

## РАЗДЕЛ I. ИКОНОГРАФИЯ КАК ПЕРВИЧНАЯ ФОРМА СМЫСЛОВОГО ПОДХОДА К ХРИСТИАНСКОМУ ИСКУССТВУ (I СЕМЕСТР)

### **Тема 1. Предмет иконографии и его место в искусствознании.**

Иконография (от греч. Eikon - изображение, образ и εἶκον пишу, черчу, рисую) в изобразительном искусстве, строго установленная система изображения каких-либо персонажей или сюжетных сцен. Связь иконографических канонов древнего искусства с религиозным культом и ритуалом.

Облегчение узнавания персонажа или сцены. Согласование принципов изображения с определённой теологической концепцией (иконография Богоматери, Христа, праздников в христианском искусстве). Изменение и усложнение схемы иконографии. Обмирщение искусств и развитие реализма в творческой индивидуальности художника.

Свобода истолкования старинных иконографических схем.

Эмиль Маль – религиозный мыслитель. Взгляд на религиозное искусство: пространство церковности. Церковно-археологическая иконография. Выяснение доли архитектуры в иконографии, универсум церковного учения в пространстве символической Церкви. Соборность в сугубо католическом смысле как кафоличность – не просто единство, но и всеобщность. Археологичность: открытие первоначального значения, поиск и обнаружение скрытых уровней, слоев значения, связанных с источниками, внеположными художественной традиции, то есть письменными. Поиск значения погребено под толщей исторического времени, отделяющего нас от предмета нашего интереса и от понимания этого предмета, и «раскопки» такого рода приближают и нас к тому, что скрыто, и скрытое делают явным и явленным – уже в настоящем. «Религиозное искусство Франции XIII века» (1898): соединение иконографии с пространством собора, с его единым целым, взаимодействие пространственных свойств с пластическим началом. Литературные тексты – источники первого порядка (приоткрытие смысла), церковная постройка – источник второго порядка (доступность места существования памятника, помещение в определенную точку культурного, культового, исторического и прочего пространства). Первый в истории науки об искусстве опыт встречи и сопряжения иконографической и архитектурной традиций. Средневековое искусство – искусство символическое, формы передачи мистического значения. Сущность иконографии: «письмо, счет и символический код», иллюстрация Писания, организация частей согласно нумерологическим правилам и способность к мистическому аллегоризму. Самое же существенное, что конечная цель – это «глубокая и совершенная гармония», придающая собору «нечто музыкальное», что видно и в группировке статуй, и в самом портале собора, где «налицо все музыкальные элементы». Гений Средневековья – это гений гармонии («Рай» Данте, собор Шартра). Эрвину

Панофски: специальная трёхступенчатая программа интерпретации художественного произведения (1939 г.): предиконографический анализ; иконографический анализ; иконологическая интерпретация. Три уровня полотна: феноменальный; значимый; документальный. Первый уровень: первичный (формальный) сюжет и мир художественных мотивов, развиваемых в произведении, интерпретация на основе знания изображенных предметов и событий, способов их передачи в различных исторических условиях, знание истории определенного художественного стиля, средства развития истории отношения между изображаемыми персонажами, событиями или объектами. Второй уровень: сопоставление сюжета с познаниями интерпретатора в области сюжетов и аллегорий мировой мифологии с целью выявления вторичного смысла художественного произведения. Третий уровень: поиск скрытого внутреннего смысла или сущности содержания произведения в целом.

Кондаков Н.П.: археология иконографии, древнехристианские храмы, византийские церкви и памятники Константинополя, иконография Богоматери, связи греческой и русской

иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения, опись памятников древности в храмах и монастырях Грузии, памятники христианского искусства на Афоне.

Покровский Н.В.: литературно-повествовательная сторона искусства, второстепенность художественной формы и качества. Искусство прошлого: отсутствие самоценного значения, вместилище исторических и литературных фактов, догматического и фольклорного материала, причудливое смешение разнообразных и разновременных источников. «За памятником русской старины стоит памятник византийский, а иногда и древнехристианский и даже западноевропейский как его прототип». Глубоко самобытные явления русского искусства: всесторонняя оценка невозможна без сравнения с соответствующими памятниками Византии. Перенесение художественных форм от одного народа к другому, подчинение молодой нации некоторому влиянию более цивилизованных наций. Русская иконография, русское зодчество, церковная музыка русского христианства – повторение художественных византийских форм. Монография «Евангелие в памятниках иконографии» (1892 г.)

Исследования, направленные на архивацию и систематизацию канонических изображений: составленные экзегетами («толкователи») библейского текста протографы – основы канонических изводов, «оригиналов», «подлинников» образов Священной истории. Своды прорисей восточно-христианского искусства. «Иконология» Чезаре Рипы.

## **Тема 2. Генезис мировой религии – христианства**

1. Социально-исторические условия и теоретические источники возникновения христианства.

2. Формирование догматики и культа христианства.

3. Иконоборчество.

Социально-исторические условия возникновения христианства: разложение рабовладельческого общества, кризис Римской империи, зарождение феодальных отношений. Теоретические источники христианства: мифы Древнего мира, национальная религия – иудаизм, вульгаризированная греческая философия, Кумранская община. Миланский эдикт о веротерпимости, религиозной свободе, возможности распространения христианства, приравнивании язычников и христиан, признании христианства при Константине в 313 году. Никео-Царьградский собор 325 года о приравнивании Христа единосущему Богу-Отцу, осуждение ариан, несториан. Лев Исавр – противник икон (726 г.). Никейский Седьмой Вселенский собор: восстановление иконопочитания (787 г.)

Изображения Христа, Богородицы, святых и библейских сцен в христианстве, начиная со II века. Повсеместное украшение живописными изображениями стен христианских храмов к IV веку. Василий Великий о призыве живописцев изобразить подвиги святого мученика Варлаама, Иоанн Златоуст пишет о распространении изображений Мелетия Антиохийского, Феодорит Кирский о портретах Симеона Столпника, продаваемых в Риме.

Первые возражения против употребления икон. Евсевий Кесарийский: отрицательно отношение к желанию сестры императора иметь икону Христа, о неизобразимости божественной природы. Епифаний Кипрский: уничтожение в церкви завесы с изображением человека. Постановление против стенной живописи в храмах в Испании на Эльвирском соборе (начало IV века).

Усиление к началу VI века иконоборческих позиций из-за распространения в византийской империи монофизитства. Лидер монофизитов Севир Антиохийский: отрицание иконы Христа, Богородицы, святых, изображение Святого Духа в виде голубя. Сообщения о письмах Анастасия Синаита в защиту икон, жалобы Симеона Столпника-младшего императору Юстиниану II на оскорбляющих «икон Сына Божия и Всесвятой Преславной Богородицы». Дальнейшее усиление иконоборчества (конец VI—VII века). Уничтожение в церкви всех икон в Марсилие епископом Сереном (598 г.), суеверное почитание икон прихожанами. Папа Григорий Великий: требование восстановления икон (иконы служат простым людям вместо книги, разъяснение пастве истинного способа

почитания икон). Влияние новой религии – ислама на рост иконоборческих настроений. Процветание христианских ересей монотаннизма, маркионитства, павликианства на границах Римской империи и землях арабских племён.

Значение церковной археологии в становлении метода иконографии. 1598 год как начало изучения римских катакомб. Антонио Бозио (1575-1629) и его труд «Подземный Рим».

### **Тема 3. Христианская археология Джованни Батиста де Росси.**

**ДЕ РОССИ Джованни Баттиста** (1822–1894 гг.) – один из основателей христианской археологии и её популяризатор, исследователь римских катакомб, специалист по позднеантичной эпиграфике, истории и топографии Рима, писатель, редактор и издатель. Со студенческих лет Дж. Б. де Росси собирал древние надписи христианского Рима. К 1857 г. у него был готов первый том описания коллекции, собравший 1126 текстов (затем расширен до 1374; второй том вышел в 1888 г.). Дж. Б. де Росси создал хронологическую экспозицию собрания эпиграфики, которая вместе с коллекцией христианских саркофагов легла в основу возникшего в 1854 г. собрания раннехристианских древностей в Латеранском дворце, сохранившего систему показа Дж. Б. де Росси (с 1970 г. собрание доступно для посетителей Музеев Ватикана). Дж. Б. де Росси собирал также материалы по раннехристианской живописи и издал свод мозаик. Главные открытия сделаны им при изучении катакомб, где в середине 1840 гг. он применил новый метод. Дж. Б. де Росси предположил, что места погребения мощей мучеников нужно искать вблизи главных входов в катакомбы, определяя их по оставленным паломниками отметкам (граффити и др.). Его правоту доказала находка «кладбища пап» III–IV вв. на Аппиевой дороге; после этого католическая церковь в лице папы Пия IX решила взять раскопки Дж. Б. де Росси под покровительство. Дж. Б. де Росси сделал ряд новых выводов: катакомбы начали строить не христиане и не для совершения литургии, а также не для укрытия в период гонений. Это были языческие некрополи Рима, которые христиане использовали как кладбища во второй половине II – V вв., а с последней четверти III в до начала IV в. как места поминальных служб и совершения литургии. Ранние христиане были членами хорошо организованных погребальных сообществ и происходили не только из беднейших слоёв Рима; христианство и язычество в римском обществе III в. тесно соприкасались. Дж. Б. де Росси видел в катакомбах неисчерпаемый источник сведений по истории, литургике, искусству. Не умея комплексно проанализировать массовый материал катакомб (керамику, светильники, монеты), он стремился к трезвой оценке этого источника (например, отказался от трактовки погребального инвентаря как свидетельства мученичества), что является исключением в католической науке середины XIX в. Дж. Б. де Росси стал основателем и главой историко-археологического направления, получившего название «римская школа католической археологии»; многие традиции и начинания этой школы жизнеспособны и сейчас. Его метод организации научной работы имел ряд особенностей, которые часто пытались копировать. Увлечённый древностями христианства, сосредоточенный на исследованиях, Дж. Б. де Росси был открыт для научного общения, стремился к нему и создал систему связей с коллегами из Италии и других стран Европы, особенно Франции и Германии, помогал деятельности Луи Дюшена, Теодора Моммзена, Э. Леблана, Г. Хенцена. Не будучи любителем путешествий, Дж. Б. де Росси, тем не менее, в 1838–1879 гг. объехал всю Италию (что было несвойственно итальянским учёным XIX в.), а также Францию, Бельгию, Швейцарию, Германию, Австрию и Великобританию, изучив их памятники и скопировав на месте огромное количество рукописей. Знание памятников (особенно рукописей) позволило ему стать авторитетным исследователем и добиться от европейского научного сообщества признания за христианской археологией прав науки. Дж. Б. де Росси понимал необходимость распространения интереса общества к христианской археологии: в 1850–1870 гг. читал лекции в дни памяти святых, проводил экскурсии по памятникам, создал Общество христианской археологии (1875–1877 гг.) и руководил им. Он был популярен, его уважали в кругах интеллигенции и знати; благодаря дружеским связям он мог получать из библиотек и музеев других стран (включая Россию) книги, рукописи и

артефакты, которые раньше не вывозились за границу. С уважением относились к нему папская курия и папы, практически не стеснявшие его исследования. Настойчивый, но терпеливый и осторожный, Дж. Б. де Росси сочетал убеждения католика с «критическим», по его выражению (т.е. непредвзятым), подходом к фактам и противодействием догматизму. В середине 1850 гг. ультракатолики (кардиналы Доменико Бартолини, Жан-Батиста Питра и др.) критиковали его «протестантизм» после издания книги «Подземный Рим» и намеревались включить её в число запрещённых сочинений. Письма Дж. Б. де Росси к другу и коллеге кардиналу-учёному Л. Дюшену содержат жалобы на нарастающий рационализм, гиперкритику и на недооценку важности науки, на догматизм Ватикана, на зависть и доносы. Помимо монументальных трудов Дж. Б. де Росси издал более 200 малых археологических и церковно-исторических работ, основал и почти целиком заполнял периодический «Бюллетень христианской археологии» («Bulletino di archeologia christiana», «Bulletin de l'archéologie chrétienne»). С середины XIX в. его основной труд «Подземный Рим» (три тома вышли в 1864–1877 гг.; четвёртый и пятый готовили к печати) читали как в Италии, так и в Великобритании, Франции, Германии в переводах, пересказах и курсах христианской археологии. Юбилеи (60- и 70-летие) учёного стали поводом для широких международных форумов. В России труды и личность Дж. Б. де Росси сыграли значительную роль в развитии христианской археологии, что признавали уже в XIX в. его поддержкой пользовались Никодим Павлович Кондаков, Фёдор Иванович Буслаев, Николай Васильевич Покровский, Иван Владимирович Цветаев и другие выдающиеся русские историки христианского искусства; в России его сочинения перерабатывались Алексеем Фёдоровичем фон Фрикенем и Алексеем Сергеевичем Уваровым, а с 1880 гг. до начала XX в. работы русских учёных (например, Александра Петровича Голубцова) строились как развитие и критика трудов европейских учеников Дж. Б. де Росси.

#### **Тема 4. История развития иконографических образов христианства**

**Формирование иконографических христианских образов.** Изображение Бога Отца. Бог Отец – это первое Лицо Святой Троицы. Именно от Него, согласно православному богословию, исходит Святой Дух. Бог Отец равен двум другим Ипостасям Троицы, а первым назван потому, что он – причина и начало всего, что создано и существует на земле. Как часть Святой Троицы Бог Отец изображается в ангельском виде: Ветхозаветная Троица. Самое известное подобное изображение – икона «Троица», или «Гостеприимство Авраама», которую Андрей Рублев написал в XV веке (Третьяковская галерея в Москве). Традиционно на фресках и иконах встречается изображение Бога Отца в виде седовласого старца. Однако в современное время такие изображения считаются неканоничными. В 1551 году в Москве состоялся Стоглавый Собор, на котором было дано предписание иконописцам – не изображать Бога Отца. Позднее, в 1666–1667 годах, с этим постулатом согласился Большой Московский Собор. Объяснение этому правилу простое: никто из смертных не видел Бога Отца во плоти, поэтому иконописцам не стоит придумывать и писать на иконах его плотский облик.

**Описание иконы.** В Византии изображения Всевышнего Отца не создавались и не применялись, в русской иконографической традиции образ появился в XVI столетии. В основе творения лежал лик Спасителя Ветхого денми (Воплощение Предвечного Сына). Господь обеими десницами благословляет собственный народ или держит свиток или книгу. Одежда Его белоснежна, складки хитона исполнены розовыми оттенками, гиматий (накидка) – зеленая, волосы ровно расходятся по плечам. Нимб имеет звездчатую форму, составленную из пересечения двух ромбов.

Начиная с V века, по мере того как христианская живопись постепенно выбирается из подземелья на поверхность, все большую роль в распространении христианства начинает играть именно мозаика, которая становится самым действенным способом выражения идеи торжествующего христианства. Техника этого вида монументального искусства была заимствована от античности. Однако в античную эпоху мозаиками чаще всего украшали полы, и изображения выкладывались из разноцветных камешков. Теперь же композиции переместились на стены и создавались из кубиков смальты. Цветное стекло, изготовленное по

специальным технологиям выплавки с добавлением оксидов металлов, становится основным материалом для создания мозаичных панно христианской тематики. Византийские мастера достигли необыкновенных успехов в производстве смальт, необходимых для украшения храмов. Цветовая палитра насчитывала до сотни оттенков. Научились изготавливать золотую смальту путем запрессовки фольги между двумя слоями стекла. Особый визуальный эффект достигался и за счет вариации размеров кубиков стекла. Мозаики из мелких модулей с полированной поверхностью по своим художественным достоинствам, по своей живописности ничуть не уступали фрескам, а в каких-то случаях даже их превосходили. Особый эффект внутреннего свечения, которым обладают смальты, порождает сказочное волшебство горящих, мерцающих и переливающихся красок. Поэтому искусство мозаики, как никакое другое, более всего отвечало трансцендентным идеалам христианства. **Главная тема иконографии церковного искусства IV–VI веков – триумфальная победа Христа над смертью** Классический стиль, наполняясь новым христианским содержанием, постепенно превращался в так называемый **византийский стиль, который сформировался на основе сближения традиций греко-римского античного искусства и символического восточного искусства.**

**Византийский стиль в полном понимании этого слова сложился именно в Восточной Римской империи и явился продуктом централизованной государственной власти.** В то время как Западная Римская империя, раздробленная и опустошаемая варварскими нашествиями, постепенно приходила в упадок, Восточная, занимающая обширные территории Средиземноморья, переживала период небывалого расцвета именно благодаря своевременной централизации государственного аппарата. Власть императора в Риме никогда не принимала столь ярко выраженного самодержавного и священного характера, как в Византии. Византийский самодержец является со всеми атрибутами азиатского властелина и окружается восточной пышностью, как персидский царь. Приближающиеся к нему падали ниц и считали себя осчастливленными, если могли коснуться полы его одежды. Царедворцы выстраиваются в иерархическую пирамиду, вершину которой венчает монарх, получивший, как считалось, свою власть от Бога, и, как помазанник Бога, удаленный от простых смертных в полубожественные сферы. Вся духовная жизнь находилась под строжайшим контролем государства, а искусство превратилось в мощное орудие религиозного воздействия. Оно призвано было давать точное изложение религиозных догматов, наставлять в вере и вовлекать верующих в орбиту византийской государственности. Вся жизнь строго регламентировалась Константинополем, а лучше сказать, самим монархом, выше которого стоял только Бог. В основе византийского искусства лежит именно эта строгая иерархия, скалькированная с придворного порядка подчиненности высших звеньев низшим. Верхушку пирамиды венчает Бог. Христос представляется как небесный властитель, удаленный от всех смертных, сохраняющий свое царское величие. Свод небесный служит Ему трон, а небесное воинство – Его стражей. Все, включая императора, находятся в руках божественного провидения. Так идея ромейского величия постепенно переходит в идею христианского смирения

Художники и мастера-мозаичисты IV – VII веков, создавая свои произведения, ориентировались именно на эти лики. Христос в дошедших до нас изображениях является то в образе безбородого юноши, то в образе человека зрелого возраста с бородой и усами. При этом два разных облика Спасителя возникают примерно в одно и то же время. Известны изображения юного Христа, датируемые IV веком, в катакомбах Домитиллы и в некрополе на виа Латина. Образ молодого Христа сложился на основе классического представления о том, что вечная юность является неизменным атрибутом божества. Иконографические черты юного бога света Аполлона, как нельзя более кстати, подходили для отражения образа вечно сущего Иисуса Христа, который есть «свет миру» (Ин. 8: 12). Этот образ занимал главенствующее положение в раннехристианской живописи. Но к VII веку лирическое изображение Христа в виде юноши постепенно уходит из христианской иконографии. В катакомбах святых Петра и Марцеллина и катакомбах святой Коммодиллы находятся изображения Иисуса в виде зрелого мужа с бородой. Эти фрески также датируются IV веком.

В них явно прослеживается аналогия с образом величественного и грозного Юпитера–Зевса, что явилось воплощением понимания Христа как правителя Вселенной и главного Судии. На этих примерах раннехристианской живописи римских катакомб можно представить, как художественная форма, заимствованная от языческого антика, постепенно наполнялась новым христианским содержанием. **В V – VI веках Равенна становится одним из важнейших политических и культурных центров Средиземноморья, своеобразным мостом, связавшим Восток с Западом.** В 402 году император Гонорий переносит столицу Западной Римской империи в Равенну, имевшую выгодное стратегическое положение, обладавшую военным и торговым портом, основанным еще в I веке Октавианом Августом. С того момента как Гонорий избрал Равенну своей резиденцией, город приобрел значение политического, экономического и культурного центра империи. Расцвет Равенны приходится на V, VI и VII века, когда она являлась столицей сначала Западной Римской империи (402 – 476), затем – Королевства остготов (493 – 540) при Теодорихе Великом и его преемниках, и наконец – столицей византийской провинции Равеннского экзархата (553 – 751) вплоть до завоевания ее лангобардами в 751 году. В силу своего географического местоположения и оживленным торговым связям со странами Средиземноморья Равенна испытала на себе огромное влияние Востока. Город являлся связующим звеном между Римом и Константинополем. В Равенне жили греки, сирийцы, армяне, выходцы из Александрии. Связи с Востоком были столь тесными, что одно время, между 396 и 425 годами, местные епископы были сирийцами по происхождению. Поэтому нет ничего удивительного, что в культуре и искусстве Равенны самым причудливым образом соединились западные и восточные элементы. Здесь сложился уникальный ансамбль памятников мозаичного искусства V – VII веков, равного которому нет во всем мире. Он представляет собой огромную ценность, поскольку погибли почти все произведения изобразительного искусства Константинополя, Антиохии и Александрии, относящиеся к тому времени и воплощавшие эстетические идеалы мировоззрения эпохи утверждавшегося христианства. Именно в Равенне можно увидеть один из ранних примеров превращения декоративной системы храма в сжатую, четкую формулу, переводившую религиозные догмы на язык искусства. Знаменитая равеннская **мозаика с изображением Доброго Пастыря** в идиллическом пасторальном пейзаже среди стада овец размещена в люнете над входом в Мавзолей Галлы Пладиции. Первые христиане представляли Спасителя именно в этом образе, неоднократно изображая Доброго Пастыря на стенах катакомб (катакомбы Святого Калликста, Рим; катакомбы Присциллы, Рим), в барельефах саркофагов (саркофаг «делла виа Салариа», III век, Музеи Ватикана). Они избрали самое поэтическое сравнение Христа из Евангелия от Иоанна: *«Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец»* (Ин. 10:11). Иконография Христа Триумфатора восходит к изображениям римских императоров победителей (Статуя Юлия Цезаря. I век. Мрамор. Капитолийские музеи, Рим; Статуя императора Константина. IV век. Мрамор. Латеранский музей, Рим; Колосс из Барлетты. V век. Бронза. Апулия). **Во всех изображенных сценах, согласно византийскому стилю, Христос более Бог, нежели человек.** Он подчеркнута отделен от смертных царственными пурпурными одеждами с золотыми клавами и крестовым нимбом вокруг головы. На левой стене базилики представлены 13 сюжетов с изображением чудес Христа. Справа – 13 сцен с изображением Страстей Христа и Воскресения. В сценах чудес, связанных с земной жизнью Христа до Страстей, Спаситель изображен в виде молодого безбородого юноши. Этот образ перекликается с образом Христа Триумфатора из Архиепископской капеллы. А в повествовательных сценах, иллюстрирующих последние дни и часы земной жизни, Христос представлен в образе зрелого мужа с бородой и усами и являет собой воплощение единства человеческой мудрости и божественного могущества. Апогей этого образа совершенной красоты – Пантократор.

### **Тема 5. Восточно-христианская традиция иконографии**

Древнейшие из дошедших до нас икон относятся к VI веку и выполнены в технике энкастики на деревянной основе, что роднит их с египетско-эллинистическим

искусством (так называемые «фаюмские портреты»). До V – VI соборов Спасителя предписывали изображать только «по человеческому естеству». В VIII веке христианская Церковь столкнулась с ересью иконоборчества, идеология которой возобладали полностью в государственной, церковной и культурной жизни. Иконы продолжили создаваться в провинциях, вдали от императорского и церковного надзора. Выработка адекватного ответа иконоборцам, принятие догмата иконопочитания на Седьмом Вселенском соборе (787 год) принесли более глубокое понимание иконы, подведя серьёзные богословские основы, связав богословие образа с христологическими догматами.

Богословие иконы оказало огромное влияние на развитие иконографии, складывание иконописных канонов. Отходя от натуралистической передачи чувственного мира, иконопись становится более условной, тяготеющей к плоскостности, изображение лиц сменяется изображением ликов, в которых отражается телесное и духовное, чувственное и сверхчувственное. Эллинистические традиции постепенно перерабатываются и приспособляются к христианским концепциям. Различное понимание иконы в Западной и Восточной традиции привело в конечном итоге к разным направлениям развития искусства в целом: оказав огромное влияние на искусство Западной Европы (особенно Италии), иконопись в период Возрождения была вытеснена живописью и скульптурой. Иконопись развивалась, в основном, на территории Византийской империи и стран, принявших восточную ветвь христианства – православие.

