский Н. В. *Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских*. СПб., 1892 (репринт М., 2001).
- Покровский Н. В. *Стенные росписи в древних храмах, греческих и русских*. СПб., 1892.
- Попов Г. В. *Андрей Рублев*. М., 2007.
- Попов Г. В. *Художественная жизнь Дмитрова XIV–XV вв.* М., 1973.
- Попов Г. В. *Тверская икона XIII–XVI вв.* СПб., 1993.
- Попова О. С. *Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV в.* Милан, 1996.
- Попова О. С. *Искусство Новгорода и Москвы I пол. XIV вв. Его связи с Византией*. М., 1980.



- Попова О. С. «Свет в византийском и русском искусстве XII–XIV вв.», в: *Советское искусствознание*. М., 1978.
- Попова О. С. *Проблемы византийского искусства: мозаики, фрески, иконы*. М., 2006.
- Порфирий (Успенский), епископ. *Святые земли италийской*. М., 1996.
- Поселянин Е. *Богоматерь. Полное и иллюстрированное описание ее земной жизни и посвященных ее имени чудотворных икон*. СПб., б. г.
- Постнов М. Э. *История христианской церкви (до разделения 1054 г.)*. Брюссель, 1964.
- Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа*. Сост. А. Н. Стрижев. М., 1998.
- Православная иконология – основы и перспективы*. Материалы I Международной научной конференции. СПб., 2005.
- Преображенский В., свящ. *Преподобный Феодор Студит и его время*. М., 1897
- «Пречистому Твоему образу поклоняемся...». *Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея*. СПб., 1995.
- Припачкин И. А. *Иконография Господа Иисуса Христа*. М., 2001.
- Проблемы современной церковной живописи*. Материалы конференции. М., 1997.
- Псковская живопись XIII–XVI вв.* Л., 1990.
- Райс Д. Т. *Искусство Византии*. М., 2002.
- Раушенбах Б. В. *Пространственные построения в древнерусской живописи*. М., 1975.
- Рафаил (Карелин), архим. *О языке православной иконы*. СПб., 1997.
- Ретковская Л. С. *Вселенная в искусстве Древней Руси*. М., 1961.
- Ровинский В. А. *Обозрение иконописания в России до конца XVII в.* СПб., 1903.
- Русская икона в конце XX века*. Каталог выставки. М., 1997.
- Русская поздняя икона: от XVII до начала XX в.* Сборник статей. М., 2001.
- Русское церковное искусство нового времени*. Сборник статей. Отв. редактор А. В. Рындина. М., 2004.
- Самые знаменитые монастыри и храмы России*. М., 2000.
- «Св. Троица» преп. Андрея Рублева в свете православного апофатизма. *Иконоборчество вчера и сегодня*. Материалы конференции. СПб., 2007.
- Свято-Сергиевское подворье в Париже. К 75-летию со дня основания*. Париж, 1999.
- Святые православной Москвы*. М., 1997.

- Серафим, епископ. *Одигитрия Русского зарубежья. Повествование о Курской чудотворной иконе Знамение Божией Матери и о дивных чудесах ее.* Новая Коренная пустынь, Нью-Йорк, 1955.
- Сергеев В. Н. *Андрей Рублев* (серия «Жизнь замечательных людей»). М., 1981.
- Сергеев В. Н. *Дорогами старых мастеров.* М., 1982.
- Сергий (Голубцов), архиепископ. «Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева», в: *Богословские труды*, сб. 22. М., 1981.
- Сергий (Спаский), архиепископ. *Православное учение о почитании святых икон.* СПб., 1995.
- Синай. Византия. Русь. *Православное искусство с IV до начала XX вв.* Каталог выставки. Гос. Эрмитаж СПб., 2000.
- Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы и Ее чудотворных иконах.* М., 1904.
- Сказание о чудотворной Казанской иконе Пречистой Богородицы. Рукопись святейшего патриарха Гермогена.* М., 1912.
- Славина Т. А. *Константин Тон.* Л., 1982.
- Словарь книжников и книжности Древней Руси:* В 3 т. М., 1988.
- Словарь русских иконописцев XI–XVII вв.* Редактор-составитель И. А. Кочетков. М., 2003.
- Смирнова Э. С. *Живопись Великого Новгорода.* М., 1976.
- Смирнова Э. С. *Иконы Великого Новгорода XI–XVI вв.* М., 2008.
- Смирнова Э. С. *Иконы Северо-Восточной Руси.* М., 2004.
- Смирнова Э. С. *Московская икона XIV–XV вв.* М., 1986.
- Смирнова Э. С. «Смотря на образ древних иконописцев...». *Тема почитания икон в искусстве средневековой Руси.* М., 2007.
- Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. *Живопись Великого Новгорода XV в.* М., 1982.
- Смирнова Э. С., Сарабьянов В. Д. *Древнерусское искусство.* М., 2007.
- Современная православная икона.* Сост. С. В. Тимченко. М., 1994.
- Современная православная икона (Санкт-Петербурге).* Текст Н. С. Кутейниковой. СПб., 2003.
- Соколов А. *Свидетельство веры (каталог).* Текст И. К. Языковой. М., 1999.
- София Премудрость Божия.* Каталог выставки. М., 2000.
- Средневековое искусство. Русь. Грузия.* М., 1978.
- Стародубцев О. В. *Церковное искусство.* М., 2007.
- Строгановский иконописный подлинник.* М., 1993 (репринт).
- Тарабукин Н. М. *Смысл иконы.* М., 1999.

- Тарасов О. Ю. *Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России*. М., 1995.
- «Троица» Андрея Рублева. Антология. Сост. Г. И. Вздорнов. М., 1989.
- Троицкий Н. И. «Иконостас и его символика», в: *Православное обозрение*, 1891 (апрель). С. 696–719.
- Троицкий Н. И. *Христианский православный храм в его идеи*. Тула, 1916.
- Трубецкой Е. Н. *Три очерка о русской иконе*. М., 1991.
- Тысячелетие русской художественной культуры*. Каталог. М., 1988.
- Уваров А.С. *Христианская символика*. М., 1908.
- Уилсон Я. *Тушинская плацаница, Нерукотворный Спас и другие христианские святыни*. Ростов-на-Дону, 2000.
- Успенский собор Московского Кремля*. Материалы и исследования. М., 1985
- Успенский А. И. *Переводы древних икон, собранные и исполненные иконописцем и реставратором В. П. Гурьяновым*. М., 1902.
- Успенский А. И. *Царские иконописцы XVII в.* М., 1913.
- Успенский Б. А. «К системе передачи изображения в русской иконописи», в: *Ученые записки Тартуского гос. университета*. Вып. 181. Тарту, 1965.
- Успенский Б. А. «К системе передачи изображения в русской иконописи», в: *Ученые записки Тартуского гос. университета*. Вып. 181. Тарту, 1965.
- Успенский Б. А. «Семиотика иконы», в: *Семиотика искусства*. М., 1995.
- Успенский Л. А. *Богословие иконы Православной Церкви*. Париж, 1989.
- Успенский Л. А. *Вопрос иконостаса*. М., 1992.
- Фартусов В. Д. *Руководство к писанию икон святых угодников Божиих в порядке дней года. Опыт пособия для иконописцев*. М., 2002 (репринт).
- Федотов Г. П. *Святые Древней Руси*. М., 1990.
- Филатов В. В. *Краткий иконописный словарь*. М., 1996.
- Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* Антология. Сост. Н. К. Гаврюшин. М., 1993.
- Флоренский П., свящ. *Избранные труды по искусству*. М., 1996.
- Флоренский П., свящ. *Иконостас*. М., 1994.
- Флоровский Г., прот. *Вера и разум*. СПб., 2002.
- Фрески Руси. Дионисий. Золотой век иконописи*. Проспект-каталог к выставке Юрия Холдина. М., 2006.
- Хитров М. *Подлинный лик Спасителя*. М., 1894.
- «Христианство», в: *Энциклопедический словарь*: В 3 т. М., 1995.
- Христофор, арх. *Жизнь Иисуса Христа в памятниках христианской иконографии*. М., 1887.

- Художественное наследие сестры Иоанны (Ю. Н. Рейтлингер). М.–Париж, 2006.
- Цеханская К. В. *Икона в жизни русского народа*. М., 1998.
- Черный В. Д. *Искусство средневековой Руси*. М., 1997.
- Чернышев Н. М. *Искусство фрески Древней Руси*. М., 1954.
- Чернышев Н., священник, Жолондзь А. Г. «Некоторые вопросы нынешнего иконопочитания и иконописания», в: *Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской Православной Церкви*. Материалы конференции 6–8 июня 1996 г. М., 1997. С. 17–39.
- Чернышев Н., священник, Жолондзь А. Г. «Вопросы современного иконопочитания и иконописания», в: *Альфа и Омега*. № 2 (13), 1997. С. 59–279.
- Чудотворная икона в Византии и Древней Руси*. Сост. А. М. Лидов. М., 1996.
- Чудотворный образ. Иконы Богоматери в Третьяковской галерее*. М., 2001.
- Шенборн Кристоф. *Икона Христа. Богословские основы*. Милан–М., 1999.
- Шмеман А., прот. *Введение в литургическое богословие*. Париж, 1961.
- Щенникова Л. А. *Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля: Деусусный и праздничный чины иконостаса*. М., 2004.
- Этингоф О. Е. *Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв.* М., 2000.
- Языкова И. К. *Богословие иконы*. М., 1995.
- Языкова И. К. «Женщины в русской иконописной традиции XX века», в: *Церковь и время*. № 30, 2005.
- Языкова И. К. *Се творю все новое. Икона в XX веке*. Милан, 2002.
- Barsanuphe Higoumen. *Icones et Fresques du Pere Gregoire*. Moastere M. D. Znamenie, 1999.
- Belting Hans. *The End of the History of Art?* Chicago and London, 1987
- Doolan, Pere Simon. *La redécouverte de L'Icone. La vie et l'oeuvre de Leonide Ouspensky*. Paris, 2001.
- Grabar A. *L'iconoclasme byzantin*. Paris, 1957.
- John of Damascus St. *On the Divine Images*. D. Anderson trans. Crestwood. St. Vladimir Seminary Press, 1980.
- Kroug Gregoire. *Cartens d'un peintre d'icons*. Lausanne, 1983.
- Lossky Vladimir, Ouspensky Leonid. *Meaning of Icon*. London, 1994.
- Mancinelli F. *The Catacombs of Rome and the Origins of Christianity*. Firenze, 2000.
- Onash Konrad. *Lityrgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*. Leipzig, 1981.
- Rousseau D. *L'icone splendeur de visage*. Paris, 1982.

Quenot Michel. *The Resurrection and the Icon*. N.Y. St. Vladimir Seminary Press, 1997.

*Seminarium Kondakovianum* (Сборник статей по археологии и византиноведению, изд. семинара им. Н. П. Кондакова: В 8 т.) Прага, 1927–1936.

Sendler Egon. *The Icon. Image of the Invisible*, 1999.

Tregubov Andrew. *The Light of Christ: Iconography of Gregory Kroug*. Crestwood. St. Vladimir Seminary Press, 1990.

ΣΟΦΙΑ. *Сборник в честь А. И. Комеча*. М., 2006.

## Словарь терминов

**АГИОСОРИТИССА** (греч. ἡ Ἁγιοσορήτισσα) – тип изображения Богоматери, стоящей без Младенца, вполоборота, с руками, воздетыми к небу, обозначенному сегментом с десницей или полуфигурой Христа. Тип восходит к чудотворной иконе Богоматери, находившейся в капелле Агия Сорос при Халкопратийской базилике в Константинополе.

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

**АМВОН** (греч. ἀμβωνας – кафедра) – возвышенное место посреди храма перед Царскими вратами, с которого диакон провозглашает ектенью, читает Евангелие, а священник произносит проповедь. Обозначает ту гору, с которой проповедовал Христос (Нагорная проповедь), и камень, с которого ангел благовествовал женам-мироносицам о воскресении Христовом (Мф 28:5-8; Мк 16:1-8; Лк 24:1-9).

**АНАЛОЙ** (греч. ἀναλογεῖον – полка, подставка для книг) – особый стол, на который во время богослужения кладут Евангелие, крест или иконы.

**АНГЕЛ ВЕЛИКОГО СОВЕТА** – одно из символических именовании Христа, заимствованное из Ветхого Завета (Ис 9:6). Послужило источником для изображений Христа в виде архангела с крыльями, встречается как самостоятельно, так и в составе различных символично-догматических композиций («Сотворение мира», «И почил Бог в день седьмый...» и др.).

**АНТИМИНС** (греч. ἀντιμῖνον; от лат. anti – вместо, mensa – стол, букв. вместопрестолie) – четырехугольный льняной или шелковый плат с изображением Христа во гробе (реже – креста с орудиями страстей и др.) и четырех евангелистов (по углам) и с зашитыми в углах частицами мощей. В некоторых случаях может заменять освященный престол. Принесение и возложение антиминса на престол предшествует совершению таинства причащения. На Московском соборе 1675 г. установлено на каждом престоле иметь антиминс, освященный архиереем.

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

**АПОФАТИЧЕСКОЕ БОГОСЛОВИЕ** (греч. ἀποφάσις – отрицание) – одно из направлений богословской мысли, отрицающее возможность познания Бога рациональным путем и описание Его в положительных категориях. К апофатикам можно отнести Псевдо-Дионисия Ареопагита, Симеона Нового Богослова. Апофатическое богословие в православии существует наряду с катафатическим (греч. καταφάσις – утверждение), признающим возможность познания Господа по плодам Его творения и результатам вмешательства в дела сотворенного мира.