Иконография основных образов, как и приемы и методы иконописи сложились уже к концу иконоборческих времён. В византийскую эпоху выделяют несколько периодов, отличающихся стилем изображений: «Македонский ренессанс» X – первой половины XI века, иконопись Комниновского периода 1059-1204 годов, «Палеологовский ренессанс» раннего XIV века. Иконопись вместе с христианством приходит сперва в Болгарию, затем в Сербию и Русь. Первый известный по имени русский иконописец – святой Алипий (Алимпий) (Киев, ? — 1114 год). Самые ранние русские иконы сохранились не в древнейших храмах юга, подвергшихся разорению во время татарских нашествий, а в соборе Святой Софии в Новгороде Великом. В Древней Руси роль иконы в храме необычайно возросла (по сравнению с традиционной для Византии мозаикой и фреской). Именно на русской почве постепенно складывается многоярусный иконостас. Иконопись Древней Руси отличается выразительностью силуэта и ясностью сочетаний больших цветных плоскостей, большей открытостью к предстоящему перед иконой. Наивысшего расцвета русская иконопись достигает к XIV–XV векам, выдающимися мастерами этого периода являются Феофан Грек, Андрей Рублёв, Дионисий.

Самобытные школы иконописи формируются в Грузии, южнославянских странах.

С XVII века в России начинается упадок иконописи, иконы начинают писаться больше «на заказ», а с XVIII века традиционную темперную (темпера) технику постепенно вытесняет масляная живопись, в которой используются приёмы западноевропейской художественной школы: светотеневая моделировка фигур, прямая («научная») перспектива, реальные пропорции человеческого тела и так далее. Икона максимально приближается к портрету. К иконописанию привлекаются светские, в том числе и неверующие, художники.

На протяжении многих веков истории иконописи сформировались многие национальные иконописные школы, претерпевшие собственный путь стилистического развития.

Иконопись Византийской империи была крупнейшим художественным явлением в восточно-христианском мире. Византийская художественная культура не только стала родоначальницей некоторых Византия национальных культур (например, Древнерусской), но и на протяжении всего своего существования оказывала влияние на иконопись других православных стран: Сербии, Болгарии, Македонии, Руси, Грузии, Сирии, Палестины, Египта. Также под влиянием Византии находилась культура Италии, в особенности Венеции. Важнейшее значение для этих стран имели византийские иконографии и возникавшие в Византии новые стилистические течения. Доиконоборческая эпоха. Древнейшие иконы,

дошедшие до нашего времени, датируются VI веком. Ранние иконы VI - VII веков сохраняют античную технику живописи - энкаустик. Некоторые произведения сохраняют отдельные черты античного натурализма и живописный иллюзионизм (например, иконы «Христос Пантократор» и «Апостол Пётр» из монастыря Святой Екатерины на Синае), другие же склонны к условности, схематичности изображения (например, икона «епископ Авраам» из музея Далема, Берлин, икона «Христос и святой Мина» из Лувра). Иной, не античный, художественный язык был свойствен восточным областям Византии – Египту, Сирии, Палестине. В их иконописи изначально выразительность была важнее, чем знание анатомии и умение передать объём.

Наглядно процесс изменения античных форм, их спиритуализацию христианским искусством можно увидеть на примере мозаик итальянского города Равенны – самого большого ансамбля раннехристианских и ранних византийских мозаик, сохранившегося до нашего времени. Для мозаик V века (мавзолей Галлы Пладиции, баптистерий православных) характерны живые ракурсы фигур, натуралистическая моделировка объёма, живописность мозаичной кладки. В мозаиках конца V века (баптистерий ариан) и VI века (базилика Сант-Аполлинаре-Нуово и Сант-Аполлинаре-ин-Класе, церковь Сан-Витале) фигуры становятся плоскими, линии складок одежд жесткими, схематичными. Позы и жесты застывают, почти исчезает глубина пространства. Лики теряют резкую индивидуальность, кладка мозаики становится строго упорядоченной. Причиной этих изменений был целенаправленный поиск особого изобразительного языка, способного выразить христианское учение.

Иконоборческий период. Развитие христианского искусства было прервано иконоборчеством, утвердившемся как официальная идеология империи с 730 года. Это вызвало уничтожение икон и росписей в храмах. Преследование иконопочитателей. Многие иконописцы эмигрировали в отдалённые концы Империи и соседние страны – в Каппадокию, в Крым, в Италию, отчасти на Ближний восток, где продолжали создавать иконы. Хотя в 787 году на Седьмом Вселенском соборе иконоборчество было осуждено как ересь и сформулировано богословское обоснование иконопочитания, окончательное восстановление иконопочитания наступило только в 843 году. В период иконоборчества вместо икон в храмах использовались только изображения креста, вместо старых росписей делались декоративные изображения растений и животных, изображались светские сцены, в частности любимые императором Константином V конские бега.

Македонский период. После окончательной победы над ересью иконоборчества в 843 году вновь началось создание росписей и икон для храмов Константинополя и других городов. С 867 по 1056 годы в Византии правила македонская династия, давшая название всему периоду, который разделяют на два этапа: Македонский «ренессанс». Для первой половины македонского периода характерен повышенный интерес к классическому античному наследию. Произведения этого времени отличаются естественностью в передаче человеческого тела, мягкостью в изображении драпировок, живостью в ликах. Яркими примерами классицизированного искусства являются: мозаика Софии Константинопольской с изображением Богоматери на троне (середина IX века), икона-складень из монастыря св. Екатерины на Синае с изображением апостола Фаддея и царя Авгаря, получающего плат с Нерукотворным изображением Спасителя (середина X века). Во второй половине X века иконопись сохраняет классические черты, но иконописцы ищут способы придать изображениям большую одухотворённость. Аскетический стиль. В первой половине XI века стиль византийской иконописи резко меняется в сторону, противоположную античной классике. От этого времени сохранилось несколько больших ансамблей монументальной живописи: фрески церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках 1028 года, мозаики кафедрального монастыря Осиос Лукас в Фокиде 30-40 гг. XI века, мозаики и фрески Софии Киевской того же времени, фрески Софии Охридской середины - 3 четверти XI века, мозаики Неа Мони на острове Хиос 1042–1056 гг. и другие. Для всех перечисленных памятников характерна предельная степень аскетизации образов. Изображения совершенно лишены чего-либо временного и изменчивого. В ликах отсутствуют какие бы то ни было



чувства и эмоции, они предельно застыли, передавая внутреннюю собранность изображаемых. Ради этого подчёркиваются огромные симметричные глаза с отрешённым, неподвижным взглядом. Фигуры застывают в строго определённых позах, часто приобретают приземистые, грузные пропорции. Руки и ступни ног становятся тяжёлыми, грубоватыми. Моделировка складок одежд стилизуется, становится очень графичной, лишь условно передающей природные формы. Свет в моделировке приобретает сверхъестественную яркость, неся символическое значение Божественного Света. К этому стилистическому течению относится двухсторонняя икона Богоматери Одигитрии с прекрасно сохранившимся изображением великомученика Георгия на обороте (XI век, в Успенском соборе Московского Кремля), а также много книжных миниатюр. Аскетическое направление в иконописи продолжало существовать и позже, проявляясь в XII веке. Примером могут служить две иконы Богоматери Одигитрии в монастыре Хиландар на Афоне и в греческой Патриархии в Стамбуле.

Комниновский период. Следующий период истории византийской иконописи приходится на правление династий Дук, Комнинов и Ангелов (1059–1204 гг.). В целом он называется комниновским. Во второй половине XI века на смену аскетизму вновь приходит классическая форма и гармоничность образа. Произведения этого времени (например, мозаики Дафни (около 1100 года) достигают уравновешенности между классической формой и одухотворенностью образа, они изящны и поэтичны.

К концу XI века или к началу XII столетия относится создание Владимирской иконы Богоматери (ГТГ). Это один из лучших образов комниновской эпохи, несомненно константинопольской работы. В 1131-1132 гг. икона была привезена на Русь, где стала особо почитаема. От первоначальной живописи сохранились только лики Богоматери и Младенца. Прекрасный, наполненный тонкой скорбью о страданиях Сына, лик Богоматери – характерный пример более открытого и очеловеченного искусства комниновской эпохи. Одновременно, на его примере можно увидеть характерные физиогномические черты комниновской живописи: вытянутый лик, узкие глаза, тонкий нос с треугольной ямкой на переносице.

К первой половине XII века относится мозаическая икона «Христос Пантократор Милующий» из Государственных музеев Далема в Берлине. В ней выражены внутренняя и внешняя гармония образа, сосредоточенность и созерцательность, Божественное и человеческое в Спасителе. Во второй половине XII столетия была создана икона «Григорий чудотворец» из Гос. Эрмитажа. Икона отличается великолепным константинопольским письмом. В образе святого особо сильно подчеркнуто индивидуальное начало, перед нами как бы портрет философа.

Комниновский маньеризм. Кроме классического направления в иконописи XII века появились и другие течения, склонные к нарушению уравновешенности и гармонии в сторону большей спиритуализации образа. В некоторых случаях это достигалось повышенной экспрессией живописи (самый ранний пример – фрески церкви св. Пантелеимона в Нерези 1164 года, иконы «Сошествие во ад» и «Успение» конца XII века из монастыря св. Екатерины на Синае). В самых поздних произведениях XII столетия чрезвычайно усиливается линейная стилизация изображения. И драпировки одежд и даже лики покрываются сетью ярких белильных линий, играющих решающую роль в построении формы. Здесь, как и раньше, свет имеет важнейшее символическое значение. Стилизируются и пропорции фигур, которые становятся чрезмерно вытянутыми и тонкими. Своё максимальное проявление стилизация достигает в так называемом позднекомниновском маньеризме. Этим термином обозначают прежде всего фрески церкви святого Георгия в Курбиново, а также ряд икон, например «Благовещение» конца XII века из собрания на Синае. В этих росписях и иконах фигуры наделены резкими и стремительными движениями, складки одежд замысловато вьются, лики имеют искаженные, специфически выразительные черты. В России также есть образцы этого стиля, например фрески церкви святого Георгия в Старой Ладогe и оборот иконы "Спас Нерукотворный", где изображено поклонение ангелов Кресту (ГТГ). XIII век. Расцвет иконописи и других художеств был прерван страшной трагедией 1204 года. В этом

году рыцари Четвёртого крестового похода захватили и страшно разграбили Константинополь. Более полувека Византийская империя существовала только в качестве трёх обособленных государств с центрами в Никее, Трапезунде и Эпире. Вокруг Константинополя была образована Латинская империя крестоносцев. Несмотря на это иконопись продолжала развиваться. XIII век ознаменован несколькими важными стилистическими явлениями.

На рубеже XII—XIII веков в искусстве всего Византийского мира происходит существенное изменение стилистики. Условно это явление называют «искусство около 1200 года». На смену линейной стилизации и экспрессии в иконопись приходит спокойствие и монументализм. Изображения становятся крупными, статичными, с ясным силуэтом и скульптурной, пластической формой. Очень характерным примером этого стиля являются фрески в монастыре св. Иоанна Богослова на острове Патмос. К началу XIII века относится ряд икон из монастыря св. Екатерины на Синае: «Христос Пантократор», мозаичная «Богородица Одигитрия», «Архангел Михаил» из деисуса, «свв. Феодор Стратилат и Димитрий Солунский». Во всех них проявляются черты нового направления, делающие их отличными от образов комниновского стиля. В то же время возник новый тип икон – житийные. Если раньше сцены жития того или иного святого могли изображаться в иллюстрированных Минологиях, на эпистилиях (длинные горизонтальные иконы для алтарных преград), на створках складней-триптихов, то теперь сцены жития («клейма») стали размещать по периметру средника иконы, в котором изображён сам святой. В соборной церкви на Синае сохранились житийные иконы святой Екатерины (ростовая) и святителя Николая (поясная).

Во второй половине XIII века в иконописи преобладают классические идеалы. В иконах Христа и Богородицы из монастыря Хиландар на Афоне (1260-е гг.) присутствует правильная, классическая форма, живопись сложная, нюансированная и гармоничная. В образах нет никакого напряжения. Напротив, живой и конкретный взгляд Христа спокоен и приветлив. В этих иконах византийское искусство подошло к максимально возможной для себя степени близости Божественного к человеческому. В 1280–1290 гг. искусство продолжало следовать классической ориентации, но вместе с тем, в нём появилась особенная монументальность, мощь и акцентированность приёмов. В образах проявился героический пафос. Однако, из-за чрезмерной интенсивности несколько убавилась гармония. Яркий пример иконописи конца XIII века – «Евангелист Матфей» из галереи икон в Охриде.

Древняя Русь Русская иконопись Начало русской иконописи было положено после Крещения Руси. Первоначально древнейшие русские каменные храмы Киева и других городов, а также их росписи и иконы, создавались византийскими мастерами. Однако, уже в XI веке существовала собственная иконописная школа в Киево-Печерском монастыре, давшая первых известных иконописцев – преподобных Алипия и Григория. Историю древнерусского искусства принято делить на «домонгольское» и последующее, так как исторические обстоятельства XIII века существенно повлияли на развитие культуры Руси. Хотя и в XIV веке влияние Византии и других православных стран на русскую иконопись было велико, в русских иконах ещё раньше проявились собственные оригинальные особенности. Многие русские иконы являются лучшими образцами византийского искусства. Другие – созданные в Новгороде, Пскове, Ростове и других городах – очень своеобразны, самобытны. Творчество Андрея Рублева является одновременно и прекрасным наследием традиций Византии и объёмлет в себе важнейшие русские черты. Сербия, Болгария, Македония. В Болгарском средневековом искусстве иконопись появилась одновременно с принятием христианства в 864 году. Первообразом была византийская иконопись, но вскоре она смешалась с существующими местными традициями. Достаточно уникальны керамические иконы. На основу (керамическая плитка) наносился рисунок яркими красками. От византийской школы иконописи эти иконы отличались большей округлостью и живостью лица. Из-за хрупкости материала до нашего времени дожило очень мало произведений в этом стиле, к тому же от большей части остались только фрагменты. В эпоху Второго Болгарского царства в иконописи существовали два основных течения: народное и дворцовое. Первое

связано с народными традициями, а второе берет своё начало от Тырновской художественной школы живописи, на которую оказывало большое влияние искусство ренессанса. Наиболее часто встречающийся персонаж в болгарской иконописи – Святой Иоанн Рыльский. В те времена, когда Болгария была частью Османской империи, иконопись, славянская письменность и христианство помогли сохранить народное самосознание болгар. Национальное Возрождения Болгарии привнесло некоторое обновление в иконопись. Новый стиль, близкий народным традициям, не противоречил основным канонам жанра. Яркие, жизнерадостные цвета, персонажи в костюмах современной эпохи, частое изображение болгарских царей и святых (позабывших во времена османского ига) являются отличительными чертами иконописи болгарского Возрождения.

Иконография Святой Анны. Неизвестный мастер конца XVI - начала XVII века расположил сцены рождества и младенчества Богоматери в интерьерах своего времени. Мать Пресвятой Богородицы Анна, лежащая на ложе, представлена в ярком киноварной платье со свисающим вниз длинным рукавом. Эта деталь очень точно взята художником из реальной жизни, ведь чрезвычайно длинные рукава были отличительной чертой национального русского костюма вплоть до реформ Петра I. Длинные рукава парадной одежды также подчеркивали знатность, но являлись при этом и символом материального благополучия, поскольку ткань на пошив такой одежды использовали с избытком. К праведной Анне идут девушки-служанки с дарами, в их руках золотые кувшины, блюда, а также ковши два из них стоят на столе рядом с Анной, еще один держит перед собою одна из дев, вычурно отставив в сторону локоть. Форма ковшей в виде плоской чаши с носиком и ручкой, напоминающей плывущую утку, являлась характерной для русской питьевой посуды XVI-XVII веков. Именно золоченые ковши, такие как на иконе, бытовали в придворной среде. По всей видимости, иконописец понятным языком хотел рассказать, что Пресвятая Богородица, как об этом говорит Предание, родилась в доме богатых родителей.

## **Тема 6. Западноевропейская иконография.**

### **План.**

1. Образ Иисуса Христа в западноевропейской иконографии.
2. Образ Девы Марии.
3. Бестиарий западноевропейской иконографии.

Иконографию «Муж скорбей», развившуюся на западе из византийского типа «Христа во гробе», нельзя считать равнозначным развитием этой темы в католическом искусстве, так как данный образ стал абстрактной иллюстрацией тщеты и страданий, испытываемых Иисусом, а не изображением умершего. Более того, во многих примерах «*Мужа скорбей*» Христос изображен живым, с открытыми глазами. Здесь на западноевропейский тип повлияла иконография «Ессе homo». Изображение же тела Христа после сцены Положения во гроб и Оплакивания, и до сцены Воскресения, без каких-либо дополнительных фигур нашло выражение в иконографии «Мёртвый Христос в гробе». Технически такое изображение также стоит рассматривать как аллегорическое и символическое, поскольку в могиле Иисус был завернут в саван, в то время как изображается чаще он без покрывала. (В случае, если рядом с полуобнажённой фигурой Христа изображены женщины, то сцена превращается в изображение конкретного момента Страстей, чаще всего в Оплакивание). Примером изображения мёртвого Христа под саваном (плащаницей) может служить скульптура Джузеппе Санмартино «*Il Cristo Velato*» в неаполитанской капелле Сан-Северо.

Указывают, что подобный тип изображения вытянутого горизонтально тела Иисуса мог проникнуть в западноевропейское искусство из Византии, где Христос подобным образом изображался на плащаницах – в сцене Оплакивания, окружённый женщинами, либо же в одиночестве. Иконография проникла как в живопись (хотя и не очень распространилась), так и в религиозную скульптуру. Тело Христа изображается лежащим и вытянутым во весь рост (в отличие от иконописи, где он изображался вертикально и по пояс). На нём видны раны от гвоздей и копья и кровь, иногда рядом изображаются Орудия Страстей. Наиболее известным

примером подобного изображения является картина Ганса Гольбейна «Мёртвый Христос в гробу», которая, как считается, представляет собой элемент несохранившегося алтарного образа, предположительно нижнюю часть одной из створок. Другая версия гласит: «такие изображения во времена Гольбейна в Южной Германии служили крышкой макета Гроба Господня, в который клали скульптуру Христа в Страстную пятницу»<sup>[5]</sup>, (традиция «пасхальных гробниц» — декораций для театрализованного церковного представления в Страстную неделю).

Образ Спаса Нерукотворного в католицизме. Западный вариант предания возник по разным источникам от XIII до XV в., вероятнее всего, в среде францисканских монахов. Согласно нему, благочестивая еврейка Вероника, сопровождавшая Христа в Его крестном пути на Голгофу, подала Ему льняной платок, чтобы Христос мог отереть с лица кровь и пот. Лик Иисуса запечатлелся на платке. Реликвия, именуемая «плат Вероники», хранится в соборе св. Петра в Риме. Предположительно, имя Вероники при упоминании Нерукотворного образа возникло как искажение *lat. vera icon* (истинный образ). Отличительная особенность изображений «Плат Вероники» от «Спаса Мокрая Брада» — терновый венец на голове Спасителя, так как оно отпечаталось на платке Вероники во время несения Иисусом Христом креста. В средневековой западной иконографии эти два изображения часто путали. В честь «Плата Вероники» в своё время называлось ныне отменённое созвездие. Известны, как минимум, два «Плата Вероники»: 1. в соборе Святого Петра в Ватикане и 2. «Лик из Манопелло», который также называется «Вуаль Вероники», но на нём нет тернового венца. Нет тернового венца и на картине Ганса Мемлинга «Святая Вероника», очевидно, что, не имея образца, Ганс Мемлинг вместо Плата Вероники использовал список со Спаса Нерукотворного.

Католическая иконография Богородицы – совокупность типов изображения Богородицы (в западноевропейском искусстве и система их изучения. В католической иконографии образ Мадонны (лат. *Mea Domina* - Моя Госпожа) складывался на основе византийских традиций и значительно позднее образов Иисуса Христа (Св. Мандилиона и Ахиропиита). Наиболее ранние образцы IV-V в. восходят к древнейшим культам египетской богини Исиды, распространённым в императорском Риме. Во время мистерий в храме, расположенном на Эсквилине (лат. *Collis Isaeum* - Холм Исиды), к статуе сидящей на троне Исиды с младенцем Гором на руках обращались "Моя Госпожа". В XII-XIII веках в результате борьбы с несторианами (отрицавшими роль Марии как "Богородицы") разнообразные изображения Мадонны стали сопровождать надписями: "Мария, Матерь Божия" (лат. *María Mater Dei*), "Святая родительница Божия" (лат. *Sancta Dei Genetrix*). Догмат о почитании Девы был принят только в 431 г. на III Вселенском соборе в Эфесе. Поскольку в Евангелиях мало сообщается о земной жизни Девы Марии художники обращались главным образом к апокрифам. Значительное влияние на западноевропейскую иконографию Девы Марии имело формирование куртуазной культуры Средневековья. Так, например, во Франции XIII в. появилось новое именование Богоматери - "Нотр-Дам" (франц. *Notre-Dame* - Владычица Наша). Иконография Мадонны необъятна. Наиболее известные иконографические типы: Аннунциата – изображение Мадонны в сцене Благовещения, но без архангела Гавриила

Ассунта – изображение Мадонны, после смерти возносящейся на небеса праздник Успения Богородицы (15 августа)Иммакулата – изображение Непорочного зачатия Девы Марии, в котором Мадонна изображается парящей в небесах на полумесяце. Коронавание Богоматери – коронация Девы Марии Царицей Небесной после её Вознесения на небеса. Мадонна во славе Мизерикордия – изображение Мадонны Милосердия, защищающей людей своим покровом. Маэста – торжественное изображение Мадонны на троне в окружении святых. Мария, носящая во чреве или Богоматерь-роженица - изображение беременной Марии. Мистическое обручение святой Екатерины - изображение Мадонны на троне с младенцем Иисусом на коленях и св. Екатериной Александрийской, обручающейся с Иисусом кольцом. Непорочное Сердце – изображение Мадонны со сверкающим сердцем в груди, в обрамлении венка из роз. Пьета – Мария, оплакивающая снятого с креста Иисуса. Святая Родня – изображение Богородицы с Иисусом вместе со святой Анной и святым Иоанном

Крестителем<sup>1</sup>. Святое Семейство – изображение Марии с Иосифом и младенцем Иисусом. Святое Собеседование – изображение Мадонны на троне в окружении беседующих святых. Святая Анна, Мария и Младенец Иисус – изображение Мадонны вместе с её матерью Святой Анной и младенцем Иисусом – изображение Мадонны в райском саду (в православной традиции аналогичное изображение именуется Вертоград заключенный). Mater dolorosa – изображение Страдающей Марии с мечом в сердце, смотрящей на распятого Христа. изображение Девы Марии, окружённой солнцем, в звёздной короне и с луной под ногами. Образ взят из 12-й главы Откровения Иоанна Богослова.

Основные иконографические типы Рождества Христова, его символы в западноевропейском изобразительном искусстве. Рождение Спасителя описывают, причем довольно кратко, только два евангелиста – Матфей и Лука. Подробности рождения Спасителя встречаются также в нескольких апокрифах. Согласно преданию, Христос родился в городе Вифлееме, куда пришли на перепись населения его мать Дева Мария со своим супругом Иосифом. В переполненном городе невозможно было найти ночлег, поэтому они укрылись в пещере, в которой Дева Мария, спеленав новорожденного, уложила его на солому в ясли для скота. Пастухам, расположившимся неподалеку в поле, явились ангелы и возвестили о рождении Христа. Пастухи поспешили в Вифлеем поклониться Младенцу. Первые изображения Рождества Христова появились еще в римских катакомбах (IV в.). Со временем в изобразительном искусстве Западной Европы у знаменательного события сложилась своя символика и обширная иконография. Младенец обычно изображается в простых яслях, в окружении смотрящих на него вола и осла, как в пророчестве Йсайя. В христианской традиции вол – образ терпеливого служения и миролюбивой силы. Осел – более противоречивый символ. С одной стороны, он воплощает смирение и кротость. С другой, осел – олицетворение лени, глупости упрямства. Рождественская сцена с волем и ослом у колыбели Христа-младенца истолковывается так, что осел символизирует язычников, а вол – иудеев. В майоликовом рельефе Джованни делла Роббиа (1469-1529) «Рождение Христа» легенда о рождении Спасителя трактована в бытовом плане. С живой наблюдательностью изображены дырявая крыша навеса, под которым лежит младенец, сухая солома в яслях, цветы и листья, покрывающие землю. Убедительны поза старика Иосифа, погруженного в глубокое раздумье, и жест пастуха, заслонившего рукой глаза от слепящего света. Внизу, в гирляндах, четыре рельефа. Это символические изображения евангелистов. Символ Матфея – ангел, Марка – лев, Луки – бык, Иоанна – орел. Интересное решение представлено в «Поклонении Младенцу» Гуго ван дер Гуса (ок. 1440-1482) – центральном панно огромного триптиха «Алтарь Портинари». Среди суеты богато разодетых ангелов и мужланов-пастухов Дева Мария любит новорожденным Христом, лежащим прямо на земле. На его божественную сущность указывает только исходящее от тела сияние. Святой Иосиф стоит слева, поодаль от центральной группы, которую образуют Дева Мария с Младенцем. Цветы Мадонны и Святого Духа – ирис и водосбор – образуют изящный натюрморт на переднем плане и символизируют роль Девы М. Согласно евангелисту Матфею, в ночь рождения Христа в небе зажглась яркая звезда. Ее увидели маги (волхвы), истолковавшие появление нового светила как знамение того, что родился будущий царь Иудеи. Ведомые звездой, они отправились с богатыми дарами в город Вифлеем на поклон Младенцу. Ко времени, когда они пришли в город, Святое Семейство нашло уже приют в доме. Вифлеемская звезда – самый распространенный символ Рождества. Чаще всего звезда Вифлеема изображается с восемью лучами. Она необычайно яркая и больше всех остальных звезд на небосклоне. К концу средневековья волхвы «превратились» в царей, сопровождаемых пышными кавалькадами. Волхвы (цари), часто изображаемые в виде юноши, мужчины средних лет и старца, принесли Младенцу дары: золото, ладан и мирру. Все дары имеют свое символическое значение: золото – это признание Христа Царем; ладан – признание божественности Христа; мирра – пророчество смерти. Миррой раньше бальзамировали умерших. Сюжет «Поклонения волхвов» был очень популярен во Флоренции XV века, разбогатевшей на банковском деле и текстиле. Данный сюжет позволял изображать персонажей в роскошных одеяниях во всем великолепии

драгоценностей и богатых тканей. Таким образом, иконография Рождества в западноевропейском искусстве состоит из трех типов: собственно рождения Христа, поклонения ему пастухов и поклонения волхвов.