**АПРАКОС** (от греч. ἀπρακτέω – бездействую, праздную) – так называются сборники фрагментов Четвероевангелия для чтения их на каждый церковный праздник.

**АПСИДА** (греч. ἡ ἄψις – свод) – глубокая полукруглая или многогранная алтарная ниша, выступающая на восточном фасаде храма. В православных храмах апсида располагается на восточной стороне, в ней располагается алтарь.

**АРХИЕРЕЙ ВЕЛИКИЙ, СПАС ВЕЛИКИЙ АРХИЕРЕЙ** – одно из символических изображений Христа в образе новозаветного первосвященника. В основе иконографии – ветхозаветное пророчество «Ты священник вовек по чину Мельхиседека» (Пс 109:4), комментарии к которому принадлежат апостолу Павлу (Евр 5:6). Христос изображается в архиерейском одеянии. Встречается и самостоятельно, и в сочетании с другими символическими изображениями Христа как Небесного Царя (см. Царь Царей).

**АССИСТ** (лат. *assisto* из *adsisto* – находиться при ком-то, присутствовать) – в иконописи лучи и блики, исполненные золотом или серебром, составляющие рисунок одежд, волос и т.п. Символизирует присутствие Божественного света.

**БАЗИЛИКА** (греч. βασιλικός – царский, государственный) – прямоугольная постройка, состоящая обычно из трех продольных частей (нефов), разделенных колоннами или столбами. Сформировалась еще в архитектуре Древнего Рима, получила широкое распространение в раннехристианскую эпоху как основной тип культовых сооружений. На Востоке со временем трансформировалась в крестовокупольный храм.

**БАПТИСТЕРИЙ** (от греч. βάπτίζω – погружаю в воду) – особое здание, предназначавшееся в раннехристианскую эпоху для совершения таинства крещения. Появляется в IV в., но после VIII в. баптистерии уже не строятся, их заменяют купели ввиду повсеместного крещения детей. В центре баптистерия, имевшего обычно круглую или восьмиугольную форму, располагался бассейн с тремя ступенями. Кроме того, баптистерий имел небольшой алтарь, посвященный Иоанну Крестителю, где принявшие св. крещение причащались Св. Тайн.

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

**БАСМА** (татарск.) – тонкие металлические или кожаные листы с выбитым по деревянной матрице узором. Предназначалась для украшения икон (только металлическая басма) и книжных переплетов.



**БЛАГОВЕЩЕНИЕ** — двенадцатый праздник, отмечается 25 марта (7 апреля). Установлен в воспоминание о возвещении архангелом Гавриилом Деве Марии тайны воплощения через нее Бога Слова (Лк 1:26-38). Празднуется с IV в. Праздничные каноны составлены Иоанном Дамаскиным (VIII в.) и Феофаном, митрополитом Никейским (IX в.). Изображения известны с V в. Иконография существует в двух основных вариантах: московский, когда Богородица представлена сидящей, и устюжский, в котором Богородица стоящая. Икона «Благовещение» входит в состав праздничного ряда иконостаса.

**БОГОЯВЛЕНИЕ**, Крещение — двенадцатый праздник, установлен в воспоминание о крещении Иисуса Христа в водах Иордана и явлении в этот момент одновременно всех трех лиц Св. Троицы — Бога Отца в глаголе («Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение»), Иисуса Христа («Вот Агнец Божий») и Св. Духа в виде голубя (Мф 3:13-17; Мк 1:9-11; Лк 3:21-22). Отмечается 6 (19) января. До V в. под общим названием «Богоявление» отмечались совместно Рождество и Крещение. Праздничные каноны составлены в VII в. Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскином. Изображения крещения Христа в Иордане наряду с изображениями новообращенных христиан, над которыми совершается таинство крещения, встречаются уже в живописи катакомб. Икона «Богоявление» («Крещение») входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

**ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ** Пресвятой Богородицы — один из двенадцатых праздников, падающий на 21 ноября (4 декабря) и установленный в воспоминание о введении трехлетней Девы Марии в Иерусалимский храм и посвящении Ее Богу (во исполнение обета родителей, данного по ее рождению). Описание этого события отсутствует в канонических текстах, оно известно из так называемого «Протоевангелия Иакова» и других апокрифических источников. Установлен в Церкви не ранее VIII в. Праздничные каноны составлены Григорием

Никомедийским и Василием Пагариотом. Икона «Введение во храм» входит в состав праздничного ряда иконостаса.

**ВЕЛИКАЯ ПАНАГИЯ** (гр. Μεγάλη Παναγία – Великая Всеввятая) – особый эпитет Богородицы, присваивается изображениям Богоматери Знамения (см. Знамение), раскрывает евхаристический смысл образа, в котором Христос-Эммануил в медальоне на груди Богоматери символизирует Агнца на дискосе (артос, пасхальная просфора, хлеб жизни). Считается, что именно такой образ являлся чудотворной иконой церкви источника во Влахернах, источавшей святую воду – агиасму.

**ВЕЛУМ** (лат. *velum* – занавес) – в иконописи ткань (обычно красного цвета), перекинута в виде полога между двумя архитектурными сооружениями. Знаменует собой, что действие происходит в интерьере. В некоторых иконах («Рождество Богородицы», «Введение Богородицы во храм», «Благовещение», «Сретение») символизирует связь Ветхого и Нового Заветов.

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

**ВЛАХЕРНЫ** – местность в северо-восточной части Константинополя, у бухты Золотой Рог, где находился знаменитый храм, посвященный Богоматери. Он был возведен в 451 г. Пульхерией Августой, а в 474 г., при императоре Льве Мудром, сюда был помещен мафорий (покрывало) Богоматери, привезенный из Святой земли. Уже с 511 г. известны особые службы, посвященные Богоматери и совершавшиеся в этом храме. Именно во Влахернском храме происходили многие чудесные события, демонстрировавшие особое покровительство Богоматери Константинополю, в частности, явление Богородицы, послужившее основанием праздника

Покрова. Храм разрушен в XV в. при осаде Константинополя турками.

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

**ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ** — один из двенадцатых праздников, установлен в воспоминание о вознесении Спасителя во плоти на небо в присутствии Его учеников (Мк 16:19; Лк 24:51; Деян 1:4-11) и отмечается на сороковой день после Пасхи. Восходит к апостольским временам. Праздничные каноны составлены Иоанном Дамаскином и Иосифом Песнописцем. Каноническая иконография «Вознесения» складывается уже в IV в. и достаточно точно воспроизводит новозаветный текст (Деян 1:4-11). В центре композиции помещается изображение Богородицы Оранты, предстающей как образ новозаветной Церкви. В ранневизантийский период «Вознесение» изображали в куполе храма. Икона «Вознесение» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

**ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО** (гр. Ἀνάστασις, лат. Resurrectio) — кульминация земной жизни Христа Спасителя, завершение Его земного служения. Акт окончательной победы над смертью, прообразующий грядущее воскресение мертвых и открытие человечеству жизни вечной. Воскресение засвидетельствовано во всех четырех Евангелиях (Мф 28; Мк 16; Лк 24; Ин 20-21). Православный канон отрицает возможность изображения непостижимой тайны воскресения. Существует два канонических варианта изображения: «Явление ан-

гела женам-мироносицам» и «Сошествие во ад». Первый вариант – исторический, его описание содержится в канонических Евангелиях (Мф 28:1-8; Мк 16:1-8; Лк 24:1-7). Второй вариант, символический, опирается на текст Послания ап. Петра («быв умерщвлен по плоти, но ожив духом, которым Он и находившимся в темнице духам, сошед, проповедовал», 1 Петр 3:19) и апокрифическое Евангелие от Никодима. Этот извод изображает воскресшего Христа, сходящего во ад и разрушающего его, оттуда Он выводит первых людей Адама и Еву, а вслед за ними ветхозаветных царей, пророков, праведников и т.д. С конца XVII в. под влиянием западной иконографии появляется изображение Христа, выходящего из гроба, несмотря на широкое распространение, не считается каноническим.

**ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ** – событие земной жизни Христа, зафиксированное в Евангелии от Иоанна (Ин 11). Чудо воскрешения Лазаря занимает особое место в жизни Христа, несмотря на то что Он и до этого воскрешал умерших, оно имеет характер мессианского знамения, как прообраз Его воскресения и грядущего воскресения мертвых. Как предваряющее Его Страсти, оно празднуется накануне Страстной седмицы и получило наименование Лазаревой субботы. Изображения встречаются уже в катакомбной живописи, в раннехристианских храмах (мозаики Сан Аполлинаре Нуово, VI в.). Ранняя иконография воскрешения Лазаря отличается предельным лаконизмом (Христос и Лазарь в проеме гробницы), и часто Христос представлен в типе Эммануила. Формирование развитой иконографии воскрешения Лазаря происходит в постиконоборческую эпоху. В развитом иконографическом изводе рядом с Христом и Лазарем его сестры, группы иудеев и апостолов, юноша, отваливающий камень от гробницы Лазаря, персонажи, затыкающие носы, ибо Лазарь «уже смердит», и др. Иконы с изображением воскрешения Лазаря включаются в состав праздничного ряда иконостаса.

**ВОХРЕНИЕ** – в иконописи постепенный переход от основного темного тона (санкиря) к более светлым. Достигается

последовательным наложением слоев охры с добавлением белил (иногда только белил).

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

**ВСЕХ СКОРБЯЩИХ РАДОСТЬ**, Богоматерь Всех Скорбящих Радость – наименование чудотворной иконы Богоматери. Помимо изображения Богоматери с младенцем Христом включает изображения людей, буруемых недугами и скорбями, и ангелов, совершающих благодеяния от имени Богоматери. Согласно церковному преданию, обретена в 1643 г., от нее исцелилась сестра патриарха Иоакима. Празднование 24 октября (6 ноября).

**ВХОД В ИЕРУСАЛИМ** – один из двенадцатых праздников, установленный в воспоминание о прибытии Христа в Иерусалим перед своей мученической кончиной и воскресением (Мф 21:1-2; Мк 11:1-10; Лк 19:29-38; Ин 12:12-15). Отмечается в последнее воскресенье перед Пасхой. Другое название

праздника — Неделя вайй (пальмовых ветвей), поскольку, согласно евангельским свидетельствам, жители Иерусалима вышли навстречу Иисусу с пальмовыми ветвями. В церковном ритуале, сложившемся в России, роль пальмовых ветвей играет верба, отсюда — Вербное воскресенье. Установлен с III в. Праздничный канон составлен Козьмой Маюским. Икона «Вход в Иерусалим» входит в состав праздничного ряда иконостаса.

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

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

**ГОЛГОФА** (от евр. Gulgoleth — череп) — холм вблизи древнего Иерусалима, на котором был распят Иисус Христос. По преданию, Голгофа является могилой первого человека Адама, поэтому на иконах и в резных распятиях под крестом изображают череп Адама.

**ГОЛУБЕЦ** — в иконописи голубая краска.

**ГОРА НЕРУКОСЕЧНАЯ**, Богоматерь Гора Нерукосечная — один из символических типов изображения Богоматери, основанный на ветхозаветном пророчестве Даниила (истолкование сна Навуходоносора о камне, Дан 2:34), предрекающем воплощение Сына Божьего. Богоматерь с

Младенцем обычно изображается на троне, Она держит в своих руках гору и отвалившийся от нее камень. На иконе часто присутствуют и другие символы: Неопалимая Купина, Лествица Иакова, ковчег и скиния Завета и другие ветхозаветные прообразы воплощения. Иконография известна с XV в.

**ГОСТЕПРИИМСТВО АВРААМА** – см. Троица.

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

**ГРИГОРИЙ ПАЛАМА** (1296–1359 гг.) – святитель, один из византийских отцов церкви, выдающийся представитель богословской мысли. Митрополит Фессалоникийский с 1350 г. Создатель богословского обоснования исихазма – особой молитвенной практики («умного делания»), распространенной в основном в монашеской среде. Разработал учение о сообщаемости нетварных Божественных энергий, главным образом, на примере нетварного Фаворского света. Через «умное делание», в котором участвуют и душа, и тело, человек может видеть Бога, воспринимать Его энергию (божественный свет), соединиться с Ним, то есть стать обоженным по благодати. Залогом такого единения с Богом является единство Божественной и человеческой природы во Христе. По учению Паламы Божественные энергии сообщаемы не только в мистическом опыте, но и в крещении, в евхаристии и других таинствах Церкви. На Константинопольских соборах 1347 г. и 1351 г. Палама отстаивал учение и практику исихастов от нападок рационалистически настроенных оппонентов Варлаама Калабрийского и Акиндина. Причислен к лику святых, память 14 (27) ноября.

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

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

**ДВУНАДЕСЯТЫЕ ПРАЗДНИКИ** – двенадцать основных праздников, установленных Православной церковью в воспоминание о важнейших событиях из жизни Христа, Богородицы, а также о некоторых событиях из церковной истории. Включают в себя девять неподвижных праздников, отмечаемых в одно и то же время: Рождество Богородицы, Воздвижение Креста, Введение Богородицы во храм, Рождество Христово, Богоявление (Крещение), Благовещение, Сретение, Преображение, Успение Богородицы – и три подвижных, связанных с пасхальным циклом: Вход в Иерусалим, Вознесение и Сошествие Св. Духа на апостолов. Пасха (Воскресение Христово) не входит в состав двенадцатых праздников, а стоит над ними, как главный праздник Церкви – «праздников праздник, торжество из торжеств». Иконы, посвященные двенадцатым праздникам, составляют основную часть праздничного ряда иконостаса.

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

**ДЕРЖАВА И СКИПЕТР** – символы власти монарха (золотая сфера с крестом или с короной и жезл) в некоторых богородичных иконах Младенец Христос держит в руках эти символы как знаки Его Царства («Византийская», «Державная», «Холмская»).