### **Тема 7. Библия – историко-культурный памятник.**

Пятикнижие, как утверждают историки, составлялось из нескольких отдельных произведений, которые появились примерно в X-VII в. до н. э. (самые древние отрывки датируются XIII в. до н.э.), а окончательное его принятие и освящение связывается с деятельностью книжника Эзры в середине V в. до н. э. Авторство пророков в основном признается за книгами с их именем (только книга Исаии, предположительно, состоит из произведений двух или трех авторов). Книги Судей и Царей относятся к VII-VI в. до н. э., а Хроники и Эзры — к IV в. до н.э. Авторство Соломона признается хотя бы за частью его Притчей, но Проповедник (Екклесиаст) считается значительно более поздним произведением – около III в. до н.э. Тогда же, по всей видимости, были написаны и неканонические книги, вероятно – книга Даниила, а также была сделана окончательная компоновка Псалмов.

Следует иметь в виду, что книги в те времена переписывались, а не печатались, поэтому не были исключены ошибки, а также возникали различия в текстах, порой очень значительные. В 1947 г. в Кумранских пещерах вблизи Мертвого моря было найдено много рукописей, которые относят к III в. до н.э. -I в. н.э. Среди них были и отдельные части книг Ветхого Завета, которые несколько отличаются от ныне известных. Это подтверждает тот факт, что единого текста тогда еще не было. Собственно, это самые древние из известных рукописей Ветхого Завета.

Последними произведениями считаются Деяния апостолов (авторство Луки фактически отвергается), а также некоторые послания, а первым по хронологии – Апокалипсис, дата создания которого, как считается, закодирована в его тексте (это примерно 68-69 год). Таким образом, прослеживается тенденция отодвинуть появление библейских книг на более позднее время и тем самым умалить их значение. Но часто вопрос о написании этих книг просто подменяется вопросом об их включения в канон.

Канон Нового Завета составлялся постепенно. Существовали и частично сохранились до сих пор и другие книги, которые фактически входили или могли войти в этот канона. О том, что многие брались составить рассказ о Христе, вспоминает, в частности, евангелист Лука (Лк. 1, 1). Известен целый ряд таких евангелий – Петра, Филиппа, Фомы, Иуды, так называемые Евангелия евреев и истины, а кроме того, такие книги, как Учение двенадцати апостолов (Дидахе), Пастырь Ермы, Апокалипсис Петра, послания Климента и Варнавы и т. п. Некоторые из этих книг были в итоге приняты церковью как Святое Предание, а некоторые были отброшены и стали апокрифами (с греч. *απόκρυφα* – тайный, скрытый). Составления канона Нового Завета в значительной степени было связано с формированием церковной организации и борьбой против первых ересей и разногласий среди христианских общин. Около 180 г. св. Ириней уже уверенно утверждает приоритет именно четырех канонических Евангелий. Документ конца II в. (т. н. «Канон Муратори») содержит перечень книг Нового Завета, который еще отличается от современного (отсутствует послание ап. Павла к евреям, послание Иакова и Иоанна, второе послания Петра, зато имеется Апокалипсис Петра).

В III в. фактически существовало несколько канонов. Только с превращением христианства в государственную религию этот вопрос был решен. Церковный собор в Лаодикие (363 г.) утвердил канон из 26 книг (без Откровения Иоанна), а Карфагенский собор 419 г. — окончательно принял канон из 27 книг. Уже позже появились еще некоторые рассказы, касающиеся биографий Иисуса, Марии, Иосифа и которые также были признаны полезными, но не священными (евангелие детства, рассказы Якова о рождении и успении Марии, Евангелие Никодима). Канон Нового Завета уже не менялся.

Самый древний из найденных текстов Нового Завета, выполненный на папирусе, датируется 66 годом.

Оригинальные еврейские тексты ТаНаХа издаются, как правило, отдельными частями (Тора, Пророки, Писания). Полные современные издания масоретской (еврейской) *Biblia Hebraica* имеют сугубо научный характер. Христианская Библия базируется на переводе греческой, который был сделан в Египте во времена царя Птолемея II (III в. до н.э.), предположительно, для евреев, которые жили вне Израиля и начали забывать родной язык. По преданию, этот перевод делали 70 или 72 старца, от чего и происходит его название – Септуагинта (лат. *septuaginta* — семьдесят), причем, по преданию, они работали отдельно, а когда сравнили свои переводы, совпадение было дословным.

Именно этот перевод Ветхого Завета с приложенным к нему Новым Заветом на греческом языке в конечном счете был воспринят христианством как Священное Писание (хотя позже делались и делаются попытки проверить его и исправить по еврейскому оригиналу). На его основе в конце IV в. блаженный Иероним сделал латинский перевод (так называемая *Vulgata* – «народная»), который стал фундаментом всех католических изданий.

Библия была первой книгой, изданной первопечатником Й. Гутенбергом в Германии в 1462 г. Католическая церковь до недавнего времени не позволяла делать переводов на национальные языки, однако эту идею воплотили протестанты – в частности, огромную роль сыграл первый перевод на немецкий язык, напечатанный М. Лютером в 1534 г.

История перевода Библии на русский язык. В IX в. Кирилл и Мефодий перевели Септуагинту на славянский (староболгарский, позже названный церковнославянским) язык. На этом переводе уже строилась православная церковь Киевской Руси (известное Остромирово Евангелие XI в.). Полный обновленный славянский перевод был сделан в 1499 г. еп. Геннадием Новгородским. Большая работа была проведена по инициативе князя К. Острожского по подготовке первого печатного церковно-славянского издания в Украине, которое было осуществлено Иван Федоровичем (Острожская Библия 1581 г.). Эта работа была использована в московском издании 1663. Во времена императрицы Елизаветы в 1751 г. был издан несколько обновленный текст, который сохраняется и до сих пор (Елизаветинская Библия).

Первый русский (фактически — белорусский) перевод Библии был напечатан Франциском Скориной в 1517—1525 гг. в Праге и Вильно. Первое российское издание Евангелий появляется в 1818 г., а полный русский (так называемый Синодальный, т.е. одобрен Св. Синодом) перевод Библии издан в 1876.

Библия как священное писание иудаизма (Ветхий Завет) и христианства (Новый Завет). Библия как литературно-исторический, этнографический и шедевр культуры мирового человечества. Общее знакомство со структурой Ветхого Завета и его компонентов из 39 книг: Пятикнижие или Тора (Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие), книги Пророков (кн. Иисуса Навина, Судей, 1- 4 кн. Царств, Исаяи, Иеремии, Иезекииля и кн. 12-ти малых пророков), Священные Писания (кн. Иова, Руфь, Псалмы, Притчи, Песнь песней, Екклесиаст, кн. Даниила, Плач Иеремии, Ездры и Неемии, 1 и 2 Паралипоменон, кн. Есфирь) в границах канонической структуризации древнееврейской Библии и последующей христианской редакции Библии.

Внутренняя структура Ветхого Завета в разделении на главы и стихи преимущественно для общественного чтения и богослужебных целей, начиная с периода знаменитого Вавилонского плена. Роль и значение талмудизма, начиная с периода феодализма, или общества талмудистов по кристаллизации божественных текстов по форме и содержанию. Влияние раввинов-масоретов или «изъяснителей» V в. по введению отсутствующих гласных знаков древнееврейского написания, объемов текстов, их размерам и пунктуации, пересчет стихов и букв Ветхого Завета (так называемая великая Масора и малая Масора).

Христианские включения делений на главы и малые отделения библейских книг для христианского прочтения, начиная с XIII в. силами кардинала Гугона или епископа Стефания. Дополнения XV в. в виде оформления глав авторскими усилиями раввина Исаака Натана в еврейском каноне Ветхого Завета. Структура Пятикнижия: Книги Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие. Пятикнижие об истории первого этапа развития еврейской культуры в

лоне начального яхвизма (ягвизма, иеговизма). Проблема хронологии книги Бытие относительно сопредельных различных культур Ближнего Востока: собственно древнееврейской, древнегреческой или иных субкультур:

### **Тема 8. Отражение Ветхозаветных сюжетов в иконографии**

Чтобы символически обозначить акт творения мира, бог зачастую изображался измеряющим Землю циркулем. Его также нередко представляли в виде глаза, рук и ног в окружении свода, пробивающегося сквозь сумрак хаоса. В христианском искусстве с самого начала был распространён мотив Ноева ковчега. Его изображение могло напоминать ладью, на которой, согласно древнегреческой мифологии, души отправлялись в загробный мир; в христианской иконографии ковчег символизировал идею Воскресения. Ноев ковчег также сравнивают с самой Церковью, которая открывает верующим прибежище и путь спасения. Параллелизм между Ноевым ковчегом и Церковью имеет место и в Новом Завете, например, в той сцене, когда Христос идёт по воде, а его ученики сидят в безопасности в лодке. В трактовке этого ветхозаветного эпизода мы видим обычно сыновей Ноя, которые помогают ему строить ковчег. Часто они изображены распиливающими дерево для устройства ковчега. Данный эпизод часто связывался со следующим непосредственно за ним входом в ковчег разных животных. Иногда в изображение включались и последующие эпизоды: Ной выпускает голубя, и тот возвращается с оливковым листом; бог повелевает Ною и его близким выйти из ковчега. На протяжении веков иконография ковчега менялась. В римских катакомбах он изображался наподобие ларя, в Средние века ковчег был похож на плавучий домик, в эпоху Ренессанса (и позднее) он - настоящий баркас. На картине Яна Брейгеля "Бархатного" (1568-1625) "Введение животных в ковчег" (1613) ковчег представлен в виде большого деревянного баркаса в несколько этажей. Однако в работе Ханса Бальдунга Грина (ум. в 1545 г.) "Всемирный потоп" (около 1525 г.) он напоминает по форме огромный ларец. Микеланджело Буонарроти (1475-1564), работая над росписью Сикстинской капеллы, изобразил ковчег в виде большого здания, плывущего по воде. В явлении Аврааму и Сарре трёх ангелов отцы Церкви видели прообраз Троицы. Этот эпизод рассматривался иногда также как префигурация Благовещения (пророчество о рождении Саррой сына). Изображение низвергаемых Содомы и Гоморры часто истолковывают как прообраз проклятия грешников на Страшном суде .

Иконография жертвоприношения Авраама определялась его прочтением как связующего между Ветхим и Новым Заветами. В нём, по словам Кьяры де Капоа, "видели префигурацию Распятия Иисуса Христа, посланного Отцом на жертвенную смерть ради спасения человечества". Принесение Исаака в жертву часто становилось предметом изображения в искусстве благодаря богатству деталей в библейском тексте и остроте эмоционального настроения данной сцены. На картине Караваджо (1573-1610) "Жертвоприношение Авраама" (1603) "в сцене господствует жестокий реализм, подчёркнутый светом, который выделяет из целого Авраама, руку ангела и голову Исаака. Авраам готов поднять нож, чтобы поразить сына, шею которого он крепко сжимает. В трактовке сцены использованы многочисленные детали, фигурирующие в библейском тексте (нож, жертвенник, осёл, дрова и овен). Сцена принесения в жертву Исаака истолкована как префигурация Распятия Христа, отданного на закание Отцом: Исаак несёт на плечах дрова, как Иисус понесёт потом свой крест; овен, запутавшийся рогами в зарослях кустов, - это опять-таки прообраз Христа, распятого с терновым венцом на голове". Овен же - это префигурация Агнца божия.

На картине Эжена Делакруа (1798 - 1863) "Борьба Иакова с ангелом" (1850-1861) Иаков стремится победить ангела, но тот ранит его в ногу (параллель - эпизод со св. Христофором и ангелом). Главное значение этой сцены заключается в изменении имени Иаков на Израиль. В новом имени заключено изменение судьбы Иакова, его предназначения, т. к. отныне он становится родоначальником народа Израиля. Этот эпизод прочитан и как пример борьбы между Церковью и Синагогой, где повреждённая нога Иакова символизирует иудеев, не признающих в Иисусе мессии. Эпизод, когда Иаков благословляет сыновей Иосифа Ефрема и



Манассию, в Средние века прочитывался как аллюзия на иудаизм, потеснённый христианством.

Важную роль в религиозном искусстве Средневековья играла история Иосифа. Для многих художников она представляла интерес сама по себе. Кроме того, Иосиф интерпретировался как архетип Христа. В христианском искусстве история Иосифа становится предметом изображения с VI в.

Из всех персонажей Ветхого Завета самым близким прообразом Христа считается Моисей. В жизни того и другого можно найти целый ряд соответствий. Поэтому изображение эпизодов из жизни Моисея широко распространено. Изображение Моисея, снимающего обувь перед кустом, который горит, не сгорая, в Средневековье обычно интерпретировался как префигурация догмата о непорочности Девы Марии. В соответствии с иконографией, имеющей византийские корни, Богородица изображается восседающей на троне, окружённом огнём. На картине Николы Фромана "Неопалимая купина" (1475-1476) изображена Мадонна с Младенцем в кусте, который горит и не сгорает.

Широкое распространение получила иконография Давида. В типологическом толковании Библии Давид рассматривается как прообраз Христа либо как его прямой предок. То же можно сказать и о царе Соломоне. Соломон – это царь-мудрец, который является воплощением идеального правителя. В западноевропейском искусстве особенно широкое распространение получил эпизод, известный как "суд Соломона". А сюжет встречи Соломона и царицы Савской нередко интерпретируется как встреча царя истинной веры с языческой царицей, как это подчёркивается в Евангелиях от Луки и от Матфея, или же как встреча Церкви обращённых язычников с Христом. Иногда в данной сцене видят префигурацию Поклонения волхвов. Постепенно западные веяния проникали и в русскую живопись. Протоиерей Аввакум писал об одном изображении Спасителя: "Есть же дело настоящее, пишут Спасов образ Еммануила: лице одутловато, уста червлёная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако ж и у ног бедра... толстые, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лише сабли той при бедре не написано".

### **Тема 9. Иконографическое изображение Священного Писания Нового Завета.**

Темами большинства полотен Николай Ге были сюжеты из жизни Господа ("Тайная вечеря", "В Гефсиманском саду", "Что есть истина?", "Распятие", или "Страсти Христовы" и др.). В его картине "Что есть истина?" (1890) отчётливо проявились пессимистические настроения автора.

Иван Николаевич Крамской (1837-1887), известный в основном в качестве мастера портретной живописи, в течение всего своего творческого пути создавал работы, посвящённые новозаветной тематике. Одна из них - картина "Христос в пустыне" (1872). Это произведение - своего рода размышление о смысле жизни. Е.Н. Петрова видит в данной работе "метафору противоборства в человеке двух начал: силы и слабости".

Цикл произведений, главным персонажем которых являлся Христос, создал Василий Дмитриевич Поленов (1844-1927). Его картина "На горе (Мечты)" по своему глубинному смыслу аналогична полотну И.Н. Крамского "Христос в пустыне". Картина Поленова "Кто без греха" ("Христос и грешница") - по существу, утверждение жизненной позиции автора через земную, человеческую ипостась Господа. Как некогда Тициан в картине "Кесарево кесарю", Поленов в данном случае изобразил Иисуса как мыслящую личность, совершающую человеческий подвиг принятия решения, цена которого - жизнь.

Илья Ефимович Репин (1844-1930) также не обошёл своим вниманием темы из "священной истории". Таковы его работы "Воскрешение дочери Иаира" (1871), "Истязания Христа" (1883-1916). Библейские мотивы иногда использовали Генрих Ипполитович Семирадский (1843-1902), Василий Васильевич Верещагин (1842-1904), Владимир Егорович Маковский (1846-1920), Василий Иванович Суриков (1848-1916), многие другие

прославленные русские живописцы. Наконец, Исаак Львович Аскназий (1856-1902) известен в качестве "живописца-библейста".

В середине 1910-х гг. Казимир Северинович Малевич (1879-1935), автор скандально известного "Чёрного квадрата", по словам Е.Н. Петровой, "воплотил в символической стилистике несколько евангельских сюжетов: Вознесение (Торжество неба), Положение во гроб, Христос в окружении ангелов (Автопортрет) и Моление о чаше (Молитва)". Св. Георгия неоднократно изображал в своих композициях, выполненных в абстракционистском стиле, Василий Васильевич Кандинский (1866-1944). Целый ряд сюжетов из Нового Завета присутствует в творчестве Павла Николаевича Филонова (1883 - 1941). Среди них - "Святое семейство" (1914), "Волхвы" (1914), "Трое за столом" (1914 - 1915), "Святой Георгий" (1915), "Мать" (1916), "Бегство в Египет" (1918).

Библейские сюжеты и образы, в том числе связанные с фигурой Христа, присутствуют и в творчестве Марка Шагала (1887-1985), родившегося в Витебске в семье ортодоксальных иудеев. Первое его произведение на тему Священного писания - "Голгофа" (1912 г.). В 1938 г. он создал картину "Белое распятие", которую Михаил Вайшенгольц рассматривает как реакцию Шагала на юдофобские тенденции, нараставшие по всей Европе на протяжении всего предвоенного периода. К библейской тематике Шагал обращался и позже. Так, в 1960-1966 гг. он работал над картиной "Жертвоприношение Авраама". Витраж "Исаак встречает свою супругу Ревекку" (1977-1978) украшает церковь св. Стефана в Майнце.

## РАЗДЕЛ II. РУССКАЯ ШКОЛА ИКОНОГРАФИИ.

### **Тема 10. Н. П. Кондаков и его вклад в развитие иконографии;**

Никодим Павлович (1(13).11.1844, слобода Халань Новоскольского у. Курской губ.- 17.02. 1925, Прага), российский историк искусства, археолог, музейный деятель, акад. СПБАН (1898).

К.ондаков совершил переворот в науке, создав историю визант. искусства как научную дисциплину. Он первым предложил ставшую общепринятой и сохранившую актуальность периодизацию византийского искусства, дал характеристику наиболее важных особенностей каждого из периодов (кроме XIV-XV вв.). Исключительно много К. сделал для выяснения культурных связей внутри Византии (с Востоком и др.) и ее обширного ареала (Закавказье, Балканы, Др. Русь), определив отличительные черты, присущие каждой из культур. Он также развил ранее высказанный тезис о преувеличении значения влияний Византии на древнерус. искусство, доказав, что «русское искусство есть оригинальный художественный тип, крупное историческое явление, сложившееся работой великорусского племени при содействии целого ряда иноплеменных и восточных народностей, вызванных этим племенем к государственной и художественной деятельности» (О научных задачах истории древнерус. искусства. 1899. С. 2). По определению С. А. Жебелева, это был боевой клич рус. археологии (*Жебелев С. А. Введение в археологию: История археол. знания. Пг., 1923. Ч. 1. С. 178*). К. выявил проблему генетического родства искусства Зап. Европы, Византии и христ. Востока прежде всего применительно к прикладному искусству и архитектурной декорации. Совместно с Н. П. *Лихачёвым* создал теорию влияния итал. искусства Возрождения на визант. и древнерус. изобразительное искусство (в первую очередь в иконописи).

Большой вклад ученый внес в разработку методико-методологических основ истории средневек. искусства, учитывавших его традиц., канонический характер. Благодаря К. произошло становление научного подхода в изучении памятников искусства, где за основу взято не описание исследуемого объекта, а характеристика его главных черт. Он развил принцип типологической систематизации и анализ данных техники памятников прикладного искусства и археологии. Следуя заветам Буслаева, создал иконографический метод, соответствующий характеру средневек. искусства, включавший и традиционный в кон. XIX - нач. XX в. анализ стиля. К. был выдающимся знатоком визант. источников, свидетельствующих о быте и культуре: ввел в научный оборот огромное количество

памятников, благодаря чему многие его труды востребованы исследователями и в XXI в. Первый историограф К. писал, что «приходится лишь поражаться, как одному человеку удалось произвести такую колоссальную работу, охватившую громадный материал» (Лазарев. 1971. С. 16). Фундаментальные труды К. стали уникальной историко-культурной и художественной энциклопедией.

К. сформировал научную школу, отличавшуюся широтой, обоснованностью и точностью работ (некоторые из ее представителей получили определение «фактопоклонники»). Его непосредственными учениками были историки искусства Д. В. Айналов, Е. К. Редин и Я. И. Смирнов. Серьезную научную подготовку у К. прошли историки М. И. Ростовцев, Жебелев, Б. А. Тураев, историки искусства В. К. Мясоедов, Окунев, Л. А. Мацулевич, Н. П. Сычёв, Грабар. Учениками К. считали себя такие специалисты, как В. Т. Георгиевский, П. П. Покрышкин, Ф. И. Покровский, Э. Х. Миннз. Большое влияние К. оказал на Лихачёва, В. К. Мальберга, Г. Ф. Церетели, Б. В. Фармаковского, А. А. Павловского, А. Н. Щукарева, Г. Милле. К. стал «всеобщим учителем», повлиял на специалистов неск. поколений на Родине. Близкие друзья и коллеги (помимо учеников) входили в т. н. Свободную академию, собиравшуюся гл. обр. в с.-петербургской квартире К. или на его даче в Ялте. К. был связан со многими выдающимися современниками, среди которых были В. В. Стасов, И. Е. Репин, А. П. Чехов, В. И. Вернадский.

На склоне лет К. успел воспитать новую плеяду учеников и объединить неск. зрелых исследователей, живших в Праге. В память о К. его ученики и последователи создали в Праге *Seminarium Kondakovianum* (с 1931 Археологический ин-т им. Н. П. Кондакова) - единственное научное учреждение «русского рассеяния», снискавшее международное признание изданием трудов (в т. ч. авторов из СССР, которым трудно было публиковаться на Родине) и внесшее свою лепту в развитие совр. правосл. искусства в Европе. Выражением глубокой признательности К. стал перевод англ. ученым Миннзом (считавшим себя его учеником) и издание в Оксфорде краткого варианта кн. «Русская икона» (*The Russian Icon. Oxf.*, 1927). В нач. 1925 г. рукопись «Иконография Богоматери» (Т. 3; посвящена образу Мадонны в зап. искусстве), была приобретена Ватиканом, переведена на франц. язык, но вышла в свет лишь в 2011 усилиями И. Фолетти (местонахождение оригинала неизв.). В 1916 г. К. вошел в узкий круг иностранцев, награжденных франц. орденом Почетного легиона за вклад в науку, в 1924 г. к 80-летию ученый был отмечен орденом «Grand officier» итал. короны и болг. орденом «За гражданские заслуги». Похоронен в крипте ц. Успения Пресв. Богородицы на Ольшанском кладбище в Праге.

#### **Тема 11. Н. В. Покровский, Ф. И. Буслаев, А. Н. Грабар, Л. А. Успенский и их вклад в развитие иконографического метода;**

Родившись в семье священника Костромской епархии, окончив Костромскую семинарию и С.-Петербургскую Академию, Н.В.Покровский до конца жизни оказался связанным с Петербургом и его Духовными школами. Он и учёный, и педагог, и общественный деятель, и создатель двух музеев - Новгородского на основе коллекции Софийской ризницы и Церковно-археологического при С.-Петербургской Духовной Академии. Покровский в то же время директор Императорского Археологического института. Для его научной деятельности большое значение имело и знакомство с западноевропейскими исследователями, его поездки, в том числе в Рим и общение с Дж.-Б. де Росси. Из трёх его диссертаций две посвящены таким церковно-археологическим темам, как «Происхождение базилики» [135] (с идеей «частной базилики» как ранней стадии формирования этого типа храма) и «Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских» [206]. В преподавании Покровский добивается более благоприятного положения церковно-археологической дисциплины, о чем он писал в статье «Желательная постановка церковной археологии в Духовных Академиях» [255]. Им увеличен объём курса, со включением в него памятников по XVII в. - дохристианских, раннехристианских, византийских, русских и западных. С 1911 г. его трудами в Академии существует отдельная кафедра церковной

археологии (прежде была кафедра церковной археологии и литургики). Изданная в 1916 г. книга Покровского "Церковная археология в связи с историей христианского искусства" стала первым семинарским учебником по данной дисциплине. Для Академии учебник он так и не создал, но его лекции для студентов, в факсимильном виде хранящиеся в академической библиотеке, свидетельствуют о кропотливой работе, передающей, в частности, характер различных музейных собраний, предполагающей более аналитический, чем на уровне семинарии, подход к предмету. Н.В.Покровский впервые ввел практику использования на лекциях проекционного фонаря для точного визуального знакомства студентов с памятниками. Жизненный путь учёного завершился вместе со старой Россией, он отошёл в мир иной сразу после получения вести об отречении Государя.

Подлинное рождение науки о церковном искусстве связано с именем Ф.И. Буслаева (1818-1897), филолога по специальности, создавшего сравнительно-исторический метод исследования иконописи, впервые позволивший определить ее своеобразие. Изучая древние рукописи, украшенные миниатюрами, ученый пришел к выводу о глубинной связи изображения и слова как специфической черте средневековой культуры. Особенности иконы стали видеться прежде всего в ее содержании. Поиск литературных источников, позволяющих интерпретировать содержание иконного образа, вышел в результате на первый план исследования. Церковное искусство виделось Ф.И. Буслаеву как "необъятная иллюстрация Священного Писания и церковных книг". В основу сравнительно-исторического метода исследования легло подмеченное автором стилистическое единство памятников литературы и изобразительного искусства одной эпохи. Понимая иконопись как церковное искусство, учительные задачи которого неотделимы от церковной проповеди или богослужбных текстов, Ф.И. Буслаев, воспитанный на эстетических идеалах античности, недооценивал художественное значение древних образов. Исследователь считал, что в иконе "внешняя красота принесена в жертву религиозной идее, подчиненной богословскому учению". Однако эта двойственность в эстетической оценке древнего искусства не умаляет принципиального значения нового взгляда на икону, вскрывшего ее внутреннюю суть. Работы Ф.И. Буслаева "Общие понятия о русской иконописи" (М., 1866), "Русский лицевой Апокалипсис: Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й" (СПб., 1884), "Исторические очерки русской словесности и искусства" (СПб., 1861. Т. 1-2), "Изображение Страшного суда по русским подлинникам" и многочисленные статьи, изданные впоследствии в собрании сочинений (СПб., 1908. Т. 1; 1910. Т. 2; Л., 1930. Т. 3) заложили фундамент науки о византийском и древнерусском искусстве. Заслугой Ф.И. Буслаева является создание научной школы, определившей развитие иконографического метода. К числу учеников и исследователей, сформировавшихся под его влиянием, относятся Н.П. Кондаков, А.И. Кирпичников, Н.В. Покровский, В.Т. Георгиевский. Ведущим ученым школы Ф.И. Буслаева был Н.П. Кондаков (1844-1925). В его лице русская наука впервые приобрела вес и известность за рубежом, завоевала всеобщее уважение и признание. Интересы ученого главным образом были сосредоточены на византийском искусстве, которое впервые предстало как самостоятельная область изучения. Н.П. Кондаков был первым ученым, который открыл для мировой науки византийское искусство, тем самым установив приоритет русской науки в византологии.

### **Тема 12. Иконография Святой Софии.**

История создания храма Святой Софии в Константинополе. Константин Великий – создатель базилики Премудрости Божией (IV век н.э.). Основание при Юстиниане (23 февраля 533 года) нового здания Святой Софии. Архитектурно-художественное и техническое решение храма. Освящение храма 27 декабря 537 года. Завоевание Византии турками в 1453 году и разграбление храма Святой Софии. Перестройка православного храма в мусульманскую мечеть. Иконы «Христос Пантократор», «Богородица» и «Иоанн Предтеча» (2-я половина XIII века) в храме Святой Софии.

Церковь во имя Святой Софии для хранения Креста животворящего при княгине Ольге. История создания храма Софийского собора. Мозаики Оранты, Андрея Первозванного, Апостола и Евангелиста Марка. Фрески Софийского собора.

София Новгородская – прообраз Софийского Собора. Социальное значение храма Софии Новгородской для города. Фрески храма (1108 год при епископе Никите). Изображение Христа Пантократора, Богоматери («Нерушимая стена»), царей Давида и Соломона, пророков Иеремии, Данила, Михея, Аввакума, четырёх евангелистов. Роспись Константина и Елены (XI век). Православные святые Софийского собора в Новгороде: мощи новгородского князя Мстислава Ростиславича, мощи новгородского архиепископа Никиты.

### **Тема 13. Искусство иконы.**

Иконопись – изображение ликов святых – занимает определенную нишу в истории живописи. Это очень сложное, глубокое искусство, зарождение которого связано с возникновением христианства.

У большинства людей понятие «икона» ассоциируется с Древней Русью. На самом деле историки утверждают, что зародилось подобное искусство в Византии. Древние изображения Христа – Спасителя были найдены на территории этого древнего государства, а также в катакомбах Рима.

В этих странах христианство только зарождалось, и христиане вынуждены были скрываться, в противном случае они подвергались гонениям. Поэтому произведений искусства того периода до нас дошло немного. Известно, что уже в тот период христиане поклонялись ликам пресвятой Троицы – Отца, Сына и Святого Духа. Также на иконах изображали ангелов, людей, приближенных к Богу и святых. Признание икон состоялось при царице Феодоре. 19 февраля 842 г. ею был провозглашен праздник, прославляющий православие. Его празднуют и поныне, в первую неделю Великого поста. С тех пор иконы стали символом христианства и к ним начали проявлять почтение.

И все же, основной период развития иконописи связан с Древней Русью. Это родина самых известных мастеров этого направления, один из которых – Андрей Рублев.

Иконы Древней Руси отличаются особой техникой исполнения. На первый взгляд это превосходство аскетизма. Лики святых были лишены красоты в привычном, человеческом понимании. У них были истощенные тела, одутловатые щеки, тонкие губы. Однако целью этого приема было желание художников отделить святых от мира людей, сделать их непохожими на простых смертных.

Каждая икона имеет духовный замысел, скрытый подтекст. Поэтому, неестественные позы, измененные пропорции тел и другие подобные детали, были нужны художникам для того, чтобы выразить этот тайный смысл.

В каждой иконе есть композиционный центр, там изображаются Спаситель, Богоматерь, Святая троица или другие фигуры, которые являются основой замысла. Вокруг них группируются ангелы, святые, апостолы. Все это напоминает богослужение в христианской церкви, где центром всегда является алтарь. Для иконописи характерна большая палитра красок. Мастера – иконописцы были очень сильны в создании оттенков. Для икон не подходили краски обычной жизни – они были земными и слишком незамысловатыми. Для изображения сцен и ликов святых использовалось множество вариаций привычных цветов. Например, синий мог быть синевой звездной ночи, рассветным перламутром, бледнеющим отсветом заката. Такая же игра полутонов наблюдалась и при изображении пламени ада, райских кушей, вечно сияющего солнца.

Иконы - многогранное произведение искусства, они являются не только духовными символами, но и свидетельством о том, насколько глубокой может быть живопись. В каждом таком произведении заложен психологический и духовный смысл, выраженный посредством изображения.

### **Тема 14. Философский смысл иконы.**

Смысл иконы - молитва, а молитва - обряд и таинство. Если смысл картины ограничивается ее содержанием, то содержание иконы поглощается ее религиозным смыслом. Всякое философское содержание может стать доступным, какова бы ни была его концепция, и в этом смысле общедоступен философский смысл иконы, как общедоступна философия любой религии. Но религиозный смысл иконы как действенный акт, как умное делание, как путь, связующий душу верующего с Богом, доступен только верующему и закрыт для всех других. Смысл иконы глубже ее "содержания", и он, как акт, пребывает в другой сфере, нежели "содержание" в узком смысле слова. Поэтому смысл иконы доступен только религии и закрыт для эстетики, философии и искусствознания. Ведь Вы знаете, от какого корня происходит слово "религия"<sup>[93]</sup> и как много это объясняет в ее существовании. Смысл картины замкнут ее содержанием. Смысл иконы таинственен, как и смысл всякого религиозного обряда и религии в ее целом. Смысл иконы - чудотворение. Надеюсь, что Вы поймете теперь, что ни одно художественное произведение, как бы ни было оно глубоко по содержанию и совершенно по форме, не может быть чудотворным. Икона всякая чудотворна. Вне чудотворности, хотя бы в потенциальном смысле, она уже не икона, а, пожалуй, только картина. Чудотворна же икона потому, что через нее верующий общается с Первообразным и приобретает благодать. Икона чудотворна так же, как религиозный обряд и молитва.

## Тема 15. Народная икона .

В общей пестрой стилистической картине русской иконописи XVIII века особое место занимает народная икона. Это понятие подразумевает иконописное творчество, которое осуществлялось непрофессиональными художниками, выходцами из сельского духовенства и крестьянства, в расчете на такого же неискушенного сельского заказчика<sup>1</sup>. Конечно, подобные иконы создавались на Руси и ранее, любая эпоха в истории русской иконописи представлена не только высокопрофессиональными примерами, но и гораздо более простыми, бесхитростными по своим художественным приемам памятниками. Однако только в XVIII столетии, когда культура страны раскололась по социальному признаку на отдельные независимые друг от друга пласты, когда столичное и городское иконописание развивалось с неизбежным учетом новых стилистических веяний, феномен народной иконы обрел отчетливую самоценность. В допетровское время, в условиях единой культуры, икона могла быть более или менее профессиональной, но оставалась в рамках целостной художественной системы, теперь же она стала многоликой, и в каждом своем проявлении могла достигать высокого художественного уровня. Это вполне справедливо также и для наивной, бесхитростной крестьянской иконы, своеобразный язык которой выкристаллизовался в первой половине XVIII века и даже достиг известной рафинированности. В лучших своих образцах народная икона вполне сопоставима по художественной ценности с профессиональной городской, выполненной в одном из «ученых» стилей XVIII века. И конечно, ей нет равных по оригинальности формальных приемов, а также чистоте и детской непосредственности интерпретации канонических сюжетов. Народная икона — явление очень сложное для классификации по регионам и хронологии. Где бы ни была она написана — на Русском Севере, Вологодчине, в Пошехонье, ярославском или костромском Поволжье — она всегда будет нести в себе общие родовые черты народной культуры. В сущности, она едина в своем стилистическом выражении, как едино народное представление о прекрасном. Ее индивидуальность в каждом конкретном случае проистекает из себя самой, она стоит вне того последовательного хронологического ряда, в котором всегда пребывает профессиональная икона, что, конечно, затрудняет датировку памятников народной иконописи.

Главным качеством полупрофессионального и народного иконописания XVIII века был стилистический консерватизм: однажды освоенные мастерами незатейливые приемы затем использовались ими на протяжении едва ли не всей жизни, без всякого желания или потребности что-либо менять. Стилистические сдвиги в народной иконе происходили только со сменой поколений, поэтому она сильно запаздывала с усвоением новаций, возникавших в профессиональной иконе. Так, переход к живоподобному письму ликов в иконе российской глубинки произошел лишь в первой половине XVIII столетия, когда породившая этот стиль иконописная мастерская Оружейной палаты уже перестала существовать. Но зато если какое-то новшество усваивалось народной иконой, то закреплялось в ней всерьез и надолго: тому же живоподобию у народных мастеров была суждена долгая полноценная жизнь. Вместе с тем в сельской иконе длительное время сохранялась и более ранняя манера письма, восходящая к художественным принципам первой половины XVII века.

Другая коренная особенность народной иконы — явное тяготение к упрощению, элементарности художественных приемов. Мастера стремились к лаконизму художественных средств и отбирали только те, что обеспечивали произведению подчеркнутую выразительность. В этом проявляется неразрывная связь народной иконы с традиционной народной культурой в целом, которой изначально присущи знаковость и экспрессивность художественного языка.

Народная икона создавалась для деревянных храмов с их ограниченным пространством и недостаточным освещением. Дерево вплоть до конца XVIII века было преобладающим строительным материалом на селе, а каменные храмы имелись только в городах и крупных монастырях. Сельские иконописцы были вынуждены учитывать специфику зрительного восприятия в интерьерах деревянных храмов, поэтому их иконы интенсивно воздействуют на зрителя с помощью цветового пятна и силуэта.

В народной

иконе пластическое начало всегда уступает графическому. Форма больше обозначена рисунком, чем проработана объемно. Красочная палитра строится на сочетании ограниченного набора цветов, каждый из которых доведен до предельной чистоты звучания. Колорит народной иконы с заметным опозданием эволюционировал вслед за колоритом иконы профессиональной, усваивая его наиболее яркие признаки. Не имея возможности использовать привозные пигменты и красочные материалы, которые применяли профессионалы, народные мастера успешно имитировали их с помощью более дешевых и доступных. Изумрудную ярь-медянку заменяли местными зелеными землями, алую киноварь и малиновый бакан — суриком. Если же бакан использовался, то всегда очень бережно, в самом экономном варианте — не насыщенного малинового, а жидкого оранжеватого оттенка. Здесь всегда охотно применялись охры во всей их природной гамме — золотистые, красные, коричневые. Золото в с. 26 с. 27! народной иконе не использовали, предпочитая обходиться серебром, которое после покрытия иконы олифой приобретало легкий желтоватый оттенок. Цветные лаки, столь характерные для городской иконы, народными мастерами применялись редко из-за трудоемкости их приготовления.

Еще одно качество, без которого нельзя представить народную икону, это ее подчеркнутая декоративность. Она достигается не только с помощью выразительных художественных приемов, но и за счет обильного введения в изображение орнаментальных форм и даже превращения отдельных деталей в своеобразный самоценный орнамент. Таким декорумом обычно заполняли пустые пространства, тем самым маскируя недостаточную мастеровитость художника в построении композиции и формы. Декоративность народной иконы часто искупала недостатки профессионализма ее автора. Изображение приобретало ковровый характер и превращалось в орнаментальную феерию, где уже совершенно незаметно было отсутствие конструктивности в построении формы и композиции.

Во второй половине XVIII века народная икона сделала решительный шаг к сближению с профессиональным искусством, с его «учеными» стилями, прежде всего, барокко и, отчасти, рококо. Придя на смену стилю, ориентированному на наследие Оружейной палаты, барокко задержалось в народной иконе надолго и плавно перешло в ней даже в XIX столетие, когда в русском искусстве уже безраздельно господствовал классицизм. Конечно, барокко получило в народной иконе весьма самобытную интерпретацию, оказавшуюся жизнеспособной и востребованной. Это стилистическое сближение с профессиональной иконой было, по-видимому, во многом обусловлено активизацией строительства каменных храмов в российской провинции, где раньше преобладали сельские деревянные храмы. Многие из них возводились и украшались на средства местных помещиков, которые после указа «о вольности дворянства» могли проводить жизнь в собственных усадьбах и обустраивать их согласно своим просвещенным вкусам. Конечно, деревенские мастера старой закалки вряд ли могли удовлетворить эстетические потребности таких заказчиков, но молодое поколение, дети старых мастеров, охотно усваивали характерные особенности модного стиля, сочетая их с неизменными принципами художественного языка народной иконы. Это компромиссное искусство расцвело пышным цветом в последней трети XVIII столетия. Конечно, оно мало соответствовало столичным образцам, но других мастеров в провинции тогда найти было довольно сложно.

### **Тема 16. Топоиконография «Святых гор».**

Образ «Святой горы» — определение восприятия архитектурной структуры и драматургии света. Византийско-древнерусские традиции в иконографии «Святых гор». Иудео-христианская традиция «Храмовой горы» в Иерусалиме. Богоявление и вручение Скрижалей Завета на горе Хорив на Синае. Библейский миф о преображении Господнем (Фаворский свет).

Афонская гора — место проповеди Евангелия Пресвятой Богородицы. Низвержение языческих богов на афонской горе. Передача горы Афон монахам в VII–VIII веках. Каряя —



центр гражданского и духовного управления Афоном. Икона «Афонская гора» XVII века. Гора Афон – отражение на земле небесного свода.

Елеонская гора место молитв Иисуса Христа. Создание образца молитвы «Отче наш» на Елеонской горе. Южная вершина Елеонской горы – гора Соблазна, северная вершина – Малая Галилея, Восточная вершина – гора Вознесения. Святыни Елеонской горы: белый камень – место отдыха Пресвятой Богородицы, следы апостола Фомы на камне, гробницы пророков. Пророчества Христа об участи города Иерусалима, прозвучавшие с Елеонской горы.

Топографическое описание горы Голгофы. Библейский миф о распятии Иисуса Христа. Современное состояние горы Голгофы: места крестов двух разбойников, иконостас с изображением страстей Христовых, отверстие для креста распятия, придел Иоанна Крестителя, погребение Адама (стекание крови Христа на кости и череп Адама), часовня поругания, придел равноапостольной царицы Елены, алтари благоразумному разбойнику и святому Григорию – просветителю Армении.

### **Тема 17. Иконография христианских праздников**

Календарь православной церкви – память конкретного важного события или святого, имеющего определенную роль для истории христианства. 12 праздников особенно значимых для каждого верующего человека – двенадцатые дни, сопровождение торжественных богослужений, отдельные иконы с описанием конкретного события. Господские праздники – связь с земной жизнью Иисуса Христа: Богоявление, Рождество Христово, Преображение. Богородичным праздникам – связь с Божьей Матерью: Успение, Благовещение, Рождество Богородицы. Пасха – наиболее важное христианское торжество, своеобразный смысловой центр Православия.

К иконам праздников относятся иконы двенадцатых праздников: Икона "Рождество Христово", Икона "Крещение Господне" (Богоявление), Икона "Сретение Господне", Икона "Благовещение Пресвятой Богородицы", Икона "Вход Господень в Иерусалим" к Вербному воскресенью, Икона "Воскресение Христово" (Пасха), Икона "Вознесение Господне", Икона "Святая Троица" - к празднику "День Святой Троицы" (Пятидесятница), Икона "Преображение Господне", Икона "Успение Богородицы", Икона "Рождество Богородицы", Икона "Воздвижение Креста Господня", Икона "Введение во храм Пресвятой Богородицы".

Иконы великих праздников: Икона "Обрезание Господне", Икона "Рождество Иоанна Предтечи", Икона именная "Апостолов Петра и Павла" ко дню памяти апостолов Петра и Павла, Икона "Усекновение главы Иоанна Предтечи", Икона "Покров Пресвятой Богородицы".

«Великие» праздники: Покров Пресвятой Богородицы (1/14 октября), Обрезание Господне и память св. Василия Великого (1/14 января), Рождество Иоанна Крестителя (24 июня/7 июля), память первоверховных апп. Петра и Павла (29 июня/12 июля), Усекновение главы Иоанна Крестителя (29 августа/11 сентября), согласно некоторым старым календарям, – преставление (кончина) ап. Иоанна Богослова (26 сентября/9 октября), память свят. Николая, архиепископа Мир Ликийских (6/19 декабря) и перенесение его мощей из Мир в итальянский г. Бари (9/22 мая).

Праздники бесплотных сил (общий праздник – Собор архистратига Михаила, 8/21 ноября), святым ветхозаветным и христианским, воспоминанию знаменательных событий Священной библейской и христианской истории, явлению чудотворных икон, открытию мощей.

### **Тема 18. Роль иконографии в экспертизе произведений иконописи.**

Некоторые принципиальные отличия иконных имитаций XIX – начала XX в. и современных подделок Практика экспертизы произведений иконописи в начале XXI в.

в целом не далеко ушла в своем качественном развитии от принципов атрибуции, выработанных отечественной наукой еще к середине прошлого столетия. В этом отношении продолжает сохраняться главное положение «нормативного» традиционного методологического подхода в деле изучения икон. Это, прежде всего, преобладание стилистического анализа. Остальные виды исследования при желании искусствоведа могут быть инициированы как пикантная добавка, повышающая степень научности экспертизы. В настоящее время очень модным становится привлечение к изучению икон представителей точных наук, выявляющих технологические особенности произведений. И это, действительно, весьма позитивная тенденция. Однако систематическое, фундаментальное исследование материальной основы памятников остается уделом лишь отдельных коллективов, главным образом реставрационной специализации. В связи с этим хотелось бы отметить, что впервые задача изучения технологии иконописи была поставлена еще в 1930-е гг. отечественными учеными С. Тороповым и Ю. Олсуфьевым. Однако это научное направление по ряду причин не получило тогда своего дальнейшего развития. И до сих пор в среде историков искусства бытует довольно пренебрежительное отношение к такого рода исследованиям.

Таким образом, если взять в руки современные экспертные заключения на произведения иконописи, то в большинстве случаев они сделаны только искусствоведами, которые нередко берутся судить и о материально-структурных особенностях памятников без привлечения специалистов соответствующего профиля. Конечно, научная мысль сделала значительный шаг в деле развития экспертизы и теперь все чаще признается комплексным исследованием, в котором анализ стиля и иконографии произведения дополняется списком пигментов. Однако, учитывая отказ от специального «реставрационного» изучения стратификации, патины, следов бытования, нюансов техники письма и имитационных приемов в структуре древнего памятника, такую «комплексную» экспертизу полноценной с Параллели с современным состоянием экспертной практики обнаруживаются, как ни странно, в знаточеской атрибуции XIX – начала XX в. Главное, что их объединяет, это весьма существенный пробел в области изучения приемов создания более старых произведений и признаков естественного образования патины. А отличие их в том, что в дореволюционное время к тому же абсолютно игнорировали изучение технологии икон. Считалось, что материалы сохранились в практическом использовании с древних времен. Кстати, эта мысль, укоренившаяся в научном обиходе, до сих пор не позволяет большинству исследователей определить объективные критерии распознавания дореволюционных иконных имитаций. Эти существенные упущения в науке умело использовали поддельщики прошлого, и ими успешно продолжают пользоваться современные махинаторы. В данной статье намеренно опускаются проблемы стилистического соответствия древним произведениям дореволюционных и современных подделок, так как практика показывает, что фальсификаторами эта задача с довольно стабильным успехом решается до сих пор. Достаточно указать на иконные фальшивки, как старые, так и современные, которые оказались в настоящее время в частных собраниях с положительными заключениями экспертов-искусствоведов об их подлинности и атрибуцией как средневековых произведений. Так, на иконе «Господь Вседержитель» (ил. 1) от древнего изображения сохранились лишь небольшие фрагменты, лик был практически весь написан заново при поновлении в XIX в. Искусствоведы-эксперты этого не заметили. В другом случае икона Богородицы Грузинской из другого частного собрания была полностью выполнена современным поддельщиком. Но в оценке ряда историков искусства, это – подлинное произведение XVI столетия.

В экспертной практике некоторых крупнейших музеев страны по отношению к памятникам, которые попали в хранилища из бывших дореволюционных собраний, вообще наметились явные признаки креативной беспомощности. При создании каталога икон далеко не один десяток подлинных произведений был признан подделками XIX или начала XX в., то есть поздними фальшивками, о которых в науке до сих пор бытуют весьма смутные представления. Такое отношение к этим иконам заставляет говорить о профессиональной несостоятельности ведущих знатоков прошлого, крупнейших коллекционеров, которым они

помогали формировать свои собрания, а также маститых историков искусства советского периода. Чего только стоит случай с так называемым облачным чином (ГТГ), имеющим, казалось бы, безукоризненный «провинанс», то есть факты его бытования (аж с XVIII столетия!). Однако эти иконы были признаны подделками конца XIX – начала XX в. (не XVIII в., что было бы более логичным) специалистами крупнейших музеев Москвы и другими экспертами (ил. 2). Простите за грубое сравнение, но XIX век, по-видимому, представляется многим историкам искусства какой-то «черной дырой», куда можно отправлять все сомнительные произведения. А необходимо было просто обратиться к данным изучения иконных имитаций и стилизаций этого периода, а главное – их технологии и приемов создания. Такая работа уже давно ведется в ГосНИИР.