**ДЕСНИЦА** (старосл.) – правая рука. В иконографии Иисуса Христа и святителей они изображаются с благословляющим жестом. Благословляющая десница, изображенная на иконах в сегменте неба, символизирует Бога Отца.



**ДИАКОННИК** (греч. *διακονικός* – служебный) – помещение в южной части алтаря, где хранятся состоящие в ведении диакона священные предметы: ризы, священные сосуды, на-престольные Евангелия, кресты, дарохранительницы и пр.

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

**ДИСКОС** – золотое или серебряное богослужebное блюдо, на которое во время литургии кладется освященный хлеб.

**ДОБРЫЙ ПАСТЫРЬ** – символический тип изображения Христа, широко распространенный в раннехристианском искусстве. Этот эпитет прилагается к Христу в Св. Писании (Ис 6:11; Ин 10:11). Изображался в виде пастуха, окруженного пасущимися овцами, или же, согласно евангельской притче, с заблудшей овцой за плечами (Лк 15:3-7). Особое распространение получил во времена гонений на христианство, поскольку этот образ выражал идею особого покровительства избранным. Был ориентирован на аллегорический язык позднеантичного искусства. Со временем уступил место в иконографии историческому типу изображения Христа.

**ДРЕВО ИЕССЕЕВО** – символическое наименование родословия Иисуса Христа, который, согласно ветхозаветным пророчествам, должен был родиться в колене Иудином из царского рода Давида, сына Иессеева, что известно из пророчества Исайи (Ис 11:1-5). Полностью родословие Иисуса

Христа приведено в Евангелиях от Матфея (Мф 1:1-17) и от Луки (Лк 3:23-38). Икона «Древо Иессеево» представляет лежащего на земле Иессея, из груди которого разрастается родословное древо с изображениями предков Христа в медальонах.

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

**ЕВХАРИСТИЯ** (греч. εὐχαριστία — благодарение) — главное таинство христианского богослужения, установленное Иисусом Христом на Тайной вечере, кульминационный момент литургии, во время которого происходит возношение (предложение) Св. Даров, которые затем вкушаются верующими (приобщение, причастие). В иконографии существует в двух вариантах: историческом — см. «Тайная вечеря» и литургическом — см. «Причащение апостолов».

**ЕЛЕУСА** (греч. ἡ Ἐλεοῦσα — милостивая) — особый эпитет Богородицы, присваивается также различным изображениям Богоматери, в основном где представлено ласкание Богоматери и Младенца Христа. В Византии был больше известен как Гликофилуса (см. выше). На Руси получил наименование Умиление, хотя есть иконы Одигитрии с надписью Елеуса.

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

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

**ЖИВОНОСНЫЙ ИСТОЧНИК** (греч. ἡ Ζωοδόχος Πηγή) — наименование чудотворной иконы Богоматери, происшедшей из храма, по преданию, его основал в 450 г. византийский император Лев Мудрый близ целебного источника, местонахождение которого было чудесным образом указано

Богоматерью. Икона «Богоматерь – Живоносный Источник» изображает Богоматерь с Младенцем по пояс в небольшом бассейне, круглом или овальном, к которому со всех сторон припадают страждущие и жаждущие исцеления. Помимо иллюстрации предания, это изображение имеет и догматический смысл – Богоматерь, родившая Спасителя, есть источник жизни вечной (этот смысл раскрывается в некоторых богослужебных текстах). В позднесредневековом искусстве образ «Живоносного Источника» получает прежде всего назидательно-аллегорическое толкование. Память 5 (18) апреля.

**ЖИТИЙНЫЕ ИКОНЫ** – тип икон, сочетающий изображение святого в среднике (центральной поле) с сюжетами из его жизни – жития на полях. Особое распространение получил с XIII в., в русском искусстве наиболее классические и репрезентативные иконы принадлежат Дионисию, это образы святителей московских Петра и Алексея

**ЗЕРЦАЛО** – в иконографии изображение прозрачной сферы в руках архангела; символ предначертания, предвидения, переданного архангелу Богом.

**ЗНАМЕНИЕ** – широко распространенный тип изображения Богоматери, в греч. традиции Платитера (греч. Πλατύτερα των οὐρανῶν – пространнее небес). Иконография основана на важнейшем из пророчеств Исайи, неоднократно приводимом в новозаветных текстах (Ис 7:14): «Сам Господь даст вам знамение: се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Эммануил». Представляет Богоматерь с воздетыми руками (Оранта), несущую на груди изображение Христа Эммануила (обычно в круглом медальоне). Центральная тема этого изображения – воплощение Сына Божьего в человеческом образе. Изображения Богоматери Знамение получают широкое распространение в XI–XII вв. как в византийском, так и в древнерусском искусстве. Однако само наименование «Знамение» известно только на русской почве и связано, очевидно, с текстом ветхозаветного пророчества Исайи («Господь даст вам знамение...»). Во

всех остальных местах подобным изображениям присваивались самые разнообразные эпитеты, заимствованные главным образом из молитвенных песнопений в честь Богоматери. Из икон этого типа особую известность приобрела на Руси новгородская икона «Знамение», оказавшая чудесную помощь новгородцам во времена их битвы с суздальцами в 1170 году. Память 27 ноября (10 декабря).

**ИВЕРСКАЯ** (греч. ἡ Πορταίτισσα) – иконографический тип Богоматери, восходящий к чудотворному образу Иверского Афонского монастыря. Иконография ее относится к типу Одигитрии, но имеет свои особенности: голова Марии склонена к Младенцу, сидящему на Ее правой руке в небольшом повороте к Матери. Поза Младенца – высокая и прямая. На левой щеке Богоматери – кровоточащая ранка, след от копья, которым, согласно преданию, была поражена икона во время иконоборческого гонения. Другое название образа – Портаитисса (греч.), или Вратарница (русс.) Список Иверской был привезен в Москву с Афона в 1648 г.

**ИЗВОД** – в средневековой иконографии одна из разновидностей установленного канона изображения.

**ИКОНОБОРЧЕСТВО** – еретическое движение, выразившееся в отрицании почитания св. икон и гонениях на них, охватывает период с VIII по IX в. Первый этап гонений имел место при византийских императорах Льве III Исавре (717–747 гг.) и Константине V Копрониме (741–775 гг.), когда был созван иконоборческий Собор 754 года и 300 епископов единодушно осудили иконопочитание. При императрице Ирине и ее сыне Константине Порфирородном (780–797 гг.) был созван VII Вселенский собор (787 г.), утвердивший догмат об иконопочитании. Затем гонения на иконы возобновились при Льве V Армянине (813–820 гг.) и его преемниках. Окончательное восстановление иконопочитания произошло в 843 г. при императрице Феодоре, в честь чего был установлен церковный праздник «Торжество православия». Обосновывая свою позицию, иконоборцы апеллировали прежде всего к ветхозаветному запрещению изо-

бражать Бога (Втор 5:8). В защиту иконопочитания выступали многие богословы и церковные деятели: Иоанн Дамаскин, Федор Студит, константинопольские патриархи Герман, Тарасий, Никифор и др.

**ИКОНОГРАФИЯ** (греч. εἰκων – изображение; γράφω – пишу) – устойчивая традиция изображения различных лиц и событий, складывающаяся на основе разнообразных источников (Св. Писание, апокрифы, агиография, предания и легенды, гимнография) и организующая их в соответствии с принятыми догматическими, символическими и литургическими толкованиями.

**ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИК** – руководство по иконописанию, собрание образцов, определявших все детали канонических изображений различных лиц и событий (вплоть до технических приемов письма). Иконописные подлинники подразделялись на толковые и лицевые (иллюстрированные). Были введены как обязательные на Стоглавом соборе (1551 г.).

**ИКОНОСТАС** (греч. εἰκων – икона; στάσις – место стояния) – преграда с иконами, отделяющая алтарь от остального пространства в православном храме. Византия не знала высокого иконостаса, а знала лишь невысокие алтарные преграды. Начиная с VII в. на них ставился крест (свидетельства Софрония Иерусалимского и Георгия Амартола), а при императоре Василии Македонянине (876–886 гг.) стали помещать икону Спасителя. Постепенно стали добавляться другие иконы – дейсусные, праздничные. Нередко они соединялись на одной доске, образуя так называемые темплонны (эпистили). В таком виде существовал иконостас и в домонгольской Руси. Но к XIV–XVI вв. складывается в древнерусском искусстве многоярусный иконостас. Традиционно он включает в себя пять основных рядов: местный – с иконами, особо почитаемыми в данной местности, в том числе и храмовой (вторая справа от Царских врат); дейсусный (в центре «Спас в силах»); праздничный; пророческий (в центре – Богоматерь с Младенцем) и праотеческий (в центре

образ Троицы); венчает иконостас Распятие. В редких случаях дополняется шестым рядом, где могут изображаться Страсти Христовы, образы святых и пр.

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

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

**ИСИХАЗМ** (от греч. ἡσυχία — безмолвие) — мистическое учение и аскетическая практика, известная в православном монашестве с IV–V вв., среди отшельников, культивировалась в Египте и на Синае в VI–VIII вв., с кон. XIV в. получила распространение за пределами монастырей, во всем православном мире. Учение и практика исихазма имеют целью достижение обожения (греч. θεοσις) через очищение человека, концентрацию (нерассеяние) душевных и духовных сил в сердце подвигающегося, постоянном призывании имени Божьего. Эта практика получила название «умной молит-

вы», поскольку в ней задействовано все существо человека со всеми его психофизическими функциями. Опыт такой молитвы описал знаменитый византийский подвижник Симеон Новый Богослов (†1022 г.). Но в основном исихазм существовал в качестве устной традиции, предания, пока в первой половине XIV в. он не получил теоретическое обоснование в трудах Григория Синаита, а также Григория Паламы, который создал фундаментальное учение о сообщаемости божественных энергий, о возможности приобщения человека к нетварному миру. На Руси к последователям исихазма принадлежали многие подвижники: Сергей Радонежский, Нил Сорский, в новое время – Паисий Великовский, Серафим Саровский.

**КАНОН** (греч. κανών – правило, норма, букв. – шест для измерения длины) – 1. Совокупность правил, предопределяющих форму и содержание православного искусства. 2. Особый жанр богослужебных песнопений. 3. Постановление Вселенских соборов об основах вероучения и церковной жизни. 4. Совокупность канонических книг Ветхого и Нового Заветов.

**КАТАКОМБЫ** (итал. *catacomba* – сходжение, спуск) – подземные сооружения, используемые в древности как кладбища, в период гонений (II–IV вв.) здесь совершали богослужения первые христиане. Самыми обширными и наиболее знаменитыми являются катакомбы Рима.

**КЕНОЗИС** (греч. κένωσις – умаление, снижение) – богословский термин, обозначающий добровольное умаление Бога при воплощении ради спасения мира.

**КИВОРИЙ** (греч. κιβώριον) – сень над престолом, поддерживаемая колоннами. В раннехристианских храмах, когда не было высоких иконостасов, к киворию крепились завесы, закрывавшие престол в промежутках между службами. Появляется в IV–V вв. В иконописи изображение кивория символизирует алтарь.

**КИКОТИССА** (греч. Κικώτισσα), Богородица Киккская – образ, происходящий из монастыря Киккос (Коккос) на Ки-

пре, куда, согласно преданию, он был вложен императором Алексеем Комниным I. Относится к типу Взыграние, разновидности Умиления, изображающему Богоматерь держащей на руках играющего Младенца. Как правило, Христос изображается в этом типе с обнаженными ручками и ножками, что подчеркивает Его человеческую природу и одновременно жертвенный аспект образа. Этот тип получил распространение с XI–XII вв. в связи с широким развитием идей соотнесения детских забав и ласк Младенца как прообраза будущих мук на кресте, как и ласка Матери – образ смертных объятий. Непринужденное «детское» поведение Младенца должно доказывать непреложность Боговоплощения и, соответственно, реальность Христовых Страстей. На Руси Киккская икона появляется в XVII в., список знаменитой Кипрской святыни был сделан Симоном Ушаковым, хотя иконы типа Взыграние были известны и ранее. Среди знаменитых византийских икон подобного типа – Синайская Богородица с пророками начала XII в.

**КИНОВАРЬ** – сернистая ртуть, краска ярко-красного цвета, применяемая в иконописи.

**КИОТ** (греч. κιβωτός – ящик, ковчег) – деревянный украшенный шкафчик (часто створчатый) или остекленный ящик для икон.

**КЛАВ** (греч.) – нашивное украшение в виде вертикальных полос, идущих от плеч до нижнего края одежды.

**КЛЕЙМА** – в иконописи небольшие композиции с самостоятельным сюжетом, располагающиеся вокруг центрального изображения;

**КОВЧЕГ** – в иконописи углубленное среднее поле иконной доски.

**КОНХА** (от греч. κουχή – раковина) – полукупол, сомкнутый полусвод, служащий для перекрытия полуцилиндрических частей здания (апсид, ниш).

**КОРПУСНОЕ ПИСЬМО** – в иконописи особый технический прием, когда краски накладываются плотными непрозрачными слоями.



**КРАКЕЛЮРЫ** — трещины в красочном слое иконы или картины.

**КРЕСТОВО-КУПОЛЬНЫЙ ТИП ХРАМА** — в основе его лежит конструкция, при которой к подкупольному квадрату в центре храма обращены четыре цилиндрических свода, образующие в плане крестообразную структуру, так что купол оказывается над перекрестьем двух взаимно перпендикулярных осей храма, образующих в плане крест. Сформировалась уже к V в. (церковь Св. Давида в Салониках, Греция), получила широкое распространение в византийской и древнерусской архитектуре начиная с IX–XI вв.