### РАЗДЕЛ III. БОГОСЛОВИЕ ХРИСТИАНСКОГО ОБРАЗА.

#### **Тема 19. Вселенские Соборы и их роль в сложении иконографии святых образов**

**Вселенские соборы** (греч. Σύνοδοι Οικουμενικαί, лат. *Oecumenica Concilia*) — собрания преимущественно епископата христианской Церкви в её вселенской полноте, на которых обсуждаются вопросы и выносятся решения доктринального (догматического), церковно-политического и судебно-дисциплинарного характеров.

В самом начале истории Церкви термин «*Σύνοδος*» — «Собор» употреблялся применительно ко всякому церковному собранию. Однако, в течение III века термин стали употреблять по отношению к собраниям епископов (хотя присутствовать могли не только епископы) для управления Церковью. Самые первые из известных местных соборов проводились во II веке, а к 300 году собрание епископов провинции стало привычным способом церковного управления. После того как Константин I провозгласил терпимость относительно христиан (313 год) и преследования закончились, епископы из многих провинций получили возможность собраться в общем соборе. Тем не менее идея Вселенского собора и его специфическое значение развивались медленно. Церковь в общеимперском масштабе начала проводить Вселенские соборы, что подразумевало участие представителей всех поместных церквей, — обычно по инициативе Ромейских императоров, нередко председательствовавших на них и придававших их решениям статус государственных законов[1]. У Булгакова:

На протяжении первых IX веков Вселенскими Соборами называются соборы, которые при содействии светской (императорской) власти составлялись из епископов христианской Церкви из различных частей Греко-римской империи — ойкумены (греч. οἰκουμένη, лат. orbis terrarum) и так называемых варварских стран для суждения о предметах догматических и канонических. Император, как страж (лат. custos) веры и Церкви, созывал собор, делал ассигновку на расходы, назначал место его заседаний, переводил из одного города в другой, лично присутствовал и пользовался почетным председательством, или назначал своих чиновников для наблюдения за порядком, распускал собор и по предложению собора скреплял акты собора своею подписью[2].

Вселенским соборам присущи внешние и внутренние отличительные признаки[3].

К внешним признакам Вселенских соборов относятся:

- участие в соборе представителей всех поместных церквей в лице предстоятелей церквей, епископов или их заместителей, уполномоченных и посланных (легатов) от них;
- каноническая правильность в порядке созыва собора, формирования состава участников, ведения и объявления определений собора;
- признание собора Вселенским всеми поместными церквами, как теми, от которых епископы присутствовали на нём, так и теми, от которых на нём не было представителей.

Внутренние признаки Вселенских соборов:

- соответствие его постановлений Священному Писанию, апостольскому преданию, вероучению и правилам Вселенской Церкви всех предшествующих веков;
- единодушное выражение на нём вероучения, которого все поместные церкви держались и держатся везде и всегда;
- свойственная в церкви только Вселенским соборам законодательная деятельность (составление символов веры и изложение догматов).

В разрешении вопросов об истинах вероучения и нравоучения Вселенский собор обладает свойством непогрешимости, как орган Вселенской Церкви, руководимый Святым Духом. Догматические определения и каноны Вселенских соборов помещаются в «Книге правил», определения и судебные решения — в «Деяниях».

### **Вселенские соборы и поместные церкви**

Исторически сложилось, что разные христианские церкви по-разному относятся к Вселенским соборам и имеют своё мнение об их количестве. Исходя из основных признаков Вселенского собора, а именно «признание собора Вселенским всеми поместными церквями» и «единодушное выражение на нём вероучения, которого все поместные церкви держались и держатся везде и всегда», бесспорным статусом Вселенского собора, из числа так именуемых, обладают только первые два, поскольку признаются Вселенскими всеми поместными церквями и их решения не вызывают возражений ни у кого.

Два Вселенских собора признаются Ассирийской церковью Востока, изначально бывшей самоотстраненной от процесса развития догматов в Римской империи в силу своей изолированности в зороастрийской Персии. По причине неактуальности для АЦВ проведённых в Византии соборов их решения принимались ею много позже. Так, Никейский собор 325 года был принят на поместном соборе АЦВ под председательством католика Армении Мар Акака в 410 году, то есть почти через столетие, незадолго до III собора. А Константинопольский собор 381 года принят в 554 г. на соборе Мар Йосепа, то есть почти через два столетия, когда был уже проведён не только III Эфесский собор 431, осуждавший Нестория, но и Халкидонский собор 451 года и II Константинопольский собор 553 года, на котором каноническое единство АЦВ с Церковью Запада (нынешними православными и католиками) было разрушено. В настоящее время невозможно и евхаристическое единство хотя бы потому, что учение АЦВ о евхаристии, воспринятое протестантами, делает её безусловно неправославной несмотря на то, что православные и Церковь Востока не анафематствовали друг друга. Всё это косвенно свидетельствует о том, что мнение Церкви Востока о количестве и важности Вселенских соборов: по её мнению, III и последующий соборы были только поместными соборами Церкви Запада, хотя некоторые их решения (например, осуждение платонизма и оригенизма на II Константинопольском соборе) Церковь Востока приняла — не может служить несомненным критерием подтверждения статуса последующих соборов для остальных церквей.

Иначе относились к Вселенским соборам миафизитские Древние восточные церкви (Ориентальные древнеправославные церкви), активно участвовавшие в христианском догматотворчестве, как принимая участие в соборах, так и высказывая своё к ним отношение после и часто принимая отдельные их решения. Древневосточные православные церкви времён христологических споров представляли собой подавляющее большинство региональных поместных церквей (против одного Рима и колеблющегося во мнениях Константинополя, все восточные патриархаты в империи и за её пределами, что было подано как «национальный сепаратизм»<sup>[41]</sup>), а потому неприятие решений Халкидонского и последующих соборов Древневосточными миафизитскими церквями, лишило, на их взгляд, эти соборы основных признаков Вселенских соборов и вообще каких бы то ни было соборов. Соответственно, Древневосточными миафизитскими церквями признаются только три Вселенских собора, остальные соборы они отказываются признать даже поместными.

Что касается православных церквей византийской традиции, то они все признают семь Вселенских соборов, проводившихся до Великого церковного раскола. Вопрос непризнания соборов, начиная от Халкидонского, Вселенскими соборами и вообще соборами

миафизитскими церквами Церковью Византии решался тем, что Вселенная (Ойкумена) в сознании греков и латинян ассоциировалась с Римской империей, а сама Вселенская церковь — с патриархатами, признающими духовное первенство римских епископов и административную власть над церковью императоров. Не считающиеся с такой логикой Древневосточные церкви были объявлены антихалкидонскими имперскими церквами, «отпавшими от Вселенской церкви», и их мнение о количестве и статусе соборов с тех пор в расчёт не принималось, почему и все последующие соборы считались Вселенскими.

С постепенным ослаблением политического влияния Византии, в особенности после разделения церковей — двух половин некогда единой Церкви Римской империи в 1054 году, западная Римская церковь, соотнося кафоличность (как непрменный признак одной неделимой Вселенской церкви) только с епископской кафедрой Рима и считая все остальные поместные церкви «отпавшими от единства с кафедрой Петра», стала именовать свои соборы Вселенскими, соответственно присваивая им порядковые номера. Таким образом, до настоящего времени, с точки зрения Римской Католической церкви, состоялся 21 Вселенский собор.

### **Тема 20. Причины и история иконоборчества.**

Иконоборчество родилось не где-то за пределами христианства, среди язычников, стремящихся к разрушению Церкви, а внутри самой Церкви, в среде православного монашества — духовной и интеллектуальной элиты своего времени. Споры об иконе начались с праведного гнева истинных ревнителей чистоты веры, тонких богословов, для которых проявления грубого магизма и суеверия не могли не оказаться соблазном. И действительно, было чем возмутиться. В Церкви получили распространение весьма странные формы почитания священных изображений, явно граничащие с идолопоклонством. Так, например, некоторые «благочестивые» священники соскабливали краску с икон и подмешивали ее в причастие, полагая тем самым, что причащаются тому, кто изображен на иконе. Бывали также случаи, когда, не чувствуя дистанции, отделяющей образ от Первообраза, верующие начинали относиться к иконам, как к живым, брали их в поручители при крещении, при пострижении в монашество, ответчиками и свидетелями на суде и т.д. Но вернемся к иконоборческим спорам VIII-IX вв. Первым актом иконоборчества было уничтожение по приказу императора иконы Спаса, висевшей в Константинополе над воротами в императорский дворец. Видя эту кощунственную акцию, возмущенный народ растерзал чиновника, исполнявшего приказ. На это император ответил репрессиями. Борьба из сферы теоретической перешла в открытую войну. первообразов; приобретают более любви к ним и получают побуждение воздавать им лобзание, почитание и поклонение, но никак не служение (*λατρεία*), которое по вере нашей приличествует только Божественному естеству...».

### **Тема 21. Теория образа и иконопочитания**

В 787 году в Никее был созван Собор в защиту иконопочитания, который вошел в историю под названием VII Вселенского. В постановлениях собора даны четкие определения православной позиции относительно икон и иконопочитания. Суть соборных решений следующая: «Мы неприкосновенно сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно и неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные изображения, т.к. это согласно с историей Евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Христос истинно, а не призрачно вочеловечился, и служит на пользу нам. На таком основании определяем, чтобы святые и честные иконы, точно также как и изображения честного животворящего креста, будут ли они сделаны из красок или мозаики или какого-нибудь другого вещества, только бы сделаны приличным образом, будут ли они находиться в церквах Божиих, на священных сосудах, или на стенах и на дощечках, или на домах, или на дорогах, а равно будут ли это иконы Господа и Спасителя нашего Иисуса Христа или непорочной Владычицы нашей Богородицы или честных ангелов и всех святых и праведных мужей... Чем

чаще при помощи икон они являются предметом нашего созерцания, тем больше взирающие на них возбуждаются к воспоминанию о самих

## **Тема 22. Символика цвета**

Обучаясь у византийцев, русские мастера-иконописцы приняли и сохранили символику цвета. Но на Руси икона не была такой пышной и строгой, как в императорской Византии. Краски на русских иконах стали более живыми, яркими и звонкими. Иконописцы Древней Руси научились создавать произведения, близкие местным условиям, вкусам и идеалам. По мнению М.В. Алпатова, "каждый цветовой оттенок на иконе имеет в своем месте особое 1 Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 5 7 смысловое оправдание и значение. Если этот смысл нам не всегда виден и ясен, это обуславливается единственно тем, что мы его утратили: мы потеряли ключ к пониманию этого единственного в мире искусства, искусства создания икон"<sup>2</sup>. Краски иконы имеют иное значение, чем краски картины - они символичны. В картине цвет принадлежит предмету или событию. Он является средством выражения душевного состояния или объемной видимости предмета. В картине цвет - атрибутика объекта. В иконе - символ. Когда-то, на рубеже столетий, открытие иконы произвело настоящую сенсацию именно благодаря удивительной яркости и праздничности ее красок. Иконы в России называли "черными досками", поскольку древние образы были покрыты потемневшей олифой, под которой глаз едва различал контуры и лики. И вдруг однажды из этой темноты хлынул поток цвета! 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. Символика цвета в иконе так же, как и композиция и пластика, отражают Божественную премудрость. У каждого цвета свое место, свое значение. Блеск золота - символ божественной славы, и это не аллегоризм, а адекватное выражение. Потому что золото излучает свет, но в то же время его светоносность сочетается с непроницаемостью. "Эти свойства золота соотносятся с тем духовным бытием, которое оно предназначено выражать, или со значением того, что оно призвано символически передавать, то есть свойства Божества. «Золотой блеск мозаик и икон позволял почувствовать сияние Бога и великолепие Небесного Царства, где никогда не бывает ночи. 2 Алпатов М.В. Краски древнерусской иконописи. «Изобразительное искусство», М., 1974. С.89. 8 Золотой цвет обозначал самого Бога. Этот цвет сияет различными оттенками на иконе Владимирской Божией Матери."<sup>3</sup> Золотым цветом и светом в иконе возвещается радость. Золото (ассист) на иконе символизирует Божественную энергию и благодать, красоту мира иного, самого Бога. Солнечное золото как бы поглощает зло мира и побеждает его. Желтый, или охра – цвет наиболее близкий по спектру к золотому, часто является просто его заменой, также является цветом высшей власти ангелов. С золотом, испытанном в горниле, Писание сравнивает мучеников, пострадавших за Христа. "О сем радуйтесь, поскорбев теперь немного, если нужно, от различных искушений, дабы испытанная вера ваша оказалась драгоценнее гибнущего, хотя и огнем испытываемого золота, к похвале и чести и славе в явление Иисуса Христа"<sup>4</sup>. Таким образом, золото оказывается символом пасхального торжества души, символом преображения человека в огне страданий, испытаний. Вместе с тем золото может символизировать чистоту девства и царственность. Белый цвет (он же - свет) - символ Божественного света. Это цвет чистоты, святости и непорочности. На иконах и фресках святых и праведников обычно изображали в белом. Праведники – люди, добрые и честные, живущие «по правде». Тем же белым цветом светились пелены младенцев, души умерших людей и ангелы. Но белым цветом изображали только праведные души. Ему противостоит черный как не имеющий цвета (света) и поглощающий все цвета. Черный цвет, так же как и белый, употребляется в иконописи редко. Он символизирует ад, максимальную удаленность от Бога, зло и смерть. В иконописи черным закрашивали пещеры – символы могилы – и зияющую 3 Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. 4

[http://www.omolenko.com/bible/nz\\_1\\_petr.htm](http://www.omolenko.com/bible/nz_1_petr.htm) 9 адскую бездну. В некоторых сюжетах это мог быть цвет тайны. Например, на черном фоне, означавшем непостижимую глубину Вселенной, изображали Космос – старца в короне. Черные одежды монахов, ушедших от обычной жизни, – это символ отказа от прежних удовольствий и привычек, своего рода смерть при жизни. Черный цвет – цвет зла и смерти. В иконописи черным закрашивали пещеры – символы могилы – и зияющую адскую бездну. В некоторых сюжетах это мог быть цвет тайны. Зеленый цвет - природный, живой, цвет травы и листьев, цветения, юности, цветения, надежды, вечного обновления.. Зеленым цветом пишут землю, он присутствует там, где начинается жизнь - в сценах Рождества. Также зеленый - цвет преподобных. Зеленый символизирует вечную жизнь, вечное цветение, это так же цвет Святого Духа, цвет надежды. Синий и голубой цвета означали бесконечность неба, символ иного, вечного мира. Синий цвет считался цветом Богородицы, соединившей в себе и земное и небесное. Росписи во многих храмах, посвященных Богородице, наполнены небесной синевой. Серый - цвет, который никогда не использовали в иконописи. Смешав в себе черное и белое, зло и добро, он становился цветом неясности, пустоты, небытия. Такому цвету не было места в лучезарном мире иконы. Пурпурный, или багряный, цвет был очень значимым символом в византийской культуре. Это цвет царя, владыки – Бога на небе, императора на земле. Только император мог подписывать указы пурпурными чернилами и восседать на пурпурном троне, только он носил пурпурные одежды и сапоги (всем это строгойше запрещалось). Кожаные или деревянные переплеты Евангелия в храмах обтягивали пурпурной тканью. Этот цвет присутствовал в иконах на одеждах Богородицы – царицы Небесной. Красный – один из самых заметных цветов в иконе. Это цвет тепла, любви, жизни, животворной энергии. Именно поэтому красный цвет стал символом 10 Воскресения – победы жизни над смертью. Но в то же время, это цвет крови и мучений, цвет жертвы Христа. В красных одеждах изображали на иконах мучеников. Красным небесным огнем сияют крылья приближенных к престолу Бога архангелов-серафимов. Иногда писали красные фоны – как знак торжества вечной жизни. Коричневый – цвет голой земли, праха, всего временного и тленного. Смешиваясь с царским пурпуром в одеждах Богородицы, этот цвет напоминал о человеческой природе, подвластной смерти.

### **Тема 23. Тема 23. Жесты в иконе**

Здесь стоит напомнить, что христианская культура вообще и христианская иконография в частности, не возникли на пустом месте. Они являются, так сказать творческой переработкой эллинистической античной культуры. И рассматриваемый нами жест не является исключением. Он заимствован из античной ораторской традиции. У греческих и римских ораторов, был свой набор жестов, которыми они сопровождали свои речи.

Наиболее подробно о таких жестах пишет римский ритор Марк Фабий Квинтилиан в своей книге «Наставления оратору». У него идёт речь о девяти ораторских жестах, но мы выберем из них те, которые позже вошли в христианскую иконографию :

1. Безымянный палец подгибается под большой, остальные протягиваются вперёд. Этот жест характерен для начала речи, а так же для повествования, порицания или обвинения.
2. Два средних пальца подгибаются под большой, указательный и мизинец протягиваются вперёд. Это «настоятельный» по Квинтилиану жест.
3. Три последних пальца подгибаются под большой. Протягивается указательный. Это жест порицания и указания.
4. Поджимаются большой, безымянный и мизинец. Протянуты указательный и средний.

В иконографии мы видим то же самое.

#### ***1. Благословляющая десница***

Одним из наиболее часто используемых жестов, изображенных на восточно-православных иконах, является так называемая «благословляющая десница». Как вы можете видеть на фотографии выше, он представляет собой определенное сложение пальцев, которые

образуют буквы «IC XC». Это первые и последние буквы греческих слов ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ, которые переводятся как «Иисус Христос». Таким образом, благословляющая десница – это благословение именем Господним. Однако, поскольку этот жест берет свое начало в глубокой древности, он часто ассоциируется с классическим ораторским искусством и означает, что говорящий собирается сказать что-то важное. Такое толкование также может быть применимо ко всем иконам Иисуса Христа и Его святых.

### **2. Руки, скрещенные на груди**

Этот жест похож на Андреевский крест, а также подобен тому, что православные христиане используют при причащении. Он означает покаяние, повиновение и смирение. Прекрасным примером такого жеста является религиозная икона Святой Марии Египетской, пустынная жизнь которой считается подвигом покаяния.

### **3. Рука на сердце**

Руку, приложенную к сердцу, можно увидеть на иконе святого Серафима Саровского, иконе преподобного Василиска Сибирского и многих других иконах святых. Этот жест означает, что изображенный человек провел много времени в сердечной молитве к Богу, что приравнивает его к древним пустынножителям.

### **4. Раскрытые ладони**

Раскрытые на груди ладони имеют два значения. Первое – это молитва к Богу; второе – принятие благодати. Этот жест можно увидеть на религиозных иконах, изображающих праведную Анну, мать Пресвятой Богородицы, праведного праотца Авраама, святую великомученицу Анастасию Римляныну и других святых.

### **5. Ладонь праведника**

Тех, кто жил святой и праведной жизнью, часто изображают с характерным жестом: открытой ладонью, обращенной к молящемуся. Они открыты для людей, и в их сердцах нет и следа тайных, злых мыслей или чувств. Например, «ладонь праведника» можно найти на православных иконах святой блаженной Матроны Московской, святого Феодора Ушакова и святых князей Бориса и Глеба.

Вся эта символика выдержала проверку временем и, следовательно, заслуживает изучения. Однако помимо жестов религиозные иконы также наполнены многими другими важными символами. Некоторые из них скрыты в изображениях предметов в руках святых, другие – в цветах, используемых в восточно-православной иконографии. Если вам нужно толкование любой из старинных икон, представленных на этом сайте, пожалуйста, не стесняйтесь к нам обращаться. Мы будем рады помочь!

## **Тема 24. Защитник православия - Иоанн Дамаскин.**

**Иоанн Дамаскин** известный как греч. ὁ Χρυσόρροας, то есть «золотой поток»; урождённый **Мансур ибн Серджун ат-Таглиби** (араб. منصور بن سرجون التغلبي) — христианский святой, почитаемый в лике преподобных, один из Отцов Церкви, богослов, философ и гимнограф.

Память в Православной церкви совершается 4 декабря (по юлианскому календарю), в Католической церкви с 1890 по 1969 года совершалась 27 марта, после 1969 года совершается 4 декабря (по григорианскому календарю).

Средневековый способ расчёта пасхалии (даты Пасхи) известен как «рука Иоанна Дамаскина» («рука дамаскинова»). Его тёзка-дед и его отец Серджун ибн Мансур служили в Дамаске в звании «великого логофета», то есть откупщика, и при ромейском (византийском) владычестве, и при персидской оккупации, дед участвовал в передаче власти арабам, а отец служил при дворехалифа Абд ал-Малика ибн Марвана. Впоследствии его сменил сам Иоанн.

По преданию, Иоанн учился точным наукам и музыке вместе с братом Косьмой (впоследствии — епископ Маюмский) у некоего пленного иоанна из Калабрии (тоже по имени Косьма). После введения арабского языка (вместо греческого) как единственного государственного, в том числе, налоговой администрации,



около 706 года или в 710-х годах принял пострижение в монастыре святого Саввы близ Иерусалима и, вероятно, был рукоположен во священника<sup>[1]</sup>.

В период иконоборчества выступал в защиту почитания икон, автор «Трёх защитительных слов в поддержку иконопочитания», в которых иконоборчество понимается как христологическая ересь, а также впервые различается «поклонение», подобающее только Богу, и «почитание», оказываемое тварным вещам, в том числе и иконам. Иконоборческий собор 754 года четырежды подверг Иоанна анафеме, но VII Вселенский собор подтвердил верность его учения.

Скончался около 753 года<sup>[2]</sup> (по другим данным, около 780 года<sup>[3]</sup>) и был погребён в лавре Саввы Освященного возле раки с мощами преподобного Саввы. В правление императора Андроника II Палеолога (1282—1328) его мощи были перенесены в Константинополь. В настоящее время известно о нахождении мощей святого Иоанна в лавре Саввы Освященного, монастыре Георгия Аламана (близ села Пендакомо, Кипр), монастыре Иоанна Богослова на Патмосе (Греция) и в церкви Сан-Джорджо деи Гречи (Венеция)<sup>[1]</sup>.

Уже в конце VIII века Иоанн Иерусалимлянин составил его первое жизнеописание. В XI веке, когда Антиохия была завоёвана сельджуками, монах монастыря святого Симеона в окрестностях Антиохии, Михаил, знакомый с греческим и арабским языками, написал по-арабски житие Иоанна Дамаскина на основании различных полезных историй, о чём он сам говорит во введении.

По преданию, с именем Иоанна связывают возникновение одного из образов Богородицы. Когда в Византии возникла ересь иконоборчества, поддержанная императором Львом III Исавром, Иоанн написал три трактата в защиту иконопочитания и направил их императору. Лев Исавр пришёл в ярость, но ничего не мог сделать, так как Иоанн был подданным халифа. Чтобы помешать Иоанну писать труды в защиту икон, император прибегнул к клевете. От имени Иоанна было составлено подложное письмо, в котором дамаский министр будто бы предлагал императору свою помощь в завоевании сирийской столицы. Это письмо и ответ на него императора были направлены халифу. Иоанн был отстранён от должности и наказан отсечением кисти правой руки, которая была повешена на городской площади. Спустя некоторое время Иоанн получил отсечённую руку обратно и, затворившись у себя, приложил кисть к руке и стал молиться перед иконой Богородицы. Через некоторое время он заснул, а проснувшись, обнаружил, что рука чудесным образом приросла. В благодарность за исцеление Иоанн приложил к иконе сделанную из серебра руку, которая воспроизводится на многих списках иконы, получившей именование «Троеручица»<sup>[3]</sup>. В благодарность об исцелении им было написано также песнопение «О Тебе радуется...».

## **Тема 25. Пространство и время в иконе.**

Канон в иконе это не только целостная система правил создания изображений, определяющая их форму, символику и возможности сочетаемости друг с другом, но также стройное мировоззрение. Поскольку мировоззрение немислимо вне пространства и времени, можно сказать, что иконописный канон как особое художественное мировоззрение – это пространственно-временная формула, существующая в разных творческих версиях. Пространство иконы раскрывается при помощи обратной или сферической перспективы. О. Павел Флоренский в своей работе об обратной перспективе пишет, что этот прием используется в иконописи намеренно. Именно у лучших иконописцев он выражен наиболее сильно. Обратная перспектива может служить "приемом подчеркивания". Так, зачастую Евангелие является живописным центром в иконе. Оно дается в обратной перспективе и боковые грани пишутся в ярких тонах.<sup>1</sup> Мы видим обложку Евангелия, но разрастающиеся в глубину яркие грани показывают, как несравненно более важно то, что стоит за этой обложкой. Если в картине наше внимание привлекают изображения первого плана, то на иконе – образы, находящиеся за гранью понимания.

Обратная перспектива – это не просто художественный прием, при котором удаленные объекты кажутся более масштабными, а невидимые грани предмета – видимыми: значение

такого изображения состоит в его реалистичности, в отказе от иллюзионизма, "казания".<sup>2</sup> В какой-то степени, это образ видения вещей по сути, а не чисто внешне: не поверхностное созерцание, а мгновенное постижение, видение. По мнению св. отцов такое умное видение было свойственно Адаму до грехопадения, поскольку первозданный человек не мыслит образами, но сразу проникал в истинную сущность вещей.<sup>3</sup> Прямая перспектива, напротив, выражает субъективный взгляд на мир. "Эвклидово пространство", согласно о. Павлу Флоренскому, отличается безликостью, как бы неподвижной бескачественностью.<sup>4</sup> То есть пространство, представленное в прямой перспективе – это не полная идея самого пространства, не его сущность, а внешняя разрозненная оболочка, приписываемая пространству падшим человеческим умом, утратившим целостность. Обратная перспектива изображает предмет цельным, в совокупности всех своих внешних характеристик; представляет все его грани, минуя "естественные" законы визуального восприятия. Предмет предстает не таким, каким он видится, но таким, каким он мыслится. Важнейшая пространственная характеристика изображения в обратной перспективе – сфера. Она символизирует место вечного пребывания, рай. На иконах рай часто изображается в виде круга (овала). Например, на Московской иконе XVI века "Притча о хромце и слепце" (ГРМ), иллюстрирующей текст Кирилла Туровского (1130-1182),<sup>5</sup> Эдем изображен в виде эллипса. Интересно, что икона имеет 4 масштабных регистра для фигур, из которых важнейшими оказываются именно те, в которых изображения заключены в круг или эллипс. Сферы 1 и 2 (Рис. 1) – это высшие иерархические зоны иконописного изображения, связанные с темой Небесного Царства. Персонажи притчи, проникая в эти сферы или даже приближаясь к ним, делаются выше ростом, словно попадают под увеличительное стекло. Низшая иерархическая зона "4" (ад) представляет фигуры малыми, незначительными. С точки зрения временной характеристики, обратная перспектива есть образ Священной истории, которая направлена на ожидание одновременно близкого и далекого Страшного суда. Апокалиптические события превосходят для человека все другие события своей глобальностью и масштабностью, хотя являются последними в исторической перспективе и удалены от нас более, чем другие знамения времени. При этом мы можем переживать пространство Страшного суда в церкви литургически каждый день. Икона также дает эту возможность, являя эсхатологическую реальность Второго Пришествия и Воскресения в каждый конкретный момент времени.

Например, на новгородской иконе "Сошествие во ад" (XIV в., ГРМ), вводящей Пасхальную тему,<sup>6</sup> пространство в обратной перспективе строится как раскрытая книга (Рис. 2). Оно устремляется к мандорле Спасителя, как бы сворачиваясь до эллипса, и, одновременно, "происходит", вытекает из нее, как из некоего мирового яйца. Первопричиной пасхального (эсхатологического) обновления космоса является Крест Христов, который изображен на иконе наиболее масштабно. Образы Адама и Евы по сторонам Креста напоминают иконографию "Страшного суда", где Прародители изображены по сторонам Этимасии. "Сошествие во ад" и "Страшный суд" – сюжеты, близкие с точки зрения символики. В христианском искусстве известны случаи объединения этих сюжетов в пределах одной композиции (мозаики XII в. в Торчелло).<sup>7</sup> Темный фон мандорлы на Новгородской иконе "Сошествие во ад" символизирует Божественный мрак, непостижимый для человека как и Нетварный Свет,<sup>8</sup> согласно Дионисию Ареопагиту.<sup>9</sup> Вопрос изображения на иконе Нетварного Света можно также соотнести с темой Сверх-Пространства (Рая). Однако, если обратная перспектива описывает его в категориях глубинности ("ближе/дальше"); то золотой фон иконы представляет пространство как световую среду, как погруженность мира в действенную силу Божественных энергий. Золотой фон продолжается в ассисте облачений Христа и святых. Например, в "богородичных иконах ризы Богомладенца Христа почти всегда золотисто-желтого, разных оттенков цвета, и украшены золотым ассистом".<sup>10</sup> Тонкая золотая штриховка, покрывающая складки хитона и гиматия Спасителя раскрывает образ Христа как Превечного Света ("Аз есмь Свет миру", Иоан. 8: 12).

С золотом, испытанном в горниле, Писание сравнивает мучеников, пострадавших за Христа. "О сем радуйтесь, поскорбев теперь немного, если нужно, от различных искушений, дабы испытанная вера ваша оказалась драгоценнее гибнущего, хотя и огнем испытываемого золота, к похвале и чести и славе в явление Иисуса Христа" (I Петр 1: 6-7). Таким образом, золото оказывается символом пасхального торжества души, символом преображения человека в огне страданий, испытаний.

Вместе с тем золото может символизировать чистоту девства и царственность. "Золотая слава отмечает облик священной Невесты сакрального мессианского Царя".<sup>11</sup> "Предста Царица одесную Тебе, в ризах позлащенных одеяна преиспещрена" (Пс. 44:10). В христианской традиции – это пророчество о Деве Марии. В церковной поэзии Богоматерь называется "златоблистательной опочивальней Слова" и "Ковчегом, позлащенным Духом". Согласно Василию Великому, красота золота проста и единообразна, сродни красоте света. Литургическое Время в иконе может быть выражено символикой цвета,<sup>13</sup> соотносимой с цветами богослужебного годового круга.<sup>14</sup> Красный и белый цвета в большинстве случаев оказываются синонимами золота в иконе, так как они связаны с основными значениями золотого фона (ассиста), о которых говорилось выше: нетварный Свет (рай), мученичество (пасхальное преображение), царственность и девство. Так, изображение белых одеяний может иметь пасхальное значение. На Пасху священнослужители бывают облачены в белые ризы, "в знак божественного света, воссиявшего из гроба воскресшего Спасителя".<sup>15</sup> Белый цвет, как красный и золотой может символизировать мученичество "они... убелили одежды свои кровию Агнца" (Откр.7:14-15).

Красный – цвет жертвенности – наполняет икону пасхальным звучанием. Например, ризы Христа в иконе "Сошествие во Ад" могут быть красного цвета.<sup>16</sup> Красные одежды – образ души Господней "ибо душа всякого тела есть кровь его" (Лев.17:14).<sup>17</sup> Цвет багряной ризы Спасителя указывает так же на апокалиптическую победу Христа над зверем,<sup>18</sup> а так же на Теофанию (Богоявление, Божественное присутствие). Последняя мысль подтверждается высказыванием Дионисия Ареопагита о том, что красный – это "цвет пламенеющего огня, содержащего и божественные энергии". На иконе "Преображение Господне" традиционно доминирует белый цвет. "Белый цвет – это цвет начала – домирного и довременного прошлого. Это – цвет настоящего, как присутствие святого Духа, явления божественной силы, динамики духа, молитвы, безмолвия и созерцания".<sup>20</sup> Вместе с тем, "Преображение" может быть написано на красном фоне (византийская традиция). Традиционно красный (пурпур) считается цветом царских облачений. Белый – атрибут апокалиптического Царя Христа. "Глава Его и волосы белы, как белая волна, как снег; и очи Его – как пламень огненный" Итак красное, золотое и белое имеют в иконе сходную символику. Интересно, что Черный цвет изображает не только ад, или землю, погруженную во мрак, но и очень яркий, ослепительный свет. На иконах Преображения, Сошествия во ад Христос изображается в сиянии и пишется иногда белыми красками, иногда синими с переходом в черный цвет, а иногда только черными. Черная, или синяя сфера сверху иконы символизирует тайну Божества. Очень часто черный цвет используется в обоих смыслах на одной иконе.

## **Тема 26. Творчество Григория Паламы**

**Григóрий Палама́**<sup>[1][2]</sup> (греч. Γρηγόριος Παλαμάς, церк.-слав. Григóрий Пала́ма<sup>[3][4]</sup>; 1296, Константинополь — 14 ноября 1359, Фессалоники) архиепископ Фессалоникийский, христианский мистик, византийский богослов и философ, систематизатор и создатель философского обоснования практики исихазма, отец и учитель Церкви<sup>[5]</sup>. Прославлен Православной церковью в лике святителей. Память совершается 14 (27) ноября, а также переходящая память во вторую Неделю (воскресенье) Великого поста.

Родился в Константинополе в аристократической семье, получил хорошее образование. После ранней смерти своего отца, сенатора Константина, в 1301 году, Григорий оказался под покровительством императора Андроника II. Таким образом, двадцать лет

юноша жил при царском дворе, а в дальнейшем ему предстояла быстрая и успешная карьера. Он изучал светские дисциплины и философию у самого лучшего учителя эпохи — Феодора Метохита, видного придворного, филолога и богослова, ректора университета. Считается, что Григорий Палама был лучшим из его учеников; особый интерес он проявлял к философии Аристотеля. В возрасте 17 лет Григорий прочёл лекцию во дворце о силлогистическом методе Аристотеля перед императором и знатными лицами. Лекция оказалась столь успешной, что в конце её Метохит воскликнул: «И сам Аристотель, если бы он был здесь, не преминул бы удостоить её похвалы»<sup>[6]</sup>.

Однако около 1316 года, в возрасте двадцати лет Григорий покинул дворец и философские занятия и удалился на Святую Гору Афон, где предался подвижнической жизни и занятиям тайнозрительным богословием. На Афоне Григорий подвизался в келье неподалёку от Ватопеда под руководством преподобного Никодима, от которого принял монашеский постриг. Он переселился в Лавру святого Афанасия, где провёл три года в качестве регента. Затем, начиная с 1323 года, он подвизался в скиту Глоссия.

В 1325 году вместе с другими монахами покинул Афон, спасаясь от турок. В Фессалонике принял священнический сан, оттуда направился в окрестности города Верии (где, по преданию, проповедовал апостол Павел), основал тамотшельническую общину. Его пещера сохранилась в монастыре святого Иоанна Предтечи близ Верии. Там Григорий предавался «умной» (то есть непрерывной безмолвной) молитве всё время, кроме общих богослужений. В 1331 году, после славянского нашествия, вернулся на Афон, где продолжил отшельническое житие в пустыни святого Саввы на афонском предгорье над Лаврой. Затем на краткий срок Григория избрали игуменом монастыря Эсфигмен, после чего ему пришлось отложить уединение и заняться полемикой с Варлаамом Калабрийским.

Спор с Варлаамом продолжался шесть лет с 1335 по 1341 год. На втором и третьем этапе споров противниками Паламы выступили Григорий Акиндин и Никифор Григора. Второй этап спора совпадает с гражданской войной между Иоанном Кантакузином и Иоанном Палеологом и происходил между 1341 и 1347 годами, так как 15 июня 1341 года умер император Андроник III. В борьбе за власть между великим доместиком Иоанном Кантакузином и великим дукой Алексеем Апокавком патриарх Иоанн Калека поддерживал Апокавка, в то время как Палама — Кантакузина.

Между тем в июле 1341 года был созван ещё один собор, на котором Акиндин был осуждён. В конце 1341 года Палама затворился сначала в монастыре святого Михаила Сосфенийского, а потом (после 12 мая 1342 года) в одной из его пустыней. В мае—июне 1342 года состоялось два собора для осуждения Паламы, которые, однако, не дали никаких последствий.

Вскоре Григорий удалился на Ираклию, откуда через четыре месяца был доставлен под конвоем в Константинополь и заключён там под стражу в монастырь. После двухмесячного пребывания в храме Святой Софии, где святой Григорий вместе со своими учениками по праву убежища пользовался неприкосновенностью, он был заточён в дворцовую тюрьму. В ноябре 1344 года на соборе Григория Паламу отлучили от Церкви, а Акиндин, его главный противник, в конце того же года был рукоположён во диаконы и священники. После победы Кантакузина на соборе 2 февраля 1347 года Григорий Палама был оправдан, а осуждены его противники. Тогда начался третий этап паламитских споров. Главным противником Паламы выступил Никифор Григора.

После воцарения Иоанна Кантакузина патриарший престол занял (17 мая 1347 года) Исидор Вухир, друг исихастов, а Григорий Палама в скором времени был избран архиепископом Фессалоникийским. Зилоты, сторонники Палеологов, препятствовали приходу Паламы, вплоть до захвата Фессалоники Кантакузином в 1350 году. До этого времени Палама посетил Афон и Лемнос. Попав же в Фессалонику, он смог умиротворить город. Спор с Григорией не прекращался, так что в мае—июне и в июле 1351 года были созваны два собора, которые осудили его противника Никифора Григору и провозгласили Паламу «защитником благочестия».

Отправившись в Константинополь в 1354 году, чтобы выступить посредником между Кантакузином и Иоанном Палеологом, Палама был пленён турецкими пиратами, которые держали его в плену около года, пока не получили от сербов искомый выкуп за его освобождение. Плен свой он счёл уместным случаем для проповеди истины туркам, что и пытался делать, как видно из Послания Фессалоникийской церкви, а также по двум текстам Собеседований с представителями из числа турок. Палама считал, что ромеи должны незамедлительно приступать к обращению турок в христианство.

После освобождения от турок и возвращения в Фессалонику Григорий продолжил пастырскую деятельность в своей епархии до 1359 года или, согласно новой датировке, до 1357 года. Там его учеником и коллегой стал Николай Кавасила. Сражённый одной из своих давних болезней, которые время от времени беспокоили его, святитель Григорий умер 14 ноября 1359 года в возрасте 63 лет (или 61 года). Последние слова его были: «К высотам!».

Вначале его прославили как местночтимого святого в Фессалонике, но вскоре в 1368 году соборным решением он был официально вписан в календарь Святой Софии патриархом Филофеем Коккиным, который составил также его похвальное житие в лице святителя, ибо Григорий Палама ещё при жизни сподобился откровений и имел дар исцеления. Мощи святителя Григория были положены в кафедральном храме Святой Софии в Фессалонике. После захвата города турками и обращении храма в мечеть мощи Григория Паламы были вначале перенесены в солунский монастырь Влатадон, а затем в митрополичий собор города. С 1890 года они хранятся в новом кафедральном соборе города, освящённом в 1914 году во имя этого святого.

## Тема 27. Творчество Феодора Студита.

**Феодор Студит** (*Феодор Студийский*<sup>[1]</sup>; греч. Θεόδωρος ο Στουδίτης; 759—826) — византийский монах, аскет, церковный деятель и писатель. Канонизирован в лике преподобных. Дни памяти: 26 января (8 февраля) и 11 (24) ноября.

Сын чиновника, родственник святого Романа Сладкопевца, Феодор получил хорошее образование под руководством матери; под влиянием дяди Платона, игумена монастыря Саккудион, 22 лет от роду постригся в этом монастыре; молодая жена его Анна также приняла монашество.

Ещё при жизни Платона Феодор стал игуменом и стал известен как аскет и проповедник. В 798 году он переселился со своими учениками в Студийский монастырь, сделавшийся под его руководством светочем тогдашнего монашества; Студиты приобрели громадный вес в церковной жизни, с ними считались патриарх и император. Феодор дал Студию строгий устав, требовавший полного общежития и личного труда братии.

Феодор отзывался на все главные вопросы текущей политической и общественной жизни. Считая долгом пастыря и монаха идти против всякого беззакония в церковных делах, он выступил против незаконного с канонической точки зрения развода и нового брака императора Константина VI, хотя этот брак был одобрен патриархом и возводил на престол родственницу Феодора Феодоту. Он был подвергнут истязаниям и изгнан, но скоро по смерти Константина вернулся в свою обитель (797). Когда возник вопрос о прощении отрешённого от сана священника, повенчавшего Константина, Феодор восстал против этого, опять вопреки императору и патриарху, и был изгнан на один из Принцевых островов, где пробыл два года (809—811).

После смерти императора Никифора I, Феодор опять торжественно вернулся в свой монастырь. Не прошло и трёх лет, как ему пришлось вступить в новую борьбу: возобновилось иконоборчество. Когда император Лев V Армянин созывал собор против почитания икон, Феодор сказал ему: *«не нарушай мира Церкви; Бог поставил в церкви иных апостолами, других пастырями и учителями, но не упомянул о царях; оставь церковь пастырям и учителям. Если бы сам ангел сошёл с неба и стал извещать истребление веры нашей, то не послушаем и его»*. Феодор видел в иконоборчестве нарушение свободы церкви, а с догматической стороны усматривал в отрицании видимых изображений Христа умаление полноты Его человеческой природы, против воли Его, пославшего Авгарю Свойнерукотворный образ. Феодор не был догматиком оригинальным и глубоким, как его предшественник по защите икон, Иоанн Дамаскин; но он был первым борцом современного ему православия. За устроенный им крестный ход с иконами Феодор был заключён и сослан; биография, составленная двумя поколениями позже, много говорит о его мучениях и скитаниях. В темнице Феодор продолжал борьбу, апеллируя к патриархам, прежде всего к папе, которому «Христос вручил ключи веры». Новый император прекратил преследования. Феодор встречен был народом как мученик и чудотворец; но монастыря ему император не вернул. В скитаниях он скончался в 826 году, окружённый учениками. Через 2 года он был канонизован, и на соборе 842 года, когда восторжествовали студиты, его имя было прославлено в числе первых.

Среди современников Феодор пользовался громадным влиянием; завещание его ежегодно читалось во время службы в Студийском монастыре. Для потомства Феодор является одним из главных учителей аскетизма и апологетом иконопочитания. Главное теоретическое сочинение Феодора — три книги «Опровержений» (*Antirrhetica*), из коих первые две написаны в форме диалога между православным и еретиком, третья же излагает учение о видимом образе Христа в форме опровержения, по пунктам, доводов, представленных иконоборцами. Устав, данный Феодором Студийскому монастырю, не был, по-видимому, записан им самим и в первоначальном своём виде до нас не дошёл. Скоро после смерти Феодора, кем-то из братии было составлено «Изображение установления (то есть порядков) обители Студийской».

К началу XI века существовал уже полный устав, подробно регулировавший жизнь монахов, с определением епитимий за различные проступки. Этот устав получил громадное распространение; например в монастырях Южной Италии, некогда греческих, сохранилось до 9 различных редакций, носящих имя Студийского устава. Для Востока, особенно для Руси, Студийский устав, в редакции Алексия Студита (патриарха Константинопольского) (XI в.), имел такое же значение, как для Запада устав святого Бенедикта.

Он был занесён на Русь в 1065 году киево-печерским игуменом, преподобным Феодосием; «от того же монастыря приняли», по словам летописи, «все монастыри устав». Период наиболее плодотворной, колонизационной и просветительной деятельности русских монастырей совпадает со временем господства Студийского устава.

Главным памятником литературной деятельности Феодора, где всего яснее сказались его взгляды на жизнь, являются *проповеди*. Они были собраны в двух «Катехизисах» — Большом и Малом. Систематичнее Большой, но он был мало известен и пока издан лишь отчасти; Малый же Катехизис, состоящий из 134 поучений к братии, пользовался большой известностью. Источниками для автора являются Священное Писание и жизненный опыт; главной темой служат идеалы аскетической добродетели, деятельной, не созерцательной; но фон для каждой почти проповеди новый.

Малый Катехизис был одной из любимых книг средневекового греческого и, по-видимому, славянского общества. Из отдельных слов особенно выдаются надгробные речи в память матери и игумена Платона. Не менее ценной является обширная *переписка* Феодора; издано пока около 550 писем. Многие из них весьма важны для истории церковно-политических вопросов VIII—IX в. Переписка Феодора вскрывает пламенную любовь его к свободе церкви и ревность к поддержанию церковного единства Востока и Запада.

Феодор являлся врагом византийского цезарепапизма и защитником первенства римской церкви, как главного оплота против иконоборцев. Из поэтических произведений Феодора изданы лишь каноны «На воздвижение св. Креста» и «На поклонение св. иконам», употребительные доселе в богослужении, а также 18 гимнов в честь различных отцов и святителей церкви. Всего более известны эпиграммы Феодора — краткие стихотворения ямбического размера (всего 123) на различные темы из монастырского обихода.

#### .РАЗДЕЛ IV. ХРИСТИАНСКАЯ ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗА ИИСУСА ХРИСТА.

##### **Тема 28. Письменные источники иконографии Иисуса Христа.**

Самые ранние христианские писатели не описывали внешность Иисуса Христа. Ведущий богослов II века Иринеи Лионский, цитируя апостола Иоанна, так выразил представление Отцов Церкви о роли воплощении Христа: «Слово Божие стало плотью ... чтобы разрушить смерть и оживотворить человека»<sup>[1]</sup>. Однако, стоит заметить, что приведённые выше слова видимо означают Боговоплощение как таковое.

В Новом Завете многие воспринимают Христа как обычного человека, странника, сына простого плотника: «не Иосифов ли это сын?» (Лк. 4:22), «Не плотник ли Он, сын Марии, брат Иакова, Иосии, Иуды и Симона?» (Мк. 6:3), Поэтому Его обвиняют в богохульстве за то, что Он назвал Себя Сыном Божьим (Мк. 14:61-62).

Стоит также заметить, что римский философ II века Цельс в своём сочинении «Правдивое слово» (2-я половина II века) среди критических высказываний в адрес христианства бегло упоминал и о внешности Иисуса: «Раз в теле [Иисуса] был дух Божий, то оно должно было бы резко отличаться от других ростом, красотой, силой, голосом, способностью поражать или убеждать; ведь невозможно, чтобы нечто, в чём заключено больше божественного, ничем не отличалось от другого; а между тем [тело Иисуса] ничем не отличалось от других и, как говорят, не выделялось ростом, красотой, стройностью.»<sup>[2]</sup> Это свидетельствует, что и ранние христиане считали образ Христа человеческим.

Отец церковной истории Евсевий Памфил, на рубеже III—IV веков, рассказывая о виденной бронзовой статуе Христа, неодобрительно отзывается об изображениях Христа и Апостолов: *«Я ведь рассказывал, что сохранились изображения Павла, Петра и Самого Христа, написанные красками на досках. Естественно, что древние привыкли, особенно не задумываясь, по языческому обычаю, чтить таким образом своих спасителей.»*<sup>[3]</sup>

Ириной Лионский, критикуя движение карпократиан, упоминает изображения Христа: *«Они... имеют частью нарисованные, частью из другого материала изготовленные изображения, говоря, что образ Христа сделан был Пилатом в то время, когда он жил с людьми. И они украшают их венцами и выставляют вместе с изображениями светских философов, именно с изображением Пифагора, Платона, Аристотеля и прочих; и показывают им другие знаки почтения, так же, как язычники.»*<sup>[4]</sup>

Впрочем, он возможно критиковал то, что изображение Христа ставится вместе с изображениями языческих философов и языческую манеру поклонения.

Предание о создании первого портрета Иисуса Христа передал один из Отцов Церкви Иоанн Дамаскин:

*«Царствовавший в осроенском городе Эдесса царь Авгарь послал живописца нарисовать похожее изображение Господа. Когда же живописец не мог этого сделать по причине сиявшего блеска лица Его, то сам Господь, приложив кусок материи к своему божественному и животворящему лицу, напечатлел на куске материи Свой образ и при таких обстоятельствах послал это Авгарю по его желанию.»*<sup>[5]</sup>

Описания внешнего вида Христа сохранились по рассказам «самовидцев» и к IV—IX вв. сложились в подробные тексты, совпадающие в основных подробностях. Однако в VIII веке набрало силу религиозно-политическое движение против почитания икон и других изображений Христа и святых (иконоборчество). Иконоборцы считали священные изображения идолами, а культ почитания икон — идолопоклонством, ссылаясь на ветхозаветные заповеди: *«не сотвори себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху... не поклоняйся им и не служи им»*(Исх. 20:4-5). В 730 году византийский император Лев III Исавр запретил почитание икон. Результатом иконоборчества стало уничтожение тысяч икон, мозаик, фресок и статуй святых во многих храмах, также подверглись преследованиям почитатели икон.

Стоит отметить, что в Ветхом Завете изображать запрещалось чужих богов. Допускались к примеру, изображения херувимов в Храме (Исх. 26:1, Иез. 41:17-25). В Ветхом Завете также запрещалось изображать Бога так как люди не видели Его Образа: *«Твердо держите в душах ваших, что вы не видели никакого образа в тот день, когда говорил к вам Господь»* (Втор. 4:15). То есть запрещалось давать волю своей фантазии и придумывать образ Бога, Которого никто не видел. Также в Новом Завете Иисус Христос говорит: *«Истинно говорю вам, что многие пророки и праведники желали видеть, что вы видите, и не видели, и слышать, что вы слышите, и не слышали.»*(Мф. 13:17).