**КРЕЩЕНИЕ ГОСПОДНЕ** — см. Богоявление.

**КТИТОР** (греч. κτίτωρ — создатель, строитель) — человек, предоставивший необходимые средства для сооружения храма или его ремонта, а также для украшения росписями, иконами.

**ЛАВРА** (греч. λαύρα — улица, аллея) — в раннем монашестве монастырь, где каждый член общины жил отдельно и все сходилось только на совместные богослужения. Со временем так стали именовать крупные монастыри, подчиненные непосредственно высшей церковной власти. В России в XVIII в. четыре монастыря получили статус лавры: Троице-Сергиева, Александро-Невская, Киево-Печерская, Почаевская; пятая, Святогорская лавра, получила статус в 2004 г.

**ЛЕВКАС** (греч. λευκός — белый) — в иконописи название грунта, представляющего собой тертый мел, размещенный на животном или рыбьем клею. Наносится несколькими слоями на специально подготовленную доску, после высыхания шлифуется.

**ЛЕССИРОВКА** — один из приемов живописной техники, состоящий в нанесении очень тонких прозрачных и полупрозрачных слоев краски поверх высохшего плотного слоя.

**ЛЕЩАДКИ** — в иконописи изображение горок.

**ЛИТУРГИЯ** (греч. ληϊτὸς ἔργον — общее делание) — основное христианское богослужение, центром которого является евхаристия, причащение Святых Даров. Установлена в воспоминание о причащении апостолов, совершенное Христом на Тайной вечере. Включает в себя, как правило,

проскомидию — подготовительную часть; литургию оглашенных, на которой могут присутствовать готовящиеся принять св. крещение и литургию верных, на которой совершается таинство причащения, в котором могут участвовать только христиане (крещеные, верные). По преданию, первые чинопоследования литургии были составлены апостолами Иаковом и Марком, В IV в. происходит унификация различных списков литургий Восточной церкви и создание единого чина, что было сделано Василием Великим и Иоанном Златоустом. Эти два чина литургии используются Православной церковью до настоящего времени. Православная церковь использует также сокращенный чин литургии Преждеосвященных Даров (составлен папой Григорием Двоесловом), на которой для причащения предлагаются Св. Дары, освященные ранее, на предшествовавшей литургии.

**ЛИТУРГИЯ СВ. ОТЕЦ** — в церковном искусстве особая композиция, располагавшаяся, как правило, в нижнем регистре росписей алтарной абсиды храма и включавшая в себя изображения отцов церкви в священническом облачении с книгами и свитками в руках (на свитках изображаются тексты литургических молитв). В ряде случаев в центре такой композиции изображался объект поклонения и служения св. отцов: Этимасия, Спас Нерукотворный и другие символические прообразы жертвы Христовой. Появляется к нач. XI в. и получает широкое распространение в XII–XIII вв.

**ЛОР** (греч. λῶρος — лента) — деталь облачения архангелов, широкая длинная полоса ткани, украшенная жемчугом и драгоценными камнями, заимствована из облачения византийских императоров.

**ЛУЗГА** — откос доски между полем и ковчегом иконы.

**МАНДОРЛА** (от итал. *mandorle* — миндалина) — в иконописи сияние света в форме овала, в котором изображались Христос, в поздней иконографии и Богоматерь.

**МАФОРИЙ** (греч. μαφόριον — накидка) — верхняя женская одежда в виде длинного покрывала, спускающегося с го-

ловы до пят. Мафорий Богоматери — одна из важнейших реликвий — находился во Влахернском храме в Константинополе с 474 г. В иконографии Богоматерь изображается в мафории пурпурного (вишневого), реже — синего цвета.

МЕРИЛО — в византийской и древнерусской иконописи один из атрибутов архангела — тонкий жезл в его руке.

МИЛОТЬ (греч. *μηλωτή* — овчина) — одежда из овечьих шкур, в милоти изображаются обычно Иоанн Предтеча и пророк Илья.

МИНЕИ ЧЕТЬИ (слав. — ежемесе́чные чтения), греч. минологий — сборники, содержавшие жития святых, изложенные в порядке празднования их памяти по православному церковному календарю, а также каноны, гимны и другие молитвословия на все дни года, предназначавшиеся для домашнего чтения. Первые Минеи Четьи известны с XII века. Наибольшей популярностью на Руси пользовались Великие Минеи Четьи святителя Макария (сер. XVI в.) и Минеи Четьи святителя Димитрия Ростовского (ок. 1700 г.).

МИТРА (греч. *μίτρα* — повязка) — парчовый головной убор священнослужителя; часть облачения архимандритов, протоиереев и архиереев (епископов). Поскольку священнослужитель во время богослужения изображает Христа, то митра одновременно напоминает о терновом венце, которым был коронован Спаситель.

МЛЕКОПИТАТЕЛЬНИЦА (греч. — Галактотрафуса) — иконографический тип, изображающий Богоматерь кормящей грудью младенца Христа. Был распространен в балканском искусстве, в итало-греческой школе. На Руси встречается редко.

НАОС, НЕФ (греч. *ναός*, лат *navis* — корабль) — основное пространство храма и в то же время одна из продольных его частей.

НАРТЕКС (греч. *νάρθηξ*), русск. притвор — более или менее обособленная часть внутреннего пространства храма с западной стороны. Нартекс мог существовать и в виде отдельной пристройки и входить в состав храмового интерьера. В ранне-

- христианской традиции место, где стояли оглашенные и отлученные, то есть те, кто не участвовал в литургии верных.
- НЕДРЕМАННОЕ ОКО**, Спас Недреманное Око – символический тип изображения Христа, сложившийся на основе ветхозаветных пророчеств (Пс 120). В иконах этого типа представлен юный Христос на ложе, склонившаяся над ним Богоматерь и ангелы с орудиями страстей. Появляется в византийском и древнерусском искусстве на рубеже XIV-XV вв.
- НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА** – горящий, но не сгорающий терновый куст, из среды которого Бог говорил с Моисеем на горе Хорив (Исх 3:2). В богословии и гимнографии ветхозаветный прообраз Богоматери, непорочно зачавшей и родившей Сына Божьего Иисуса Христа, не попавшись божественным огнем (впервые появляется в акафисте). Такое наименование получила икона Богоматери, составленная на основе этого и других ветхозаветных прообразов воплощения Христа. В центре иконы располагается изображение Богоматери с Младенцем (тип Одигитрия), на иконе изображаются символы, связанные с ветхозаветными пророчествами: гора из пророчества Даниила, лестница Иакова, врата Иезекииля, руно Гедеона и т.п. Изображение заключено в восьмиконечную звезду, образованную двумя четырехугольниками – зеленым и красным (цвет Купины и цвет обьявлявшего ее пламени). В русской иконописи известна с сер. XVI в. Память 4 (17) сентября.
- НЕРУШИМАЯ СТЕНА** – особый эпитет, присваивавшийся, как правило, изображениям Богоматери Оранты (например, Богоматерь в апсиде Софии Киевской); заимствован из акафиста Богоматери («Радуйся, царствия нерушимая стено» – икос 12).
- НИКОПЕЯ** (греч. Νικολεία – дарующая победу) – иконографический тип Богоматери, держащей на уровне груди двумя руками щит (мандорлу) с образом Христа Еммануила. Образ связан как с победительной тематикой Воплощения как части Спасения, так и с почитанием Богородицы как помощницы в сражениях, одолевающей врагов («Взбранной

воеводе победительная» из акафиста). Щит с образом Христа — знак победы, восходит к так называемому «обетному щиту» (*clipeum*) с образом божества или императора (*imago clipeatae*), который подвешивался в храмах в Римской империи, а также использовался в императорской гвардии в качестве охранительного и демонстративного символа. Одно из самых ранних изображений Никопеи мы находим в сирийском Евангелии Парижской библиотеки VII в. По свидетельству источников, икона Богородицы Никопеи была обнаружена во Влахернском храме из-под закладки в стене во время постройки его в 1031 г., и хотя такая типология была известна еще в доиконоборческую эпоху, особенное почитание Никопеи получила именно с 30-х гг. XI в.

**НИМБ** (лат. *nimbus* — облако, туча) — условное изображение света и сияния вокруг головы Христа, Богородицы, святых и т.д. Прием известен с античности, с эпохи эллинизма (так изображали Митру, Гелесоа и других богов). С IV века распространяется в христианском искусстве. Нимб бывает разной формы (круглый, треугольный, шестиугольный, восьмиугольный) и разного цвета. Круглый нимб с вписанным в него крестом (так называемый «крестчатый нимб») — важнейший элемент иконографии Христа.

**ОДИГИТРИЯ** (греч. *Οδηγήτρια* — путеводительница) — один из главных типов изображения Богородицы с Младенцем. Христос сидит на руках Богородицы, правой рукой Он благословляет, а левой держит свиток, реже — книгу, что соответствует иконографическому типу Христа Пантократора (Вседержителя). Существуют различные предположения относительно происхождения этого типа изображения Богородицы, безусловно, являющегося одним из древнейших (хотя наименование появляется в источниках не ранее IX в.). В Константинополе этот образ был связан с монастырем Одигон, получившим известность благодаря чудотворному источнику, исцеляющему слепоту. Отсюда и наименование монастыря (гр. *Οδηγός* — поводырь, проводник). Святыней монастыря была икона Одигитрии — Пу-

теводительницы, написанная по преданию евангелистом Лукой и считавшаяся хранительницей – палладиумом Константинополя. Икона Богоматери Одигитрии пользовалась чрезвычайным почитанием в Византии; списки с нее получили широкое распространение на Руси с самого начала ее христианизации. К этому типу относятся такие широко почитаемые на Руси иконы, как Смоленская, Иерусалимская (Грузинская), Тихвинская, Иверская.

**ОКЛАД** – украшение лицевой поверхности иконы или переплета Евангелия.

**ОКТОИХ** (греч. ὀκτώ – восемь; ἦχος – голос) – «восьмигласник», «осьмогласник», сборник песнопений и молитв, соответствующий кругу 8 воскресений, каждому из которых соответствовал свой распев – глас, оформился в IX в. Пение октоиха начинается с понедельника после Недели Всех Святых и заканчивается в канун Великого поста – перед субботой мясопустной недели.

**ОМИЛИЯ, ГОМИЛИЯ** (греч. ὁμιλία – речь, беседа) – слово, толкование на события евангельской или ветхозаветной истории. Древнейший вид храмовой проповеди, построенной на простых оборотах речи.

**ОМОФОР** (греч. ὠμοφόριον, ὠμος – плечо; φέρω – ношу, букв. – наплечник) – знак архиерейского (епископского) сана, длинная полоса материи, украшенная крестами и возлагаемая на плечи поверх всех других священнических одежд. Омофор обозначает заблудшую овцу, которую пастырь берет на свои плечи, подобно Христу Доброму Пастырю (Лк 14:4-7).

**ОРАНТ** (лат. – молящий, взывающий) – персонаж, представленный в молитвенной позе с воздетыми вверх руками, такие изображения часто встречаются в катакомбах. Считается, что это изображения душ умерших, молящихся за оставшихся на земле живых

**ОРАНТА** (лат. – молящаяся) – один из типов изображения Богоматери, обычно без Младенца, в рост, с воздетыми руками (жесте заступнической молитвы, ср. Исх 17:8-16). Начиная

с IX в. Богоматерь Оранта изображается в алтарной абсиде, где Она символизирует Церковь молящуюся. Часто этот образ используется и в декоративно-прикладном искусстве.

**ОРАРЬ** (от лат. молиться) — знак диаконского сана, длинная широкая лента, вышитая или цветная. Носится на левом плече (у диаконов) или же опоясывается крестообразно, через плечи (у иподиаконов). Опоясание орарем служит знаком того, что его носитель должен смирением, целомудрием и чистотой сердца стяжать себе одежду чистоты. Кроме того, поскольку диаконы во время богослужения изображают собой херувимов и серафимов, то орарь, таким образом, обозначает еще и ангельские крылья. Иногда на ораре вышивается ангельская песнь «Свят, свят, свят Господь Саваоф».

**О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ** — песнопение, составленное в честь Богоматери, текст которого включен в Октоих, используется как задостойник в литургии св. Василия Великого (вместо песнопения «Достойно есть» в литургии Иоанна Златоуста). Так же называется икона, иллюстрирующая начальные строки песнопения: «О тебе радуется обрадованная вся тварь, архангельский собор и человеческий род, освященная церковь, раю словесный...». На ней представлена Богоматерь с Младенцем на престоле, в окружении Божественной славы, за нею — собор ангелов и храм, расположенный на фоне райского сада. У подножия престола святые — протцы, пророки, апостолы, святители, мученики, мученицы и т.д. Иконы «О тебе радуется» появляются в русской живописи в кон. XV — нач. XVI в.

**ОХРА** — в иконописи земляная краска, а также цвет от желтого до красно-коричневого — в зависимости от металла, окисел которого входит в состав земли.

**ПАВОЛОКА** — ткань, которая наклеивается на иконную доску перед наложением левкаса (грунта) для лучшего сцепления левкаса с поверхностью доски.

**ПАНАГИЯ** (греч. Παναγία — всесвятая) — 1. Часть просфоры, изъятая на проскомидии в честь Богоматери; в специальных ящичках (панагиарах) переносилась в монастырскую

трапезную, где часть ее вкушалась до, а часть — после трапезы. В настоящее время полагается вместе с другими частицами на дискос и освящается на литургии. 2. Нагрудный знак архиереев и архимандритов — небольшая иконка (круглая, овальная, ромбовидная и т.д.), на одной стороне которой изображается, как правило, Спас или Троица, а на другой Богоматерь с Младенцем. 3. Особый эпитет, присваиваемый изображениям Богоматери Знамение (см. Великая Панагия), раскрывает дополнительный смысл, присущий изображению Спаса Эммануила в медальоне — символическому прообразу пасхального агнца (так называемого артоса — круглой пасхальной просфоры).