На VII вселенском соборе в 787 году был установлен догмат вселенской христианской церкви — иконопочитание. Основная мысль иконопочитания: *«Честь, воздаваемая образу, переходит на Первообраз»*. В христианской литературе встречаются несколько описаний внешнего вида Христа, в целом воспроизводя один и тот же основной тип. В живописи этот тип несколько видоизменялся согласно с развитием иконографии и под влиянием местных условий. Считается, что самое раннее описание принадлежит проконсулу Иудеи Публию Лентулу, предшественнику Понтия Пилата. В своём письме римскому сенату Лентул сообщает про Иисуса Христа:

*«Этот человек высок ростом, важен и имеет наружность, полную достоинства, так что внушает взирающим на него в одно и то же время страх и любовь. Волосы у него на голове гладкие, темноватого цвета (каштановые), падают с плеч прядями и разделены пробором посреди, по обычаю назореев. Лоб у него открытый и гладкий, на лице нет пятен и морщин, цвет лица слегка красноватый. Борода рыжая и густая, не длинная, но раздвоившаяся. Глаза*



голубые и необыкновенно блестящие. Стан его высок, руки прямые и длинные, плечи красивы. Речь его обдуманная, верная и сдержанная. Это прекраснейший из земнородных.»<sup>[6]</sup>

Весь стиль письма не соответствует посланию римского наместника и выдаёт его христианское происхождение, хотя определить точную дату его составления не представляется возможным. Сам документ обнаружен в латинском переводе в рукописи между сочинениями Ансельма Кентерберийского, архиепископа и богослова XI века, однако историки не сомневаются в его гораздо более раннем греческом происхождении. Также о прокураторе Иудеи по имени Публий Лентул неизвестно из других источников, а предшественником Пилата был Валерий Гратус.<sup>[7]</sup>

Похожее описание Христа дал константинопольский монах Епифаний<sup>[8]</sup> в «Житии Андрея Первозванного» (первая половина IX века)<sup>[9]</sup>

Спаситель «быль весьма прекрасенъ видомъ (какъ глаголетъ пророкъ (Пс. 44, 3): „красенъ добротою паче сыновъ челоуѣческихъ“), ростомъ же или тѣлеснымъ возвышеніемъ шести полныхъ футъ; русые имѣя волосы и не особенно густые, скорѣе напоминавшіе колосья; брови же черныя и не особенно согнутыя; очи свѣтлыя и блестящія (подобно тому, какъ рассказываетъ исторія о праотцѣ Его Давидъ (I кн. Царствъ, XVII, 42): „той дѣтище бѣ, и чермень и лѣпъ очима“ (Пс. 44, 3); подобно и Сей) красноокій, съ долгимъ носомъ, с русою брадою, имѣя длинные волосы — ибо никогда бритва не коснулась главы Его, ни рука челоуѣческая, кромѣ Матери Его, въ дѣтскомъ Его возрастѣ; съ легкимъ склоненіемъ выи, настолько, чтобы не вполне прямо держаться Ему во весь ростъ; пшеничнаго цвѣта тѣла, лицо не круглое, но какъ у Матери Его, слегка суживающееся къ низу, слегка покрывающееся румянцемъ, настолько, чтобы выказать благочивый и разумный нравъ и кроткій обычай и во всемъ безгнѣвную благодать, какую описало Слово незадолго въ Его Матери, ибо во всемъ Онъ Ей уподоблялся и приравнивался».

В раннехристианские времена часто использовались аллегорические изображения Христа в виде ягнёнка (агнца) (Ин. 1:29), пеликана (символ милосердия, разорвал себе грудь, чтобы кровью накормить птенцов), дельфина (спаситель утопающих), пронзенного трезубцем, ягнёнка под якорем, символизирующим крест, рыбы (ихтис).

Среди антропоморфных изображений особой популярностью пользовались Орфей, играющий на арфе, или «Добрый Пастырь» — пастух, несущий заблудшую овцу на плечах. Постановлениями Пято-Шестого (Трулльского) собора в 692 г. аллегорические изображения Христа были запрещены.

Близкие традиционным иконописным образам изображения Христа известны уже по римским катакомбам. Своё развитие иконография Спасителя получила во фресках и мозаиках христианских церквей Восточной и Западной Римских империй. В иконописи первые сохранившиеся станковые изображения известны с VI века, в то же время предание относит некоторые образы, например, Спас Нерукотворный к евангельским временам.

Одно из первых изображений Иисуса Христа с нимбом. Фрагмент росписей римских катакомб (катакомбы Коммодиллы<sup>[10]</sup>, IV в.<sup>[10]</sup>)

Нимб у изображений Христа появился как ответ Церкви на ересь Ария (см. статью арианство). Чаще всего Иисус Христос изображается с особым, свойственным только Ему крестчатым нимбом. Первоначально для обозначения единой сущности второй ипостаси Святой Троицы использовались греческие буквы **α** и **ω** (Отк. 1:8, 1:10, Отк. 21:6, 22:13).

С XI века «земное» имя подписывается **ΙC ΧC** (сокращение от **Ιησους Χριστος**) слева и справа от изображения, а «небесное» имя — греческими буквами **ὁ ὢν** (от др. греч. «Сущий»<sup>[11]</sup> в тексте Исх. 3:14 — יהוה — произносится «**Яхве**» или «**Иегова**») в трёх видимых лучах крестчатого нимба. В русской иконописи греческие буквы часто заменяются кириллическими: **ѦОН** с различными вариантами толкования.

После раскола, как ответ старообрядцам на написание имени Иисус с одной «и», в среде «правлящей» Русской Православной церкви появились нововведения в подписи **ИИС ХС**, не получившие широкого распространения.

Традиционные одежды Христа: нижняя — пурпурный *хитон* с полосой —*клавом* на плече, верхняя — синий *гиматий*

### **Тема 29. Ранние изображения Христа в римских катакомбах.**

при реставрационных работах в крупнейших римских катакомбах обнаружены неизвестные христианские фрески возрастом **1600 лет**, они относятся к периоду перехода от язычества к христианству и потому особо ценны.

Изображения с библейскими сюжетами проливают свет на тот переломный момент в истории, когда римские язычники обращались в христианство примерно в IV веке нашей эры. Для очистки фресок от слоев позднейших росписей, карбонатных натеков, плесени, копоти от масляных светильников и прочих многовековых отложений использовалась *лазерная технология*

Реставрационные работы идут в катакомбах **Домициллы** (Catacombe di Domitilla), самых больших катакомбах Рима, над которыми ныне расположена базилика **Санти-Нерео-э-Акиллео IV** века. Катакомбы расположены на территории семейного захоронения, которое принадлежало семье **Флавиев**. Возможно, участком владела и Домицилла, внучка императора **Веспасиана**, которая вместе с мужем консулом **Титом Флавием Климентом** подверглась мученической смерти за веру во время великого гонения на христиан при императоре **Диоклетиане**.

Первоначально на участке возникли колумбарии (хранилища урн с прахом), а под землей галерея с нишами для саркофагов (отдельные крипты датируются I веком). Во II веке территория расширилась, и здесь возникли христианские захоронения. В III–IV веках они были расширены до 4 этажей (каждый до 5 м в высоту) и превратились в самое обширное подземное захоронение Рима. Катакомбы ныне простираются под землей на 11 км и насчитывают порядка 26 250 захоронений. В катакомбах Домициллы сохранились великолепные фрески из всех периодов катакомбной живописи: **Даниил** во рву со львами, **Ноев Ковчег**, **Богородица** на троне, **волхвы** (здесь их число увеличено до четырех), **Христос и апостолы**, а также светские темы (сцены на рынке) и раннехристианские символы (рыба, ягненок, якорь, голубь). Здесь же находится и древнейшее изображение Христа в виде **Доброго пастыря**. Новые обнаруженные фрески изображают Христа с некоторыми из апостолов — ученые предполагают, что это **Петр и Павел**.

*В росписях этих гробниц мы с благоговением видим коренные источники нашей нынешней идентичности, самые основы Рима и корни зарождения христианства, — сказал кардинал **Жанфранко Раваси***

Наряду с известнейшими библейскими сюжетами, на фресках можно видеть сценки повседневной жизни того времени — в частности картины выпечки хлеба в пекарне. Эксперты говорят, что эти изображения не случайны, ибо хлеб является коренным символом как христианской веры, так и язычества того времени.

*Эти образцы древнего искусства показывают нам тот трудный путь, который пришлось пройти нашим римским предкам к своей новой вере, — отметил монсиньор **Джованни Карру***

Реставраторы говорят, что может потребоваться еще несколько месяцев на полную расчистку фресок, но есть надежда, что значительная часть этого огромного археологического памятника будет открыта для посетителей и паломников этим летом. **Сара Бонд** (Sarah E. Bond), доцент классического искусства университета штата Айова, отметила, что реставрация фресок дает возможность глубже познать и проанализировать темы, волновавшие людей древнего мира, их идеи и чаяния:

*Многие сотни могил были разграблены, а кости и надгробные камни с эпитафиями развезены по всему миру в средние века и в эпоху Возрождения, при этом многие из них были проданы церковным приходам по всей Европе. Но обнаруженные фрески, к счастью, сохранились там, где их создали древние мастера, и после реставрации они дадут возможность заглянуть в древний мир во всех его*

красках. При этом мы увидим, к сожалению, и масштаб преступлений, совершенных грабителями, самодеятельными археологами и просто хищниками 400 лет назад.

### **Тема 30. Иконография Иисуса Христа.**

Аллегорические изображения Христа в период раннего христианства: в виде ягнёнка (агнца) пеликана (символ милосердия: разорвал себе грудь, чтобы кровью накормить птенцов), дельфина (спаситель утопающих), пронзенного трезубцем, ягнёнка под якорем, символизирующим крест, рыбы (ихтис). Антропоморфные изображения: Орфей, играющий на арфе, «Добрый Пастырь» – пастух, несущий заблудшую овцу на плечах. Запрещение аллегорических изображений Христа постановлениями Пято-Шестого (Трулльского) собора (692 г.).

Изображения Христа в римских катакомбах. Развитие иконографии Спасителя во фресках и мозаиках христианских церквей Восточной и Западной Римских империй. Первые сохранившиеся станковые изображения в иконописи VI века. Некоторые образы Спаса Нерукотворного евангельских времен.

Одно из первых изображений Иисуса Христа с нимбом: фрагмент росписей римских катакомб (катакомбы Коммодиллы, IV в.) Немб у изображений Христа – ответ Церкви на ересь Ария. Изображение Иисуса Христа с особым крестчатым нимбом. Первоначальное обозначение единой сущности второй ипостаси Святой Троицы (греческие буквы  $\alpha$  и  $\omega$ ).

С XI века «земное» имя ИС ХС (сокращение от Иисус Христос) слева и справа от изображения, «небесное» имя – греческие буквы  $\theta\upsilon\varsigma$  (от др.греч. «Сущий») в трёх видимых лучах крестчатого нимба. Замена кириллическими:  $\Theta\Omega\text{H}$  в русской иконописи греческих букв с различными вариантами толкования. Нововведения в подписи ИИС ХС – ответ старообрядцам на написание имени Исус с одной «и» после раскола. Традиционные одежды Христа: нижняя – пурпурный хитон с полосой – клавом на плече, верхняя – синий гиматий.

Мавзолей Галлы Платидии. Изображение Христа в раннем христианстве в образе деревенского пастуха. Мозаика Мавзолея Галлы Платидии в Равенне: молодой юноша Исус, как деревенский пастух, пасет овец. Облачение в дорожные одежды, величественная поза на пригорке – символ трона, крест – ассоциация с императорским жезлом. Попытка соединения политической власти императора и божественной силы Иисуса.

Церковь Санта Сабины (Рим). Старейшая в Риме церковь Санта Сабины (432 г.). Рельеф на деревянных воротах церкви – иллюстрация различных сцен из Библии (неизвестный мастер). Одно из самых ранних изображений замученного Христа: длинноволосый и бородастый человек, свисающий с креста.

Часовня архиепископа (Равенна, V веке): мозаика с изображением Христа, стоящего на шеях льва и змеи. Композиция основана на священном писании: молодой, безбородый Христос в облачении воина, в правой руке – крест, в левой – книга. Образ Христа-воина в период борьбы между различными и христианскими сектами. Катакомбы Марселлинуса и Питера. Римские катакомбы – места погребений христиан (II-III в.в.). Катакомбы святых Марселлинуса и Питера: одно из самых ранних изображений Христа. Иллюстрация Евангельского рассказа о спасении Христом кровоточившей в течение 12 лет женщины. Библейские тексты не дают описания внешности Христа, а только указывают на Его божественно-человеческую природу. Учение о воплощении Сына Божьего является основополагающим догматом христианства. Во Втором послании к Коринфянам апостола Павла содержатся два фундаментальных тезиса об образе Христа. Первый тезис гласит, что Христос есть образ Бога невидимого (2 Кор. 4: 4). Согласно второму утверждению, лицо Христа есть отражение славы Бога (2 Кор. 4: 6). В послании, адресованном христианам фригийского города Колоссы, уточняется, что образ Христа – реальность зримая и постигаемая, «ибо в Нем обитает вся полнота Божества телесно» (Кол. 2: 9). Наконец, в

послании к Филиппийцам говорится о том, что Иисус принимает человеческий облик, «сделавшись подобным человекам и по виду став как человек» (Фил. 2: 7). Через человеческую природу Христа Бог Отец входит в жизнь людей, может быть ими услышан и воспринят. В Евангелии от Иоанна есть свидетельство, которое является ключевым как для теологического понимания боговоплощения, так и для представления этого основополагающего догмата в изобразительном искусстве. На просьбу Филиппа: Господи! Покажи нам Отца», Иисус отвечает: «Видевший Меня видел Отца» (Ин. 14: 8 – 9).

Сирия (фреска примерно 230 г.): история из Нового Завета – исцеление Иисусом парализованного человека. Сюжет фрески: друзья отчаянно пытаются попасть к Иисусу, они срывают крышу на доме, опускают больного внутрь вместе с постелью. Увидев это, Иисус сказал ему: ”Вставай, бери свою постель и иди домой”. После этих слов человек действительно встал и ушел.

Добрый Пастырь Св. Каллисто (Рим). Изображение Христа в римских катакомбах в образе Доброго Пастыря. Катакомбы Каллиста – самое крупное подземное захоронение христиан Рима: изображение Христа молодым юношей, простым пастухом, с ведерком молока для подкармливания овец, на плечах у юноши – ягненок.

Мозаика в храме св. Марии (Хинтон, начало IV в.). Напольная мозаика в церкви – смешение христианских и языческих образов, создание в период официального принятия христианства Римской империей. Сюжет мозаики: греческий мифологический герой, изображенный сидящим на крылатом Пегасе, соседствует с погрудным изображением безбородого мужчины. За головой этого мужчины – две греческие литеры «ки» и «ро», При скрещении они образуют монограмму имени Христа – символ христианства. Первое изображение Христа в образе человека, до этого христиане для этой цели пользовались исключительно символами.

Британский музей: пластинка из слоновой кости (Рим, V в.), панно с изображением распятия. Первое изображение фигуры распятого Христа, а не символический крест. Фигура повесившегося Иуды, под ним – мешок с рассыпанными сребрениками за свое предательство. Антикварный музей Палатина Граффито Алексаменоса (Рим). Рисунок-граффити – одно из самых первых изображений распятия Христа в карикатурной форме (второе его название – Богохульное граффито). На рисунке изображение человека, поклоняющегося распятой на кресте фигуре с ослиной головой. Сопровождение рисунка надписью «Алексаменос поклоняется Богу своему». Автор рисунка – не христианин.

Евсевий Кесарийский «Церковная история» как источник появления иконографии Иисуса Христа в образе Орфея.

### **Тема 31. Аллегорические изображения Христа.**

Изображения Христа стали появляться очень медленно и постепенно, по мере того как менялись представления о Его внешности. Евангелисты очень мудро поступают, храня молчание на этот счет, и никакой идеал, порожденный человеческим разумом, не может воздать должное Тому, Кто ходил по земле, будучи Богом, явленным во плоти.

В доникейскую эпоху преобладало странное представление о том, что наш Спаситель в Своем уничиженном состоянии был непривлекателен, согласно буквальному истолкованию мессианского пророчества: «Нет в Нем ни вида, ни величия»[525]. Таким было мнение Иустина Мученика[526], Тертуллиана[527] и даже настроенных на более духовный лад александрийских богословов Климента[528] и Оригена[529]. Искреннее и здоровое чувство склоняет нас, скорее, к противоположному мнению, ибо Иисус точно не обладал внешностью грешника и небесная чистота и гармония Его души каким-то образом должны были просвечивать из-под завесы Его плоти, что, без сомнения, и случилось на горе Преображения. Физические недостатки не соответствуют ветхозаветным представлениям о священнике и тем более о Мессии.

Но отцы церкви говорили здесь только о состоянии уничиженности. Возвышенного Испупителя они видели облеченным в неувядающую красоту и славу, которая от Него, Главы,

должна распространиться и на Его Церковь в ее совершенном состоянии, в тысячелетнем царстве[530]. Так что мы имеем здесь не противопоставление святости и красоты, но только их временное разделение. Доникийские отцы церкви не собирались также отрицать, что Христос, даже в дни Своего уничтожения, обладал духовной красотой, которая привлекала к Нему чуткие души. Так, Климент Александрийский различает эти два вида красоты — внешнюю красоту плоти, которая быстро увядает, и красоту души, которая заключается в моральном совершенстве и вечна. «О том, что Сам Господь, — говорит он, — был непривлекателен внешне, Дух свидетельствует через Исаяю: "И мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему. Он был презрен и умален перед людьми". Однако кто был более достоин восхищения, чем Господь? Но это была не плотская красота, видимая глазу, а подлинная красота души и тела, которую Он являл и которая в первом, в душе, есть благоговение, а во втором — бессмертие»[531]. Златоуст пошел дальше. Он посчитал описание Исаяи относящимся только к сценам страстей, а свое представление о внешности Иисуса строил на стихах Пс. 44, где сказано, что Он «прекраснее сынов человеческих». Иероним и Августин придерживались того же мнения, но подлинных изображений Христа в то время не было. Так что оставалось лишь пытаться при помощи нашего несовершенного воображения представить себе, как может выглядеть лицо Богочеловека, отражающее красоту исключительной святости.

Первые изображения Христа были чисто *аллегорическими*. Его представляли как пастыря, который полагает жизнь за своих овец (Ин. 10:11, см. выше, § 79) или несет заблудшую овцу на плечах[532]; как агнца, который берет на себя все грехи мира[533]; ребе — как овна, с намеком на заместительную жертву в истории об Аврааме и Исааке[534]; часто — как рыбака[535]. Климент Александрийский в своем гимне называет Христа «ловцом человеков, которые спасены, уловляющим целомудренную рыбу в сладкую жизнь из ненавистных волн моря пороков».

Самый любимый символ — это, вероятно, рыба. Он имеет двойное значение, указывая на Искупителя и искупленного. Соответствующее греческое слово *ichthys* — емкая анаграмма, содержащая инициалы слов: «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель»[536]. На некоторых изображениях таинственная рыба плавает в воде, а на ее спине блюдо с хлебом и чаша вина, с явной аллюзией на вечерю Господню. В то же время рыба символизировала душу, уловленную в сеть великого Ловца человеков и Его слуг (со ссылкой на Мф. 4:19, см. также Мф. 13:47). Тертуллиан связывает этот символ с водой крещения, говоря:[537] «Мы — маленькие рыбки (*pisciculi*), рожденные нашей Рыбой (*secundum* ????? *nostrum*), Иисусом Христом, в воде, и можем жить, только продолжая оставаться в воде» — то есть оставаясь верными нашему завету крещения и сохраняя полученную благодать. Благочестивое воображение превратило рыбу в символ всего таинства христианского спасения. Анаграмматическое или иероглифическое использование греческого *Ichthys* и латинского *Piscis-Christus* было распространено в *Disciplina Arcani* и свидетельствовало о вере древней церкви в личность Христа как Сына Божьего и в Его служение как Спасителя мира. Символ этот, должно быть, возник в середине II века, возможно, в Александрии, где и ортодоксальные христиане, и еретики-гностики очень любили мистический символизм[538]. Он упоминается как привычный у Климента Александрийского, Оригена и Тертуллиана, а также встречается в древних римских катакомбах на могильных камнях, кольцах, светильниках, вазах и настенных рисунках[539].

Символ рыбы перестал использоваться к середине IV века (после этого времени он только иногда встречается как напоминание о древних временах).

До эпохи Константина мы не находим никаких следов изображений Христа в прямом смысле слова, разве что у гностиков-карпократов[540] и у языческого императора Александра Севера, который превратил свою домашнюю часовню в нечто вроде синкретистского пантеона с представителями всех религий[541]. Упомянутое выше представление о непривлекательной внешности Иисуса, полное молчание евангелистов в отношении этой темы и ветхозаветный запрет на изображения удерживали церковь от

изготовления портретов или статуй Христа, пока в никейскую эпоху не произошли большие изменения, хотя и не без энергичного и долгого противодействия. Евсевий предлагает нам на основании собственных наблюдений древнейший рассказ о статуе Христа, которая, как он говорит, была воздвигнута женщиной, страдавшей от кровотечения, вместе с ее собственной статуей в воспоминание о ее исцелении, произошедшем до того, как она поселилась в Кесарии Филипповой (Панее)[542]. Но тот же историк, в послании к императрице Констанции (сестре Константина и вдове Лициния), решительно протестовал против изображения Христа, Который оставил Свой земной облик раба и Чья небесная слава превосходит всяческое воображение и художественные таланты человека[543].

### **Тема 32. Иконография Нерукотворного образа или Святого Убруса.**

Появление этой иконографии как поиск «портретного» образа Иисуса Христа. В 787 году Седьмой Вселенский собор приводит наличие Нерукотворного образа как важнейшее свидетельство в пользу иконопочитания.

### Тема 33. Сложение иконографии Христос-Вседержитель.

#### Спас Вседержитель,

или **Пантокрáтор** (от греч. παντοκράτωρ — *всевластный, всесильный, всемогущий*) — центральный образ в иконографии Христа, представляющий его как Небесного Царя и Судию. Вседержителем Господь многократно именуется в Ветхом и Новом Завете. Спаситель может изображаться в рост, сидя на троне, по пояс, или погрудно. В левой руке свиток или Евангелие, правая обычно в благословляющем жесте. Эпитет «Вседержитель», написанный рядом с именем Иисуса Христа, выражает, помимо прочего, догмат Боговоплощения: титул Вседержителя относится в полной мере и к Божественной, и к человеческой природе Спасителя. Является составляющей греческих слов *παν* — все, и *κρatos* — сила. Эпитет чаще всего понимается под смыслом всемогущества, то есть, возможности сотворить абсолютно всё, что является одной из прерогатив Бога. Иными словами, менее литературным переводом слова *παντοκράτωρ* будет словосочетание «Властитель всего», «Правитель мира».

Исторически термин появился в раннехристианском обществе, когда всё чаще переводчики Писания ощущали потребность перевести на греческий язык одно из еврейских имен Бога, встречающихся в Ветхом Завете / Танахе (см., напр., Псалтирь, 67:21 и др. места Писания) — *Эль Шада́й* (ивр. *יְהוָה לַאֲדָמָה*).

Именование греч. *Κύριος παντοκράτωρ* неоднократно встречается в Ветхом Завете: «*Господи Вседержителю, Боже Израиля!*» (Вар. 3:1), «*Царь всесильный, высочайший, Бог Вседержитель*» (3Мак. 6:2), «*во власти Господа вседержителя врата смерти*» (Пс. 67:21).

В раннехристианской традиции, в Новом Завете имя «Вседержитель» указывает на Христа Второго пришествия: так, апостол Павел во 2-м послании к Коринфянам пишет: «*И буду вам Отцом, и вы будете Моими сынами и дочерьми, говорит Господь Вседержитель*» (2Кор. 6:18). Дважды это имя использует в Откровении Иоанн Богослов:

В Византии иконографический образ Христа Пантократора появляется, приблизительно, с IV—VI веков. Древнейшим из известных его иконописных изображений является икона Христос Пантократор из Синайского монастыря (середина VI века).

Образ Христа Вседержителя используется в одиночных иконах, в составе деисусных композиций, в иконостасах, стенных росписях и т. д. Так, этот образ традиционно занимает пространство центрального купола православного храма.