**ПАНТОКРАТОР** (греч. ὁ Παντοκράτωρ — вседержитель) — один из основных типов изображения Христа, представляющий Его в виде Небесного Царя и Судии. Христос восседает на троне, благословляя правой рукой, а левой держит свиток или книгу. Получает широкое распространение начиная с IV–VI вв. Изображается в рост, сидящим на престоле, также существуют поясные изображения. С точки зрения догматического смысла образ Христа-Пантократора выражает единосущие Христа Отцу и соответственно единство Св. Троицы. Разновидность образа Пантократора — Спас в силах — представляет второе пришествие Христа в силе и славе, как завершение спасительной миссии и образ Суда. Изображался в алтарной части базилик, в купольном храме — в куполе, изображается также в иконах, знаменуя множество оттенков догматического и космологического смыслов.

**ПАПОРОТКИ** — в иконописи изображение нижних перьев на крыльях архангела, обычно имели другой цвет или оттенок по сравнению с остальной частью крыла.

**ПАРАМАНД** (греч. παραμάντιον) — деталь монашеского облачения в виде четырехугольного плата с изображением восьмиконечного креста на подножии, орудий страстей и черепа Адама: носится монахами на груди, обозначает крест, который берет на себя инок, следуя за Спасителем.



**ПАРУС** — в архитектуре один из элементов перекрытия крестово-купольного храма; сферический треугольник, обеспечивающий переход от квадрата в плане к окружности купола. В парусах располагались, как правило, образы евангелистов.

**ПЕРИВЛЕПТА** (греч. Περιβλέπτα — прекрасная видом) — один из эпитетов Богоматери, часто относимый к типу Богоматери с Младенцем на левой руке, вариант Одигитрии, но менее застылый и фронтальный, чем классическая Одигитрия. Характерен легкий поворот Младенца к Матери, а главной особенностью типа являются жесты: поднятая в молении рука Богоматери почти раскрыта. Формирование и распространение этого образа относят к XI в., считается, что его вдохновителем был император Роман Аргир (1028–1034), построивший храм во имя Богородицы, обозначив ее эпитетом, отсутствовавшим в богослужебных текстах, который скорее подходит смертной женщине, ибо слово «перивлепта» означает «восхитительная». Храмы с этим посвящением получили распространение в XII–XIV вв. (в Охриде, в Мистре), в это же время многие иконы именуется этим эпитетом.

**ПЛАВЬ** — жидкое письмо, тонкий слой краски. Доличное проплавляется обычно один-два раза, личное пишется несколькими плавями.

**ПЛАТИТЕРА** (греч. Πλατύτερα των οὐρανῶν — пространнее небес) — один из эпитетов Богородицы, восходящий к молитве, читаемой во время литургии Василия Великого. Этим эпитетом обычно наделяли образы Богоматери Знамения, или Богородицы Оранты, находящиеся в алтарной апсиде. Эпитет намекает на тему воплощения Невместимого Бога, Создателя мира в тело Богородицы. Среди икон с этим эпитетом — икона Богоматери Платитеры из собрания Эрмитажа XV в.

**ПЛАЩАНИЦА** — полотнище с изображением Христа во гробе, после снятия с Креста. В Великую пятницу торжественно выносится из алтаря на середину храма и полагается для поклонения верующих — до пасхальной полунощницы, после

чего возвращается в алтарь. Туринская плащаница считается именно той тканью, в которую было завернуто тело Иисуса Христа во время погребения.

**ПОЗЕМ** – в иконописи часть фона, полоса в нижней части иконы, обычно коричневого или зеленого цвета – условное обозначение земли.

**ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ** – евангельский сюжет, связанный с Рождеством Христа. О поклонении мудрецов-звездочетов (в древнерусской традиции – волхвов, на западе – магов, королей) родившемуся Богомладенцу повествует евангелист Матфей (Мф 2:1-12). Число волхвов, пришедших поклониться Младенцу, по традиции считается мистическим – три, таким же сакральным смыслом обладают дары, принесенные волхвами: ладан, как Богу, золото, как Царю, миро – как будущей жертве. К VI в. устанавливается традиция почитания волхвов, и в апокрифах появляются их имена – Каспар, Балтазар, Мельхиор, хотя в раннехристианской традиции их могли именовать и по-другому. Пришествие волхвов, предопределенное ветхозаветными пророчествами (Пс 71:10-15; Ис 60:3), раскрывает Божественное достоинство родившегося Христа, поэтому получило большое распространение в раннюю эпоху, когда актуальными были христологические споры. Сцена встречается уже в катакомбах и раннехристианских храмах (напр., мозаики Санта Мария Маджоре). Сюжет сохраняет свое значение в литургических гимнах на Рождество и в акафисте, но в зрелое византийское время редко изображается отдельно (мозаики Дафни кон. XI в.), чаще как часть развернутых повествовательных циклов на тему Рождества Христова. В древнерусском искусстве также входит в состав иконографии Рождества.

**ПОКРОВ БОГОРОДИЦЫ** – праздник, установленный на Руси в XII в. в воспоминание о чудесном явлении Богородицы во Влахернском храме в 910 г. во время осады Константинополя арабами. Свидетелями этого чуда были Андрей Юродивый и его ученик Епифаний, на всеобщем бдении они увидели Богородицу, которая распростерла свое покрывало

(мафорий) над собравшимися в храме и молилась об избавлении народа от бедствий. Празнуется 1(14) октября. Самые ранние изображения Покрова известны уже с XIII в., в XIV в. складывается устойчивая иконография, существующая в двух вариантах: суздальском и новгородском. Суздальский вариант изображает Богоматерь держащей покрывало, в новгородском Богоматерь изображается молящейся (Оранта), а над ней покров держат ангелы. В обоих вариантах часто изображается Роман Сладкопевец, память которого приходится на 1(14) октября.

**ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ** (греч. Θρήνος Ἐπίλογος) – композиция сложилась на основе текстов канонических Евангелий (Мф 27:57-61, Мк 15:46-47, Лк 23:53, Ин 19:39-42), апокрифического Евангелия Никодима, а также песнопений Страстной седмицы, «воспоминающих» о событиях смерти и погребения Спасителя.

**ПОТИР** – сосуд в форме кубка для евхаристического вина, используемый при богослужении.

**ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ** – 1. Праздник, установленный в честь Богоматери и отмечаемый в субботу пятой недели Великого поста. 2. Икона, представляющая Богоматерь на троне в окружении пророков с символическими атрибутами их пророчеств о воплощении Христа и о чудесном рождении Его от Девы. На иконе изображаются, как правило, пророки со свитками и символами: Иаков с лестницей, Моисей с Купиной, Валаам со звездой, Гедон с руном, Иезекииль с вратами, Иеремия со скрижалью, Исайя с клещами и углем, Иессей и Аарон с процветшими жезлами, Давид и Соломон с моделями Иерусалимского храма и Даниил и Аввакум с горами. Иконография известна с XV в., сформировалась на основе более ранних икон Богоматери с пророками на полях XI–XII вв. Это наименование может присваиваться и другим иконам, прославляющим Богоматерь.

**ПРЕОБРАЖЕНИЕ** – двенадцатый праздник, падающий на 6 (19) августа, установлен в воспоминание об одном из важнейших моментов земного служения Христа, описанное в

синоптических Евангелиях (Мф 17:1-9, Мк 9:2-9, Лк 9:28-36). Евангелисты повествуют, как Христос, взяв с собой трех учеников Петра, Иоанна и Иакова, восшел на гору и преобразился — лицо просияло как солнце, одежды сделались белыми, и весь Он источал Божественный свет. Одновременно с этим раздался голос Бога Отца: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение», засвидетельствовавший, что Христос есть истинно Сын Божий. Празднуется с IV в., праздничные каноны составлены в VIII в. Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскином. Икона «Преображение» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

**ПРЕПОДОБНЫЙ** — общее наименование, относящееся к святым монахам, подвижникам, отшельникам и пр.

**ПРЕПОЛОВЕНИЕ** — праздник литургического года, наименование которого определено его местом на полпути от Пасхи до Пятидесятницы, дня Св. Троицы. В этот день воспоминается событие земной жизни Иисуса Христа, о котором повествует Евангелие от Луки (2:41-52): проповедь отрока Христа учителям закона в Иерусалимском храме. Смысл Преполовения актуализировал идею о том, что источник христианского учения не книга, не текст, не закон, но Сам Иисус Христос. Композиция входила в состав так называемого литургического цикла (наряду с беседой с самарянкой, исцелением слепого, уверением Фомы), раскрывающего вероисповедные основы христианства. В росписи располагался в восточной зоне храма. Иконы на этот сюжет появляются не ранее начала XV в. (например, Новгородские Софийские таблетки). Вхождение Преполовения в праздничный ряд иконостаса объясняется усилением ориентации иконостаса на чинопоследование богослужбного года.

**ПРЕСТОЛ** — четырехугольный стол, накрытый особыми покрывалами, который располагается в середине алтаря православного храма. На престоле помещается антиминс, Евангелие, напрестольный крест, дарохранильница, на престоле совершается освещение Св. Даров. Поскольку Св. Дары

символизируют собой Тело Христово, престол обозначает собой одновременно Гроб Господень и, с другой стороны, царский трон, на котором восседает Христос-Бог.

**ПРИДЕЛ** — особое помещение с алтарем внутри храма или дополнительная церковь с престолом, пристроенная к храму.

**ПРИТЕНЕНИЕ** — прием в живописи доличного, переход от светлого к более темному тону, выполненный в том же цвете.

**ПРИЧАЩЕНИЕ АПОСТОЛОВА, ЕВХАРИСТИЯ** — композиция сложного символично-догматического содержания, являющаяся одновременно напоминанием о Тайной вечере и прообразом трапезы Царства Небесного, Небесной Литургии. В Тайной вечере, совершенной Христом накануне распятия, Сам Христос подал ученикам хлеб и чашу с вином со словами «Сие есть Тело Мое, которое за вас предается, Сия Кровь Моя, которая за вас изливается» (Лк 22:17-21; Мк 14:22-23; Мф 26:26-28). Но евхаристическая трапеза в этом изводе призвана запечатлеть не историческую сцену, а причащения верных в литургии, где Сам Христос руками священника раздает хлеб и вино как Тело и Кровь Христовы. Впервые эта композиция появилась в монументальной росписи и с самого начала располагалась в алтарной зоне, широкое распространение получает с сер. XI в. Особенную актуальность приобретает в XI–XII вв. благодаря спору об опресноках (о веществе Св. Даров — пресном хлебе у католиков и квасном — у православных), о смысле и содержании Жертвы, о причащении под двумя видами. С начала XV в., в связи с осмыслением литургии в свете исихастской традиции, евхаристию начинают изображать на иконах, помещая ее на Царских вратах, на престольных сенях, вводя в праздничный ряд иконостаса.

**ПРОБЕЛА** — в иконописи высветление отдельных частей изображения путем многократных прописок с постепенным увеличением количества белил, наносимых по ровному основному тону. Символизируют присутствие Божественного света (ср. Ассист).

**ПРОСКОМИДИЯ** (от греч. *προσκομιζω* — приношу) — первая часть литургии, на которой происходит приготовление

Св. Даров (хлеба и вина) для евхаристии. В настоящее время используется пять просфор: из первой священник вырезает четырехугольную часть — агнца, символизирующего собой тело Христово, а из остальных — частицы в честь Богоматери, Иоанна Крестителя, пророков, апостолов, мучеников, святителей; подвижников, а также молитвенное поминовение живых и мертвых. Все эти частицы вместе с агнцем полагаются на дискос (особое блюдо), над которым ставится звезда (два металлических полукружия, расположенные крест-накрест), и накрываются тремя платами (воздухами). Красное вино смешивается с водой и вливается в чашу (потир). Все действия священника сопровождаются определенными молитвенными чинопоследованиями.

**ПРОСФОРА** (греч. просфорά — приношение) — небольшой круглый хлеб, выпекаемый из квасного пшеничного теста, используется в православном богослужении в таинстве причащения. На верхней корочке просфоры вытеснено изображение четырехконечного креста и буквы ИС ХС НИКА (Иисус Христос побеждает). Название произошло от обычая, принятого в первые века христианства, приносить в храм хлеб и вино для евхаристии и для агапы («вечери любви» — совместной трапезы, устраивавшейся после богослужения).

**ПУРПУР, ПОРФИРА** (греч. порφύρος) — 1. Драгоценная краска, добываемая из морских моллюсков, и, соответственно, ткань, окрашенная этой краской; 2. Багряница Христа, пурпурная мантия, в которую облекли Христа как иудейского царя перед поруганием; 3. Императорское облачение, поскольку носить одежду, окрашенную в порфиру и пурпур, имели право только императоры. Оттенки пурпура были различными, поскольку добывались из различных моллюсков и разными способами. Самые дорогие красители употреблялись и для цвета одежд Спасителя и Богоматери.

**РИЗНИЦА** — особое помещение в христианских храмах, где хранятся облачения священнослужителей, богослужебные принадлежности и церковная утварь; обычно располагается при алтаре (в южной части).

**РИЗЫ** (старослав.) – одежды, облачения священнослужителей или металлические покрытия икон.

**РИПИДА** (греч. *ρίπιδιον* – опахало, веер) – принадлежность богослужения в православном храме, применявшаяся для отогнания насекомых от Св. Даров. В настоящее время представляет собой лучистый круг из золота, серебра или золоченой бронзы с изображением шестикрылого серафима, укрепленный на длинном древке; выносится диаконом при архиерейском богослужении, используется также при посвящении в диаконы и в некоторых других случаях.

**РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЦЫ** – двенадцатый праздник, падающий на 8 (21) сентября, установлен в воспоминание о чудесном рождении Богоматери от престарелых родителей Иоакима и Анны. Упоминания об этом событии нет в канонических Евангелиях, оно описано в так называемом «Протоевангелии Иакова», «Псевдоевангелии Матфея» и других апокрифических источниках. Установлен во II пол. V в. Праздничные каноны составлены в VIII в. Иоанном Дамаскином и Андреем Критским. Икона «Рождество Богородицы» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

**РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО** – двенадцатый праздник, падающий на 25 декабря (7 января), установлен в воспоминание о чудесном рождении Иисуса Христа Сына Божия от Девы Марии. Упоминание об этом событии содержится в Новом Завете (Мф 1:25; Лк 11:6-8), оно описано также в Протоевангелии Иакова. Первоначально отмечалось совместно с Крещением (Богоявление), но с IV в. оба праздника получают самостоятельное значение. Праздничные каноны были составлены в VIII в. Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскином. Изображения, связанные с темой Рождества (прежде всего «Поклонение волхвов»), получили распространение уже в раннехристианском искусстве, в катакомбах и на саркофагах. Встречается в мозаиках Равенны и Рима VI в. В Византии формируется иконография, пришедшая затем на Русь, она состоит из нескольких сцен, соединенных вме-

сте. Широко использовалась в иконах и монументальных росписях. К XVI в. появляется пространная редакция, включающая в себя изображения событий от Благовещения до бегства в Египет, избияния младенцев и убийства Захарии (отца Иоанна Крестителя). Икона «Рождество Христово» входит в иконостас.

**РОСКРЫШЬ** — прием в иконописи: равномерное начальное распределение красок внутри контура по плоскости предмета, затем роскрышь проплавляется (прописывается плавыми см.), на нее наносятся пробел, оживки и т.д.

**САККОС** (евр. סַאָקוֹס — мешок, рубище) — верхняя одежда епископов, близок стихарю, но короче его и украшен звонцами. Означает одежду печали и смирения (Иер 48; Лк 10:13). Звонцы саккоса означают благословение слова Божия, исходящего из уст епископа.

**САНКИРЬ** (от греч. σαρκίνοϛ — телесный) — в иконописи подкладочный тон (оливковый, коричневый) в живописи лица, рук и других частей тела (личного), поверх которого клались остальные, более светлые слои охры, подрумянка, белильные движки.

**СЕРАФИМЫ** (евр. — огненный, палящий) — в богословии один из девяти ангельских чинов, высшая ступень небесной иерархии (по Псевдо-Дионисию Ареопагиту), изображались с человеческим лицом и с шестью крыльями.

**СИМВОЛЫ ЕВАНГЕЛИСТОВ** — изображения небесных существ, сопровождающих божественные явления (теофании). Описаны в Видении Иезекииля (Иез 1:4-28) и в Откровении Иоанна Богослова (Откр 4:2-9). Уже во II в. (Ириней Лионский, Епифаний Кипрский, Иероним) сложилась традиция толкования, согласно которой эти существа отождествляются с евангелистами: ангел — с Матфеем, лев — с Марком, телец — с Лукой, орел — с Иоанном. Изображения появляются в V–VI вв. (мозаики Сан Аполинарио ин Кляссе, Равенна). В византийском искусстве особую популярность приобретают с XI в., входят в состав композиции Спаса в силах (первые примеры в миниатюре XI в.). В позднем



Средневековые получают распространение изображения на Царских вратах иконостаса, где образы евангелистов соединены с их символами. См. Тетраморф.

**СИНЕРГИЯ** (греч. *συνεργισμός* – содействие, сотворчество) – богословский термин, раскрывающий принцип духовного взаимодействия Бога и человека, осуществляемое посредничеством Св. Духа. Один из центральных моментов православного Богопознания, которое подразумевает обязательное участие человека в деле спасения, что предполагает определенное состояние всего человеческого существа, преображенного благодатью и свободно сотрудничающего с Богом усилиями воли, разума и духа.

**СКИНИЯ** (греч. *σκηνή* – шатер, палатка) – древнееврейский переносной храм, созданный по указаниям Бога, которые Моисей получил на горе Синай (Исх 25:8-40; 26). Состояла из двух отделений: святилище и святая святых, где находился ковчег завета.

**СКЛАДЕНЬ** – икона, состоящая из нескольких складывающихся частей, то есть из средней доски и привешенных к ней на петлях боковых створок.

**СКРИЖАЛЬ** – 1. Каменная доска с высеченным на ней текстом 10 заповедей, полученная Моисеем от Бога на горе Синай (Исх 24:12; 34:1-4). 2. Четырехугольный плат с изображением креста или иконы в центре; нашивается на архиерейскую мантию у плечей и у подола, символизируя в совокупности Ветхий и Новый Заветы.

**СКРИПТОРИЙ** – мастерская для изготовления рукописей.

**СМАЛЬТА** – в технике мозаики небольшие куски непрозрачного цветного стекла.

**СОБОР АРХАНГЕЛОВ** – 1. Общее наименование нескольких праздников, посвященных поминовению небесных сил: Собор архангела Михаила и прочих бесплотных сил (8/21 ноября), Собор архангела Гавриила (26 марта /8 апреля) и др. 2. Икона, представляющая архангелов Михаила и Гавриила (иногда в окружении других небесных сил), которые поддерживают перед собой круглый щиток с изображением

ем Спаса Эммануила (см. ниже). Иконография восходит к античному победному «образу на щите», который несли крылатые богини победы Ники, в христианском искусстве на щите стали изображать крест с монограммой Христа, а Ники были заменены ангелами. Впоследствии крест заменили изображением Христа. Основной догматический смысл образа – Боговоплощение как победа над смертью, изначально предопределенная Божественным промыслом. Распространение этого изображения связывается также с победой над иконоборцами и восстановлением иконопочитания (843 г.).

**СОБОР БОГОМАТЕРИ** – 1. Праздник, установленный в честь Богоматери и отмечаемый на следующий день после Рождества Христова – 26 декабря (8 января). 2. Икона, иллюстрирующая текст рождественской стихир, приписываемой Иоанну Дамаскину, «Что ти принесем...», представляет собой символический вариант образа «Рождество Христово»: в центре изображается Богоматерь с Младенцем на троне, а вокруг нее, в соответствии с текстом рождественской стихир, ангелы, пастухи и волхвы и др, со своими дарами. Предстоятелями от рода человеческого, прославляющего Богоматерь, выступают прославленные гимнографы и отцы Церкви. Иконография складывается в сербском искусстве на рубеже XIII–XIV вв., на Руси известна с XIV в.

**СОФИЯ** (греч. Σοφία – премудрость), Премудрость Божья – в ветхозаветных книгах Притчей Соломоновых, Премудрости Соломона и Премудрости Иисуса, сына Сирахова, олицетворение высшей мудрости и творческой любви Бога, Его мироустроющая воля, принцип творения мира. Христианская традиция, начиная с апостольских времен, отождествляет Софию со вторым лицом Св. Троицы, Сыном Божьим Иисусом Христом («мы проповедуем... Христа, Божью силу и Божию премудрость», 1 Кор 1:24 и др.). В византийском и древнерусском искусстве известны изображения Софии в виде аллегорической фигуры с крыльями как самостоятельные, так и в составе сложных символических композиций

на темы Божественного домостроительства: «Премудрость созда себе дом» (Притч 9:1) и «София, Премудрость Божья» новгородского извода. Оба иконографических извода связаны с темой воплощения, искупительной жертвы, Страшного суда и грядущего воссоединения человека с Богом. Иконография складывается в XIV–XV вв. Позднесредневековая традиция (начиная с XVII в.) нередко сближает Софию с Богоматерью, отражением такого сближения служит, в частности, так называемая «киевско-ярославская» икона Софии, Премудрости Божьей.

**СОШЕСТВИЕ ВО АД** – см. Воскресение.

**СОШЕСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА НА АПОСТОЛОВ** (Пятидесятница, Троица) – двенадцатый праздник, установлен в воспоминание о сошествии Св. Духа на апостолов в Иерусалиме во время праздника Пятидесятницы, на 50-й день после Пасхи (Деян. 2:1-13). Празднуется в воскресенье восьмой недели после Пасхи. Это событие является исполнением ветхозаветных (Иоил 2:28-32 и др.) и новозаветных пророчеств (Иоанн Креститель: «Он будет крестить вас Духом Святым и огнем», Мф 3:11; Мк 1:8; Лк 3:16), оно знаменует рождение Церкви от Св. Духа. Празднуется с IV в. Праздничные каноны составлены в VIII в. Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскином. Икона «Сошествие Св. Духа» представляет сидящих полукрутом апостолов, на которых нисходит Св. Дух в виде языков пламени. Их фигуры располагаются вокруг темного арочного проема, в котором изображается старец в короне (царь Космос), олицетворяющий просвещаемые светом веры народы, с XVII в. в центре апостольского полукруга утверждается изображение Богоматери. Икона «Сошествие Св. Духа» входит в состав праздничного ряда иконостаса.

**СПАС В СИЛАХ** – особый тип изображения Христа-Пантократора в сиянии небесной славы, в окружении небесного воинства и четырех апокалиптических животных, символизирующих четырех евангелистов, несущих Его слово во все концы земли. Сформировался на основе пророческих

видений (Иез 1:4-28) и Апокалипсиса (Откр 4:2-9), а также сочинения Псевдо-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии». В русской иконографии известен с начала XV в. Образ «Спас в силах» располагается в центре дейсусного ряда иконостаса.

**СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ**, Нерукотворный образ – тип изображения Христа, представляющий Его лик на убрусе (плате) или чрепии (черепице). Греки именуют его Мандилион (τὸ ἅγιον Μανδύλιον, «святой плат»), или Акра Тапейнозис (Акра Ταπεινώσις, «высшее смирение»), или Священный синдон. Согласно преданию (впервые упоминается в IV в. Евсевием Кесарийским), Лик Христа нерукотворно был запечатлен на ткани и отнесен в Эдессу, где от него исцелился царь Авгарь. Во время нашествия образ замуровали в нишу над городскими воротами Эдессы, и он отпечатался на кирпичной стене. В 944 г. торжественно был перенесен в Константинополь, утрачен после нашествия крестоносцев в 1204 г. Современная наука связывает Нерукотворный образ с Туринской плащаницей. Христианская традиция рассматривает Нерукотворный образ Христа как одно из доказательств истинности воплощения второго лица Троицы в человеческом образе, а также как важнейшее свидетельство в пользу иконопочитания. Списки с него получили широкое распространение в византийской и древнерусской живописи. Перенесение образа из Эдессы в Константинополь – один из праздников православной Церкви, отмечаемый 16 (29) августа. В русской иконографии «Спас Нерукотворный» известен с XI–XII вв. В XVII в. распространяются изображения «Плат св. Вероники», трактующие происхождение Нерукотворного образа в том варианте апокрифа, как это было известно на Западе. Согласно этой версии Нерукотворный образ отпечатался чудесным образом на платке, которым праведная женщина Вероника отерла лицо страдающего Христа, когда Он шел на Голгофу.

**СРЕТЕНИЕ** – двенадцатый праздник, падающий на 2 (15) февраля, установлен в воспоминание о принесении Христа Ма-

терью во храм на сороковой день после рождения, согласно ветхозаветному обряду. Согласно евангелисту Луке (2:22-39), в храме Мария с Младенцем была встречена старцем Симеоном, узнав в Иисусе Мессию, богоприимец пророчествовал о Его грядущем служении и жертве. Основной смысл этого события – встреча Ветхого и Нового Заветов, закона и благодати, а также прообраз искупительной жертвы. Отмечается с IV в. Праздничный канон составлен в VIII в. Козьмой Маюмским. Икона «Сретение» входит в праздничный ряд иконостаса.

**СТИХАРЬ** (греч. στιχάριον – прямая рубаха) – нижнее облачение священников (подризник) и верхнее – диаконов, длинная до щиколоток рубаха с вырезом по горлу и с широкими длинными рукавами (у священников с узкими). Стихарь знаменует «ризу спасения и одежду веселия» и означает чистую совесть, непорочную жизнь и духовную радость о Господе – неперемные условия для принимающих участие в богослужении.

**СТОГЛАВ**, Стоглавник – поделенный на сто частей сборник, содержащий описание деяний и постановления церковного Собора 1551 г., получившее то же название. Собор был созван митрополитом Макарием и при участии Ивана Грозного. Постановления Собора касались разных сторон церковной жизни: богослужения, обрядов, управления епархиями и монастырями, участия церкви в мирских делах и т.д. В области церковного искусства Собор высказался за строгую регламентацию и контроль над деятельностью иконописцев и рассмотрел несколько спорных иконографических вопросов (в частности, вопрос об изображении Троицы). Многие постановления Стоглава отменил Большой Московский собор 1666 – 1667 г. в связи с реформаторской деятельностью патриарха Никона, но он подтвердил правильность решений Стоглава, касающихся иконографических вопросов (невозможности изображения Бога Отца и т.д.).

**СТОЛПНИК** – христианский аскет-подвижник, пребывающий в состоянии непрерывной молитвы на «столпе» – открытой

возвышенной площадке, башне и т.п. Основателем столпничества считается преп. Симеон Столпник.

**СТРАШНЫЙ СУД** – заключительный акт мировой истории, предшествующий обновлению мира и окончательному воссоединению человека с Богом. Восходит к ветхозаветным представлениям о времени полного и окончательного торжества Божьего Царства (Ис 1–3:2-9; Иез 30:3 и др.). С течением времени эти представления усложняются и превращаются в развернутые эсхатологические картины (Дан 7–8 и др.). В новозаветных текстах упоминания о Страшном суде носят чаще всего аллегорический характер – отделение агнцев от козлиц (Мф 25:31-33), притча о девах разумных и неразумных (Мф 25:1-13) и др. Самое подробное описание грядущего Страшного суда содержится в Откровении Иоанна Богослова (Апокалипсис). Отдельные эсхатологические образы и картины, присутствующие в Св. Писании, были систематизированы и приведены в единую картину отцами церкви, среди которых особая роль принадлежит Ефрему Сирину. Иконография Страшного суда складывается в византийском искусстве в XI–XII вв., хотя свидетельства о существовании изображений на эту тему относятся к более раннему времени (письмо Иоанна Дамаскина к Константину Копрониму в защиту иконопочитания). Традиционный вариант этой композиции, получивший распространение в XII–XV вв., возникает на основе многих источников и включает различные изображения: второе пришествие Христова, воскресение мертвых и суд над праведными и грешными, соответственно изображения ада и рая, торжество праведников в Небесном Иерусалиме. Изображение Страшного суда входит в систему росписи византийского и древнерусского храма и располагается, как правило, на западной стене. В русской иконографии особенно широко распространяется, начиная с XVI в.

**СХИМА** (греч. σχῆμα – форма) – ангельский образ, высший чин, установленный для монахов. Различают малую и великую схиму, последняя предполагает затвор и исполнение

более строгих обетов. Возникла как форма отшельничества в общежитийном монастыре. Слово «схима» может употребляться для обозначения монашеского облачения.

**ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ** – последняя совместная трапеза Иисуса Христа и двенадцати апостолов накануне дня крестной смерти Христа (Мф 26:17-35; Мк 14:12-31; Лк 22:7-38; Ин 13:1-17); происходила накануне иудейской Пасхи, по обычаю сопровождалась закланием и вкушением пасхального агнца. На Тайной вечере в роли жертвенного агнца выступает сам Христос, совершающий символическое жертвоприношение, преломив хлеб и подав своим ученикам чашу с вином со словами: «Сие есть Тело Мое... сие есть Кровь Моя Нового Завета... за многих изливаемая во оставление грехов» (Мф 26:26-28; Мк 14:22-24; Лк 22:19-20). Таким образом было учреждено таинство евхаристии, представляющее собой центральный момент христианской литургии. В византийском и древнерусском искусстве наряду с символическо-догматической композицией «Евхаристия» (см. «Причащение апостолов») получила распространение историческая композиция на тему Тайной вечери, непосредственно иллюстрирующая евангельский текст.

**ТЕМПЛОН** (греч. τὸ τέμπλον) – алтарная преграда раннехристианских и византийских храмов, представляющая собой ряд колонн с архитравом, на котором обычно располагались иконы, промежутки между колоннами заполнялись резными каменными плитами с орнаментом.

**ТЕТРАМОРФ** (греч. τετραμόρφος – четырехвидный) – традиционное обозначение небесных существ (ангелов), описанных в видении пророка Иезекииля (Иез 1:4-25); крылатое существо с четырьмя лицами: человека, льва, тельца и орла.

**ТОРОКИ** (слухи) – ленты в волосах ангелов, символизирующие слушание ими Бога и всеведение.

**ТРИОДЬ** (греч. τρίδος – букв. тройная песнь) – цикл песнопений, относящихся к предпасхальному (Триодь Постная) и пасхальному кругу (Триодь Цветная). Цветная Триодь начиналась с Лазаревой субботы, за ней следовало так назы-

- ваемое Цветоносие – воскресенье Входа Господня в Иерусалим, или Вербное, поэтому Триодь называется Цветной.
- ТРИПТИХ** (от греч. τρίπτυχος – сложенный втрое) – трехчастная композиция, состоящая из трех икон, трехстворчатый складень.
- УБРУС** (древнерусск. – плат, полотенце) – плат, платок, на котором, по преданию, отпечатался Лик Христа. См. Спас Нерукотворный.
- УМИЛЕНИЕ** – особый эпитет, присваивавшийся различным изображениям Богоматери, а также один из иконографических типов образа Богоматери, где она изображена ласкающей Младенца, который прижимается к ее щеке. В Византии этот тип получил название Гликофилуса (см. выше) или Елеуса (см. выше).
- УСПЕНИЕ БОГОРОДИЦЫ** – двенадцатый праздник, падает на 15 (28) августа, установлен в воспоминание о кончине Богоматери. Упоминание об этом событии отсутствует в канонических Евангелиях, оно описано в «Слове Иоанна Солунского», сказании Псевдо-Иосифа, «Слове Иоанна Богослова», «Евангелии от Никодима» и других апокрифических источниках. Есть сведения о праздновании с IV в., окончательно узаконен в V–VI вв., после III Вселенского (Эфесского) собора, утвердившего именование Девы Марии Богородицей. Праздничные каноны составлены в VIII в. Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскином. Икона «Успение Богородицы» входит в состав праздничного ряда иконостаса.
- ФАВОР** – гора в Галилее, к юго-востоку от Назарета, считается, что в этом месте произошло Преображение Господне.
- ФАВОРСКИЙ СВЕТ** – нетварный Божественный свет, который видели апостолы исходящим от Христа на горе Преображения. В терминологии исихастов это тот свет, что преображает человека, если тот стремится к соединению с Богом.
- ФЕЛОНЬ** (греч. φελώνης – риза) – облачение священников в виде длинного и широкого плаща без рукавов, с отверстием для головы (иногда для удобства часть фелони спереди вырезается). Фелонь, украшенная крестами, называется по-



листаврион (крестчатая риза). Изображает собой хламиду, в которую облекли Христа надругавшиеся над ним воины, и напоминает священнику о том, что во время богослужения он представляет Господа, приносящего Себя в жертву. В фелонях изображают на иконах святителей, отцов Церкви.

**ХИТОН** (греч. χιτών) — нижняя одежда из льняной или шерстяной ткани в виде рубахи, как правило, без рукавов; на плечах скреплялся особыми застежками или завязками, на талии перетягивался поясом. В Древней Греции это была и мужская, и женская одежда. Длинный, до стоп, хитон был одеждой знатных мужчин и жрецов; молодые люди, ремесленники и солдаты носили хитон короткий, до колен. Женский хитон был длинным, со множеством сборок и красивой отделкой в виде цветной каймы, вышивки и пр.

**ХОРЫ** — особые помещения во втором ярусе храма, над боковыми нефами и западной третью. В древнерусских храмах предназначались для княжеской семьи.

**ХРИЗМА** — в христианской палеографии монограмма, составленная из двух греческих букв Х и Р или I и X (начальных букв имени Христа) и в начертании образующая крест. Употреблялась в раннехристианском искусстве как символ (образ) Господа Иисуса Христа.

**ХРИСТОС ХАЛКИТИС, ХРИСТОС ХАЛКЕ** (от греч. Χριστός Χαλκή — медный, бронзовый) — один из наиболее чтимых образов Спасителя, находившийся над Бронзовыми воротами Большого императорского дворца в Константинополе. Эта знаменитая икона, связываемая в Константинополе с именем Константина Великого, стала первым объектом поругания со стороны иконоборцев: когда император Лев Исавр послал чиновников свергнуть его, народ защитил святыню от поругания. На протяжении иконоборчества образ неоднократно уничтожался и снова восстанавливался иконопочитателями. Судя по эпиграмме патриарха Мефодия, особенностью иконографии Христа Халке была выделенность перекрестия нимба, но отсутствовал венчик нимба. Именно так изображен Спаситель в миниатюрах

Хлудовской Псалтири. Образ Христа с ворот Халке стал своеобразным символом иконопочитания. Нередко изображению сопутствовали надписи, указывающие на образ распятого Христа, например «Царь Славы». Среди известных изображений Христа Халкитиса – образ Спаса Златые Власы ок. 1200 г из Успенского собора Московского Кремля.

**ЦАРСКИЕ ВРАТА** – двустворчатая резная дверь в центральной части иконостаса православного храма, через которую во время Божественной литургии выносятся Святые Дары. На царских вратах обычно располагаются изображения Благовещения (вверху) и четырех евангелистов; вместо евангелистов могут изображаться Василий Великий и Иоанн Златоуст – создатели чинопоследования Божественной литургии.

**ЦАРЬ СЛАВЫ** – иконографический тип Спасителя, изображающий Его мертвым, со скрещенными на груди или опущенными вниз руками. Формирование иконографии происходит на рубеже XI–XII в. в связи с созданием Страстной литургии, где большое место было отведено темам оплакивания Христа. В иконах такие образы известны с XII в.

**ЦАРЬ ЦАРЕЙ**, Предста царица – вариант дейсусной композиции, где Христос изображается как «Царь царей и Господь господствующих» (Откр 19:16). Восходит к стихам 44-го псалма: «Предста царица одесную Тебя в ризах позлащенных...» (Пс 44:10-11), где, согласно экзегетической традиции, в образе царя представлен Христос, а в образе царицы – Богоматерь-Церковь. Складывается в сербском искусстве в XIV–XV вв., затем получает распространение на Руси. В первоначальных вариантах композиции «Царь Царей» («Предста царица») отсутствовало изображение Иоанна Предтечи, вместо него изображался царь Давид и другие пророки (фреска в Зауме, близ Охрида. 1361г.; Марков монастырь. 1370 г.). В дальнейшем Иоанн Предтеча включается в эту композицию как свидетель мистического союза (Ин 3:29). Единичное изображение Христа в царском образе соединяется с другим типом – Великого Архиерея, но может носить то же название «Царь царей» (древнерусск. «Царь царем»).

**ЧИН** (гр.τάξις – порядок) – 1. Ступень в Небесной иерархии;  
2. Последование всех молитв, предназначенных для определенного богослужения, например чин освящения храма;  
3. Ряд иконостаса.

**ЧУДО В ХОНЕХ**, Чудо архангела Михаила в Хонех – праздник, установленный в память о чудесном явлении архангела монаху Архипу (6/19 сентября). Минологий повествует о существовании в городе Колоссы (Хоны) во Фригии над источником чудотворной воды храма во имя архистратига Михаила, у горы Хонас (греч. отверстие, впадина, ущелье). Согласно преданию архангел остановил воды и заставил их течь в ущелье, которое образовалось в каменной скале, тем самым спас храм и Архипа. Иконография сформировалась в постиконоборческую эпоху. В развитом виде встречается уже в X в., в миниатюрах Минология Василия II (Ватикан, гр.1613, л.17, 986 г.). Известны два основных варианта композиции: с язычниками на отрогах горы по сторонам от ущелья с потоком и без них. Классическим образцом сокращенного варианта является знаменитая Синайская икона II пол. XII в. Сцена могла изображаться отдельно, или входить в состав циклов деяний Михаила архангела. Например, она есть в клеймах храмовой иконы Архангельского собора Московского Кремля конца XIV в.

**ШЕСТОДНЕВ** – особый жанр византийской и древнерусской литературы; экзегетически-апологетическое сочинение, в котором излагаются основы христианских представлений о происхождении и устройстве мира. Состоит, как правило, из шести основных частей соответственно шести дням творения и представляет собой прежде всего комментарий к библейскому рассказу о сотворении мира (Быт 1). Самый известный «Шестоднев» принадлежит Василию Великому, остальные сочинения были составлены, как правило, на его основе (Северина Гальского, Кирилла Философа, Иоанна Экзарха и др.). Икона «Шестоднев» известна с XVI в. и существует в двух основных вариантах: в одном случае в шести клеймах иконы непосредственно иллюстрируется со-

творение мира, а в другом, согласно «Шестодневу» Кирилла Философа, дни недели отождествляются с определенными христианскими праздниками: неделя (воскресенье) – Сошествие во ад (Воскресение), понедельник – Собор архангелов, вторник – Усекновение главы Иоанна Предтечи, среда – Благовещение, четверг – Омовение ног, пятница – Распятие и суббота – Суббота всех святых. Оба варианта композиции «Шестоднев» могут объединяться в одной иконе.

**ШПОНКА** – поперечный деревянный брусок, соединяющий доски в иконе с тыльной стороны и препятствующий их продольному смещению.

**ЭКФРАЗИС** – (греч. ἐκφράσις) – риторическое или поэтическое описание. Широкое распространение в Византии получили экфразисы с описанием храмов, знаменитых произведений искусства.

**ЭММАНУИЛ** (евр. – с нами Бог) – одно из пророческих имен Бога Сына (Иисуса Христа), употребленное в пророчестве Исаяи: «...се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Эммануил» (Ис 7:14). Иконографический тип представляет Христа-отрока. Встречается в ранних дейсисах («Дейсис» из ГТГ), в композициях на тему воплощения: «Богоматерь Знамение», «Собор архангелов» и др., а также в сложных символических композициях, в которых присутствуют темы предвечного существования Христа и поклонения жертве.

**ЭНКАУСТИКА** (от греч. ἐν – «в» + καίω – «жечь» – вжигать) – живопись восковыми красками, известная еще с античных времен. Существует два вида: в горячей энкаустике краски смешиваются с разогретым воском, а в холодной наряду с воском используется связующее, позволяющее краскам длительное время не застывать.

**ЭПИСТИЛИЙ** (греч. ἐπιστύλιον – букв. «на балке») – в античной архитектуре название горизонтального ряда балок перекрытия (архитрав, фриз и карниз); в древних иконостахах – горизонтальная балка с размещающимися на ней иконами. В русской традиции его заменило деревянное тябло.

**ЭТИМАСИЯ** (греч. ἑτομασία – готовность) – престол, уготованный для второго пришествия Иисуса Христа, грядущего вершить суд над живыми и мертвыми (Пс 9:5-8). В византийской и древнерусской живописи изображается как самостоятельно (в монументальных росписях), так и в составе композиции «Страшный суд» и других сложных символическо-догматических композициях. Обычно на престоле полагаются книга (Евангелие, Книга Жизни – Откр 5) и орудия страстей Иисуса Христа – Крест, копьё и трость с губкой.

**ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА ЖЕНАМ-МИРОНОСИЦАМ** – общее наименование изображений, связанных с явлением воскресшего Спасителя женщинам. Один из вариантов образа Воскресения Христова (см. выше) По преданию Христос по Воскресении явился сначала Богородице, но это обычно не изображается, затем – Марии Магдалине, трем Мариям, Марии и Марфе, сестрам Лазаря, пришедшим к гробу Христову помазать Его тело благовониями (Мф 28:9; Мк 16:1-8; Ин 20:14-18). На основе Евангелий сложилось несколько композиций: Ангел, сидящий у гроба, «Noli Me tangere» – «Не прикасайся ко Мне» (Явление Христа Марии Магдалине), «Хайрете!» – «Радуйтесь!» (Явление Христа Марфе и Марии). Явление Христа женам Православная церковь вспоминает в третьё воскресенье по Пасхе.



# БИБЛЕЙСКО-БОГОСЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ

СВ. АПОСТОЛА АНДРЕЯ

сочетает в себе черты конфессионального и светского учебных заведений, ориентирован на мирян, открыт межконфессиональному диалогу и свободным дискуссиям. Помимо библейско-богословских предметов студенты ББИ изучают широкий спектр общегуманитарных дисциплин.

## Издательская программа ББИ

– вышли в свет,  – готовятся к печати)

### Периодические издания

- СТРАНИЦЫ: богословие, культура, образование.  
*Ежеквартальный журнал ББИ (издается с 1996 г.)*

### Серия «Современное богословие»

- ПОСЛАНИЕ К РИМЛЯНАМ. *Карл Барт.*
- ЦЕРКОВНАЯ ДОГМАТИКА. *Карл Барт.* Том I. § 3, 15, 28, 32, 41/1.
- ЦЕРКОВНАЯ ДОГМАТИКА. *Карл Барт.* Том II. § 45, 50, 57, 59.
- ЦЕРКОВНАЯ ДОГМАТИКА. *Карл Барт.* Том III. § 65, 70, 72.
- МГНОВЕНИЯ. *Карл Барт.*
- ОПРАВДАНИЕ И ПРАВО. *Карл Барт.*
- ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ. *Карл Барт.*
- ТОЛКОВАНИЕ ПОСЛАНИЙ К РИМЛЯНАМ И ФИЛИППИЙЦАМ. *Карл Барт.*
- МОЛИТВА. *Карл Барт.*
- БОГОСЛОВИЕ И МУЗЫКА. Три речи о Моцарте. 2-е изд.  
*Ганс Урс фон Бальтазар, Карл Барт, Ганс Кюнг.*
- ЦЕРКОВЬ. *Ганс Кюнг.*
- ВО ЧТО Я ВЕРЮ. *Ганс Кюнг.*
- ХРИСТИАНСКИЙ ВЫЗОВ. *Ганс Кюнг.*
- О ХРИСТИАНСКОМ БОГОСЛОВИИ. *Роуэн Уильямс.*
- ПРАВОСЛАВНАЯ ЦЕРКОВЬ. *Епископ Диоклийский Каллист (Уэр).*
- ПРАВОСЛАВИЕ. *Павел Евдокимов.*
- ПРАВОСЛАВНАЯ ЛИТУРГИЯ. Развитие евхаристического богослужения византийского обряда. 3-е изд. *Хью Уайбру.*
- ВОПЛОЩЕННАЯ ЛЮБОВЬ. Очерки православной этики. *Виген Гуроян.*
- ОТБЛЕСКИ СВЕТА. Православное богословие красоты. *Оливье Клеман.*
- ВВЕДЕНИЕ В ОСНОВНОЕ БОГОСЛОВИЕ.  
*Архиепископ Михаил (Мудьюгин).*
- СЛУЖЕНИЕ ЖЕНЩИНЫ В ЦЕРКВИ. *Элизабет Бер-Сижель.*
- ИИСУС ХРИСТОС. *Вальтер Каспер.*
- БОГ ИИСУСА ХРИСТА. *Вальтер Каспер.*
- ТАИНСТВО ЕДИНСТВА. Евхаристия и церковь. *Вальтер Каспер.*
- СУЩНОСТЬ И ЗАДАЧИ БОГОСЛОВИЯ. Попытки определения в диспуте современности. *Йозеф (Бенедикт XVI) Ратцингер.*
- ПРИНЦИПЫ ХРИСТИАНСКОЙ ЭТИКИ.  
*Ганс Урс фон Бальтазар, Йозеф (Бенедикт XVI) Ратцингер, Хайнц Шюрман.*

- ☑ ЦЕННОСТИ В ЭПОХУ ПЕРЕМЕН. О соответствии вызовам времени.  
*Йозеф (Бенедикт XVI) Ратцингер.*
- ☐ ОТЦЫ. От Климента Римского до Святого Августина. *Бенедикт XVI.*
- ☑ ДИАЛЕКТИКА СЕКУЛЯРИЗАЦИИ. О разуме и религии.  
*Юрген Хабермас, Йозеф (Бенедикт XVI) Ратцингер.*
- ☑ ПАСХАЛЬНАЯ ТАИНА. Богословие трех дней. *Ганс Урс фон Бальтазар.*
- ☑ ВЕРУЮ. Кто такой христианин. *Ганс Урс фон Бальтазар.*
- ☑ ОСНОВАНИЕ ВЕРЫ. Введение в христианское богословие. *Карл Ранер.*
- ☑ ИГРАЮЩИЙ ЧЕЛОВЕК. *Хуго Ранер.*
- ☑ БОГ: ОТКРЫТЫЙ ВОПРОС. Богословские перспективы современной культуры. *Антон Хаутепен.*
- ☑ ВО ЧТО МЫ ВЕРИМ? Изложение Апостольского символа веры. *Теодор Шнайдер.*
- ☑ КАТОЛИЧЕСТВО В ТРЕТЬЕМ ТЫСЯЧЕЛЕТИИ. *Томас Рауш.*
- ☑ СОВРЕМЕННОЕ КАТОЛИЧЕСКОЕ БОГОСЛОВИЕ. Хрестоматия.  
*Сот. Майкл Хейз и Лайм Джирон.*
- ☑ ВОСКРЕСЕНИЕ БОГА ВОПЛОЩЕННОГО. *Ричард Суинберн.*
- ☑ ТАИНА ТАИНСТВ. *Пол Хаффнер.*
- ☑ КОНТУРЫ КАТОЛИЧЕСКОГО БОГОСЛОВИЯ.  
Введение в его источники, принципы и историю. *Эйден Николс.*
- ☑ ДЛЯ НАШЕГО СПАСЕНИЯ. Два взгляда на миссию Христа. *Джефффри Уэйнрайт.*
- ☑ КРАСОТА БЕСКОНЕЧНОГО. Эстетика христианской истины. *Дэвид Харт.*
- ☑ ОБЩЕНИЕ И ИНАКОВОСТЬ. *Иоанн Зизиулас.*
- ☑ ЖИЗНЬ В ПОСЛЕДНИЕ ВРЕМЕНА. *Джеймс Алисон.*
- ☑ ПОСТИЖЕНИЕ ИИСУСА. *Джеймс Алисон.*
- ☐ ЭТИКА. *Дитрих Бонхеффер.*
- ☐ ТЕОЛОГИКА. Правда мира. Том 1. *Ганс Урс фон Бальтазар.*
- ☐ КРАТКАЯ ИСТОРИЯ ДУШИ. *Джанфранко Равази.*
- ☑ СО-ТВОРЕНИЕ ОБРАЗА. Богословие иконы. *Ирина Языкова.*
- ☐ ЧЕЛОВЕК. *Юрген Мольтман.*
- ☐ ОБЩЕНИЕ И ИНАКОВОСТЬ. *Иоанн Зизиулас.*
- ☐ ДОСТОИНСТВО ВЕРЫ. Очерки по философскому богословию.  
*Роберт Адамс*
- ☐ КРАТКАЯ ГРАММАТИКА МОЛИТВЫ. *Ричард Шефлер.*

### ***Другие серии:***

Современная библеистика  
 Богословие и наука  
 Диалог  
 История Церкви  
 Богословские исследования  
 Религиозные мыслители  
 Читая Библию  
 Услышать человека  
 Современная апологетика  
*а также другие книги*

*См. полный каталог на*  
[www.standrews.ru](http://www.standrews.ru)

## **Наши издания Вы можете приобрести в магазинах:**

### ***Полный ассортимент всегда представлен в магазине ББИ***

«БОГОСЛОВСКАЯ КНИГА», ул. Иерусалимская, д. 3 (м. «Пролетарская»), 10-18, перерыв 13-14, вых.: сб, воскр., тел. (495) 670-22-00, 670-76-44, e-mail: sales@standrews.ru, Интернет-магазин www.standrews.ru

### ***В Москве***

- «ФАЛАНСТЕР», Малый Гнезниковский переулок, д. 12/27, тел. (495) 504-47-95
- «ПАОЛИНЕ», ул. Большая Никитская, д. 26, тел. (495) 291-65-15
- «PRIMUS VERSUS», ул. Покровка, д. 27, тел. (495) 223-58-20
- «ФИЛАДЕЛЬФИЯ», Волгоградский проспект, д. 17, стр. 1, тел. (495) 676-4983
- «РОССИЙСКОЕ БИБЛЕЙСКОЕ ОБЩЕСТВО», ул. Валовая, д. 8, стр. 1, тел. (495) 940-55-90
- «СРЕТЕНИЕ», ул. Лубянка, д. 17, тел. (495) 623-80-46
- «ПРАВОСЛАВНОЕ СЛОВО», ул. Пятницкая, д. 51, тел. (495) 951-51-84
- «МОСКВА», ул. Тверская, д. 8, тел. (495) 629-64-83, 797-87-17
- «БИБЛИО-ГЛОБУС», ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 5, тел. (495) 781-19-00, 624-46-80
- «МОСКОВСКИЙ ДОМ КНИГИ» на Арбате, ул. Новый Арбат, д. 8, тел. (495) 789-35-91
- «У КЕНТАВРА», киоск РГГУ, ул. Чайнова, д. 15, тел. (495) 250-65-46
- «КИОСК В ХРАМЕ КОСЬМЫ И ДАМИАНА» (Москва), Столешников пер., д.2

### ***В Санкт-Петербурге***

- «СЛОВО», ул. Малая Конюшенная, д. 9, тел. (812) 571-20-75
- «ПОРЯДОК СЛОВ», Набережная р. Фонтанки, д. 15, (здание РХГА), тел. (812) 310-50-36
- «ХРИСТИАНСКАЯ КНИГА», ул. Лебедева, д. 31, тел. (812) 542-70-05

### ***В России***

- «ГАРМОНИЯ» (Краснодар), ул. Красная, д. 68, тел. (8612) 53-31-05
- «ПОСОХ» (Новосибирск), ул. Каменская, д. 60, тел. (923) 248-36-10
- «НОВЫЕ КНИГИ» (Волгоград), ул. Краснознаменная, д. 7, тел. (8442) 33-42-82.  
Интернет-магазин: [www.new-books.ru](http://www.new-books.ru)
- «ПИОТРОВСКИЙ» (Пермь), ул. Луначарского, 51а, тел. 243-03-51
- «КНИЖНАЯ ЛАВКА В АРСЕ» (Ярославль), ул. Свердлова, д. 9, тел. (4852) 72-57-96
- «ЛОЗА» (Воронеж), ул. Шендрикова, д. 13, тел. (4732) 51-67-93
- «СВЕТОЧ» (Нижегород), Московское шоссе, д. 84, тел. (831)279-72-30

### ***В Украине***

- «КНИЖНАЯ ПОЛКА» (Киев), ул. Хорива, д. 1/2, тел.: (044) 428-80-74
- «ДУХ И ЛИТЕРА» (Киев), НаУКМА, кор. 5, ком. 209-211, ул. Волошская, д. 8/5, тел. (044) 425-60-20
- «КОЛЛОКВИУМ» (Черкассы), тел. (063) 963-75-11, e-mail: sales@colbooks.net
- «Магазин христианской АКАДЕМКНИГИ» [www.bookstore.colbooks.net](http://www.bookstore.colbooks.net)
- «ХРИСТИАНСКАЯ КНИГА» (Одесса), ул. Екатерининская, д. 87/16, тел. (048) 719-44-72, 725-75-24  
Интернет-магазин: [www.kniga.org.ua](http://www.kniga.org.ua)
- «ХРИСТИАНСКОЕ ПРОСВЕЩЕНИЕ» (Одесса), пр-т Добровольского, д. 152-а, тел. (048) 711-41-60
- «НОВЫЙ ГОРОД» (Симферополь), ул. Карла Маркса, д. 6/5, тел. (0652) 54-67-34

### ***В Беларуси***

- «ЛУЧИ СОФИИ» киоск (Минск), пр. Независимости, д. 66, фойе Президиума Академии наук РБ, тел. (517) 284-14-58
- «ДУХОВНАЯ КНИГА» (Минск), ул. Максима Богдановича, д. 2, тел. (517) 293-17-53

### ***В Казахстане***

- «КОВЧЕГ» (Алматы), ул. Айманова, д. 224, тел. (3272) 74-55-49. E-mail: kovcheg.kz@mail.ru