Одна из устойчивых и наиболее древних схем изображения Христа Вседержителя — «*Спас на престоле*»<sup>[1]</sup>. Христос изображается фронтально, восседающим на престоле с обязательной подушкой. Одежды обычно традиционные, в ногах подножие.

Изображения Спаса на престоле встречаются ещё в римских катакомбах, но окончательно иконография складывается в послеиконоборческий период (к X в.).

Престол понимается как атрибут царского достоинства, Бог являлся ветхозаветным пророкам восседающим на престоле; сидя на престоле будет совершать Господь Страшный Суд (Мф. 25: 31-34, 41).

Один из изводов Спаса на престоле — т. н. «*Мануилов Спас*» — преданием приписывается кисти византийского императора Мануила и отличается особым жестом правой руки, указывающей в раскрытое Евангелие.

Одна из разновидностей изображения Христа Вседержителя — «*Спас в силах*», центральная икона в традиционном русском иконостасе. Христос восседает на престоле в окружении ангельского сонма — «*Сил Небесных*». Другие варианты — Психосостер (Душеспаситель), Елеемон (Милующий).

### Тема 34. Спас Оплечный, Царь Царём, Христос Великий Архиерей.

Иконография Христа Великого Архиерея существует в двух видах. Первый композиционно имитирует тип «Спаса на престоле» — положение фигуры Христа,

восседающего на троне, десница, вознесенная перед грудью с благословением, Евангелие в левой руке повторяются.

Евангелие при этом всегда раскрыто и наряду с обычной опорой на колено может поддерживаться рукою снизу, у разворота. Отличительным признаком является архиерейское облачение Спасителя: стихарь, крещатый саккос, часто с «крестами в кружках», большой омофор и митра (Илл. 54). Иногда присутствует святительский посох (Илл. 55). Второй вид — полуфигурное, подобно «Спасу Вседержителю», изображение Христа, облаченного по архиерейскому чину (Илл. 56-58). В качестве надписи для иконы Дионисий Фурно-аграфиот рекомендует слова «Царь царей и Великий Архиерей». Большинство русских икон надписания не имеют. На вышеупомянутой иконе конца XVII века второго вида из местного ряда иконостаса Тихвинского придела церкви Живоначальной Троицы в Останкино (Илл. 56) читается: № Й гаесеіі км! проищи ш школ ОШ), Евангелие может быть раскрыто на следующих стихах: «Приидите ко Мне вси труждающися и обремененнии, и Аз упокою вы; возьмите иго Мое на себе и научитесь от Мене, яко кроток есмь» (Мф. 11, 28-29). с прибавлением к этому: «и смирен сердцем, и обрящете» (Мф. 11,28-29). «Аз есмь свет миру; ходяй по Мне не имать ходити во тме, но имать свет животный» (Ин. 8, 12). «Аминь глаголю вам, яко аще два от вас совещаеа на земли о всякой вещи, еяже аще просита, будет има» (Мф. 18, 19). «Приидите, благословеннии Отца Моего, наследуйте уготованное вам Царствие от сложения мира» (Мф. 25, 34). «Сия заповедаю вам, да любите друг друга. Аще мир вас ненавидит, ведите, яко Мене прежде вас возненавиде» (Ин. 15, 17-18). «Царство Мое не от мира сего» (Ин. 18, 36).

Содержание иконы «Спас Великий Архиерей» получает свое объяснение из Послания апостола Павла к Евреям. Мысль о Божественном Первосвященстве Иисуса Христа является центральным мотивом в нескольких главах Послания (Евр. 3-10). Служение Христа по чину Небесного Архиерея проистекает из общего плана домостроительства Сына Божия и соответствует самому образу спасительных действий Иисуса Христа. Так же как священник, Он приносит искупительную жертву Богу Отцу за грехи человечества, но только жертвой является Он Сам: «Ты еси Приносяй и Приносимый», — говорит священническая молитва Херувимской песни. Ходатайствуя перед Богом за всех людей, Христос выступает от их лица как Первосвященник.

При этом Он не Сам Себе присвоил славу быть Первосвященником, но Тот, Кто сказал Ему: «Ты Сын Мой, Я ныне родил Тебя» (Евр. 5, 5). Величие первосвященнического служения Иисуса Христа, в силу особенностей его совершения и результатов, обязывает видеть во Христе не обычного архиерея, подобного главным первосвященникам Ветхого Завета: «...тех священников было много, потому что смерть не допускала пребывать одному, а Сей, как пребывающий вечно, имеет и священство непреходящее, посему и может всегда спасать приходящих чрез Него к Богу, будучи всегда жив, чтобы ходатайствовать за них. Таков и должен быть у нас Первосвященник; святой, непричастный злу, непорочный, отделенный от грешников и превознесенный выше небес, Который не имеет нужды ежедневно, как те первосвященники, приносить жертвы сперва за свои грехи, потом за грехи народа, ибо Он совершил это однажды, принеся в жертву Себя Самого. Ибо закон поставляет первосвященниками человекoв, имеющих немощи; а слово клятвенное, после закона, поставило Сына, на веки совершенного» (Евр. 7, 23-28). «Христос вошел не в рукотворенное святилище, по образу истинного устроенное, но в самое небо, чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие, и не для того, чтобы многократно приносить Себя, как первосвященник входит во святилище ежегодно с чужою кровью; иначе надлежало бы Ему многократно страдать от начала мира; Он же однажды, к концу веков, явился для уничтожения греха жертвою Своею. И как человекам положено однажды умереть, а потом суд, так и Христос, однажды принеся Себя в жертву, чтобы поднять грехи многих, во второй раз явится не для очищения греха, а для ожидающих Его во спасение» (Евр. 9, 24-28).

В соответствии с учением апостола Павла о священстве Христа, Он прославляется Церковью как Великий Архиерей, Первосвященник нового исповедания, «Который воссел



одесную престола величия на небесах и есть священнодействователь святилища и скинии истинной, которую воздвиг Господь, а не человек» (Евр. 8, 1-2). Другая черта иерейства Господа Иисуса Христа состоит в таинственном соединении Им в Своем Лице сразу двух званий — Он Священник и Царь одновременно. Господь Бог возвестил о Нем через псалмопевца Давида: «Ты еси иерей во век, по чину Мелхиседека» (Пс. 109, 4). Царь и священник, как это было принято в дозаконные времена, ветхозаветный Мелхиседек явился прообразом Христа и Его священноцарствия. Такое слияние двух аспектов владычества — духовного и гражданского, по-видимому, дало основание иконе «Спасителя Великого Архиерея» именовать также «Царем царей». Традиция эта общеизвестна.

В большинстве случаев, ввиду того что икона «Спаса Великого Архиерея» входит в Деисус, содержание образа расширяется эсхатологической идеей Христа Судии мира. Изображения Спасителя в образе Великого Архиерея известны с XIII века. Во всяком случае, самый древний из имеющихся памятников этого типа — артосная панагия из Ксиропотамоса — датируется концом XII — началом XIII века. Здесь фигура стоящего Христа в архиерейском облачении воспроизведена дважды. Между фигурами, на престоле, возлежащий мертвый Младенец Христос с Евангелием на груди [66, с. 204]. На Руси тип распространился с XV века.

Обыкновенно Христос в виде Великого Архиерея входит в состав деисусного чина как отдельная икона. В ином изобразительном качестве — как составляющая доминанта, этот иконографический тип используется в трехфигурном Деисусе, в иконах «Святая обедня» и «Святая литургия», а также в трехфигурной или больше композиции по типу Деисуса, где по сторонам Христа предстоит с раскрытыми свитками Богородица, часто в царских одеяниях и венце, и Иоанн Креститель, также в венце. Этой композиции присвоено сразу несколько названий: «Предста Царица одесную Тебе», «Спас Великий Архиерей», «Царь царей» и «Ты еси Иерей во век».

### **Тема 35. Спас на Престоле.**

#### **СПАС НА ПРЕСТОЛЕ - ОБРАЗКИ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ**

Спас на престоле — один из наиболее древних типов иконографии Спасителя. Уже в изображениях V–VI вв. в Риме, Равенне, Салониках присутствует образ Царственного Христа в окружении Ангелов и так называемых «тетраморфов» — символических изображений евангелистов.

Композиции подобного типа получили название «теофанических», от греческого «Теофания» («Богоявление»).

Позднее теофаническое значение стало свойственно таким древнерусским иконам, как, например, «Спас в силах», помещаемый в Деисусном ряду русского высокого иконостаса.

Господь на престоле — образ, возникший под влиянием описания апокалиптического видения Иоанна Богослова: «И обратився видех семь светилник златых, и посреде седми светилников подобна Сыну Человечу, облечена в подир и препоясана...» (Отк. 1: 12–13). Богородица присутствует у престола Христа Судии на Страшном суде, поэтому Ее образ (в данном случае Боголюбская икона Пресвятой Богородицы) можно видеть на обратной стороне иконы. Крестообразно расположенные бусины сообщают подвеске символическую форму креста. Миниатюрная подвеска с тонким обрамлением выглядит особенно изящно. <https://www.vmikhailov.com/ru/ikoni/spas-na-prestole-1>

Спас на престоле — один из наиболее древних типов иконографии Спасителя. Иисус Христос предстаёт в образе Царя Небесного, восседающего на Троне. Правая рука Спасителя в благословляющем жесте, в левой руке он держит раскрытое Евангелие. На оборотной стороне изделия образ Предстоящей Богородицы, держащей в руке свиток с молитвой ко Господу. По контуру изделия декоративная кайма в виде четырех украшений, меж которыми заключены двенадцать «жемчужин».

### **Тема 36. Спас в Силах.**

Спас на престоле — один из наиболее древних типов иконографии Спасителя. Иисус Христос предстаёт в образе Царя Небесного, восседающего на Троне. Правая рука Спасителя в благословляющем жесте, в левой руке он держит раскрытое Евангелие. На оборотной стороне изделия образ Предстоящей Богородицы, держащей в руке свиток с молитвой ко Господу. По контуру изделия декоративная кайма в виде четырех украшений, меж которыми заключены двенадцать «жемчужин».

Икона «Спас в силах» представляет собой картину мироздания. В центре иконы, как в центре мироздания восседает Творец всего существующего, Он явлен нам, как Держащий всю вселенную в своей власти. Эта икона-само пророчество: явление Иисуса Христа в силе и славе в конце времен, как исполнение Божественного промысла о мире: «в устроении полноты времен, дабы все небесное и земное соединить под главою Христом» (Еф. 1:10). Золотые одежды Спасителя символизируют сияние славы.

Правой рукой Христос благословляет, левой держит раскрытую Книгу. Это и Книга Жизни, в которую вписаны имена спасенных, и Книга Откровения, написанная внутри и извне, запечатанная семью печатями, это также и Книга Завета (Второз. 30:10), и Благая Весть. Книга-символ Самого Господа Иисуса Христа, Который есть Слово Божие, пришедшее в мир.

**Алый ромб** в центре иконы — символ Догмата о Пресвятой Троице, тот самый, который зафиксирован в Звездице, именно поэтому красный ромб обозначает Божественный огонь, благодать, энергию истины.

В откровении Иоанна Богослова сказано так: «престол стоял на небе, и на престоле был Сидящий; и Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду. И вокруг престола двадцать четыре престола; а на престолах видел я сидевших двадцать четыре старца, которые облечены были в белые одежды и имели на головах своих золотые венцы... и 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. 4:2-8).

Символом Божественных сил являются драгоценные камни: яспис, сардис и смарагд. Алый ромб, на фоне которого изображен «Сидящий на престоле» — это знак Естества (Бытия) Бога, символом которого является красный камень яспис (яшма). Красный цвет — символ Божьей Любви и благодати.

**Зеленый овал** — символ смарагд (изумруд). Круг означает небесную сферу, мир бесплотных сил или ангельских чинов, небесной иерархии. Здесь можно провести аналогию с Дискосом, круглым блюдом, которое означает небесный ангельский мир, посредством которого мыслит человек, имеющий разум Христов, это преображение ума, духовная высота.

И зеленый овал, и дискос — это символ премудрости. Именно, энергии благодати и премудрости человек призван стяжать в своей земной жизни, чтобы достичь Царства Божьего. Зеленый цвет — символ премудрости.

В ногах Спасителя мы видим ангельский чин «Престолы», которые изображены в виде колёс, это высшая духовная сила. Их изображают в виде колёс (колец), потому что они осуществляют циркуляцию энергий, из которых соткан наш мир. Энергия Престолов состоит из семи духов Божиих, которые создают весь наш мир, собираются в сердце человека, и обратно возвращаются через наши молитвы к престолу Богу. Престолы несут эту круговращательную энергию.

Престол, на котором восседает Иисус Христос, только намечен прозрачными линиями, что говорит о его нематериальности, это также символ царской власти.

**Алый квадрат** — символ сардис (сердолик). Означает всё земное, что должно Любовью преобразовываться.

Сочетание ромба с четырехугольником образует восьмиконечную звезду — знак будущего века.

Царство Небесное распространяется по земле через проповедь Благой Вести, и это обозначено изображением в четырех уголках квадрата земли символов евангелистов, несущих Слово Божие по четырём сторонам света. Ангел является знаком евангелиста Матфея, телец — Луки, лев — Марка, орёл — Иоанна.

Образы Ангела (человека), льва, тельца и орла — те самые животные, которые описал Тайновидец Иоанн Богослов.

Каждый раз на литургии мы слышим победную песнь из евхаристической молитвы анафоры: «поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще». Орёл — поющий, вол (телец) — вопиющий, лев — взывающий и ангел (человек) — глаголющий.

**Орел парящий** (летающий) является символом предвечного троического света и состояния предвечного совета. Энергия мира еще не вошла в творение, поэтому орел является парящим, он пока еще находится над творением: «и четвертое животное подобно орлу летящему» (Откр. 4:7).

**Телец (вол) вопиющий.** Символом животворящего креста является раскрывающаяся звезда, здесь Агнец Божий, как бы, закаляется. Троический свет преломляется и скрещивается, тем самым, сила Божия переходит из состояния нетварного предвечного покоя в состояние творческого действия, в состояние животворения. Телец (или вол) — вопиющий (или кричащий), потому что он, как бы, приносится в жертву. Он является совокупностью всей силы Бога, которая приводится в новое состояние для созидания творения, в состояние смирения (препоясывания) и творческого действия. Для Бога это подобно "самоубийству", поэтому Агнец, как бы, заклан прежде начала мира, поэтому и телец — кричащий.

**Лев взывающий.** Земные энергии и действие собирания символизирует лев взывающий, это также все соборные процессы. Цари являются львами, потому что они объединяют вокруг себя народ; кто собирает, тот и есть лев.

**Ангел (человек) глаголющий.** Человек призван производить творческое действие, говорить новые слова и ими изменять мир, поэтому человек — глаголющий.

От Христа к углам четырехугольника исходит по три тройных золотых луча, оканчивающихся у границы овала. Это лучи троического света, которые пронизывают вселенную и удерживают всё творение около себя. Их изображение схоже с древнейшей монограммой Христа, которая была взята из мозаик в катакомбах. Она выполнена в трех разных форматах, наложенных один на другой. При скрещивании двух лучей троического света образуется фундаментальная структура устройства Небесного Царства — три триады ангельской иерархии. Эта структура вырезается на девятичинной просфоре в виде девяти треугольников.

Колорит иконы построен на сочетании двух основных цветов: красного и синего, символизирующих земной мир и Царство Небесное.

Сама композиция иконы построена таким образом, что мы видим Христа, словно облаченным в мир ангельских сил, как в некую одежду. Это тот самый гаматий синего цвета, такая накидка, которую мы часто видим на Господе нашем Иисусе Христе на многих православных иконах, гаматий, сотканный из ангельских сил, являющийся душой Богочеловека. Под гаматием Спаситель облачен в красный внутренний хитон, обозначающий наш материальный мир. Мы находимся внутри души Богочеловека.

За небесным ангельским миром, символом которого является зеленый овал на образе «Спас в силах», расположен алый квадрат-символ земли, земного мира. Такое сочетание открывает сокровенный смысл святых икон Спасителя и Пресвятой Богородицы. Христос, облаченный в мир ангельских сил, в небесное, находился внутри чрева Пресвятой Девы, которая одета в верхний красный мафорий, что символизирует земной мир, землю и материальное тело Пресвятой Богородицы, и теперь всё творение помещается внутрь ее пречистого тела. Она становится носительницей всего мироздания. Этот мафорий тождественен по смыслу с алым квадратом на образе «Спас в силах», квадрат обозначает

земной мир, земную природу, внутрь которой вселился Бог, как мы и видим на иконе. Здесь наглядно показывается перекрестная система, принцип пребывания внутреннего во внешнем и внешнего во внутреннем, небесного в земном и земного в небесном, друг в друге. Это фундаментальный принцип бытия Мироздания.

Икона «Спас в силах» — это наглядное пособие по изучению Божественного мироустройства, именно поэтому она и помещается в центре иконостаса в Храме над Царскими вратами, как один из важнейших образов.

## РАЗДЕЛ V. ИКОНОГРАФИЯ БОГОМАТЕРИ.

### **Тема 37. Иконографические изображения Божьей Матери христианской церковью.**

Библейское жизнеописание Божьей Матери. Богороднические праздники православной церкви. Православная иконография Богоматери – совокупность типов изображения Богородицы в иконописи, стенописи (мозаиках и фресках) и система их изучения. Культ почитания Богородицы официально установлен на III Вселенском соборе в Эфесе в 431 г. Внешний вид Богородицы кроме древнейших изображений известен по описаниям церковных историков, например, Никифора Каллиста, монаха Епифания и других авторов. Богородица традиционно изображается в определённых одеждах: пурпурном мафории (покрывале замужней женщины, закрывающем голову и плечи), и тунике (длинном платье) синего цвета. Мафорий украшают три звезды – на голове и плечах (символ Пресвятой Троицы, в ином толковании: символ «Трёх Девств Марии – до Рождества, в Рождестве Христа и по Рождестве»). Надпись на иконе даётся по традиции в греческом сокращении МНР ΘΥ или МР ΘΥ (Мать Божья). Иконы Богородицы призваны раскрывать всю Богородичную догматику христианства. Первые иконы Божией Матери предание приписывает евангелисту Луке. Древнейшие дошедшие до нас изображения Богородицы обнаружены в римских катакомбах и относятся исследователями ко II и III векам. Мария представлена чаще всего сидящей с Младенцем Христом на руках (обычно в сценах поклонения волхвов) либо в позе Оранты.

Первые византийские иконы, главным образом столичного, константинопольского письма, попадали на Русь в период правления византийской императорской династии Комнинов (XI—XII в.). Самая известная и почитаемая Богоматерь Владимирская, а также Богоматерь «Живоносный источник», Богоматерь Иерусалимская (Гефсиманская), Богоматерь Кипрская, Богоматерь Одигон, Богоматерь Пирогощая, Богоматерь Тихвинская, Богоматерь Торопецкая (Эфесская-Полоцкая, Корсунская-Торопецкая), Иверская икона Божьей Матери. Владимирская икона Божьей Матери – прижизненное изображение Богородицы. Чудеса, связанные с Владимирской иконой. Икона Божьей Матери «Троеручица». Защита Иоанном Дамаскиным иконопочитания. Чудесное исцеление руки Иоанна Дамаскина. Смоленская икона Божьей Матери. Богоматерь «Знамение». Последующие записи и списки, выполняемые русскими мастерами, придавали иконам национальное своеобразие (особенности плав, прорисей, редкое использование ассиста, замена золотого фона на охристый, позём). Так византийская Елеуса превратилась в русское Умиление, например Богоматерь Умиление Белозерская из Русского музея в Санкт-Петербурге.

Образ Богородицы, сидящей на троне, с Младенцем на руках часто встречается в Византии, в русской иконографии он известен по древней Свенской (Печерской) иконе, приписываемой первому русскому иконописцу Алипию, и новой Державной, появившейся в 1917 году. Именно к иконографии Богородицы на троне некоторые исследователи возводят один из самых распространённых типов изображения – Одигитрию.

Иконы Богоматери ещё одного распространённого иконографического типа – Елеусы (Умиления), – вероятно, не встречаются ранее X века, но становятся особенно популярными в поздневизантийской и древнерусской иконописи. Схема Богоматери Оранты

нашла развитие в системе росписи храма, а в иконописи известна в самостоятельных иконах под названием Знамение либо в сложных многофигурных композициях.

Наряду с Одигитрией выделяют похожий тип икон Богородицы Панахранта, что значит «Всемиловитая». Этому типу характерно изображение Богородицы на престоле с Богомладенцем на коленях. Трон символизирует царственное величие Божией Матери.

Ещё один тип изображения Богородицы самостоятельно используется ещё реже: это так называемая «Деисусная» икона, представляющая Богородицу без Младенца в молитвенной позе и входящую в состав деисусных композиций. Одиночные иконы Богородицы данного типа (как и сам тип у некоторых исследователей) именуется Агиосоритисса. Кроме этого известно множество композиций, основанных на богослужебных текстах и песнопениях, иногда объединяемые под общим именованием «акафистные иконы». Помимо икон Богородицы к её иконографии относят иконы Богородичных праздников.

Католическая иконография Богородицы – совокупность типов изображения Богородицы в западноевропейском искусстве и система их изучения. В католической иконографии образ Мадонны (лат. *Mea Domina* - Моя Госпожа) складывался на основе византийских традиций и значительно позднее образов Иисуса Христа (Св. Мандилиона и Ахиropиита). Наиболее ранние образцы IV-V в. восходят к древнейшим культам египетской богини Исиды, распространенным в императорском Риме. Во время мистерий в храме, расположенном на Эсквилине (лат. *Collis Isaeum* - Холм Исиды), к статуе сидящей на троне Исиды с младенцем Гором на руках обращались "Моя Госпожа". В XII-XIII веках в результате борьбы с несторианами (отрицавшими роль Марии как "Богородицы") разнообразные изображения Мадонны стали сопровождать надписями: "Мария, Матерь Божия" (лат. *María Mater Dei*), "Святая родительница Божия" (лат. *Sancta Dei Genetrix*). Догмат о почитании Девы был принят только в 431 г. на III Вселенском соборе в Эфесе. Поскольку в Евангелиях мало сообщается о земной жизни Девы Марии художники обращались главным образом к апокрифам. Значительное влияние на западноевропейскую иконографию Девы Марии имело формирование куртуазной культуры Средневековья. Так, например, во Франции XIII в. появилось новое именование Богородицы - "Нотр-Дам" (франц. *Notre-Dame* - Владычица Наша). Иконография Мадонны необъятна. Наиболее известные иконографические типы: Аннунциата – изображение Мадонны в сцене Благовещения, но без архангела Гавриила, Ассунта – изображение Мадонны, после смерти возносящейся на небеса праздник Успения Богородицы (15 августа), Иммакулата – изображение Непорочного зачатия Девы Марии, в котором Мадонна изображается парящей в небесах на полумесяце, Коронование Богородицы – коронация Девы Марии Царицей Небесной после её Вознесения на небеса, Мадонна во славе, Мизерикордия – изображение Мадонны Милосердия, защищающей людей своим покровом, Маэста – торжественное изображение Мадонны на троне в окружении святых, Мария, носящая во чреве или Богородица-роженица – изображение беременной Марии, мистическое обручение святой Екатерины – изображение Мадонны на троне с младенцем Иисусом на коленях и св. Екатериной Александрийской, обручающей с Иисусом кольцом, Непорочное Сердце – изображение Мадонны со сверкающим сердцем в груди, в обрамлении венка из роз, Пьета – Мария, оплакивающая снятого с креста Иисуса, Святая Родня – изображение Богородицы с Иисусом вместе со святой Анной и святым Иоанном Крестителем, Святое Семейство – изображение Марии с Иосифом и младенцем Иисусом, Святое Собеседование – изображение Мадонны на троне в окружении беседующих святых, Святая Анна, Мария и Младенец Иисус – изображение Мадонны вместе с её матерью Святой Анной и младенцем Иисусом, изображение Мадонны в райском саду (в православной традиции аналогичное изображение именуется Вертоград заключенный), изображение Страдающей Марии с мечом в сердце, смотрящей на распятого Христа, изображение Девы Марии окружённой солнцем, в звёздной короне и с луной под ногами. Образ взят из 12-й главы Откровения Иоанна Богослова

## **Тема 28. Сложение иконографии Оранта.**

**Оранта** (от лат. *orans* — «*молящаяся*») — один из основных типов изображения Богородицы, представляющий Её с поднятыми и раскинутыми в стороны руками, раскрытыми ладонями наружу, то есть в традиционном жесте заступнической молитвы.

Подобная молитвенная поза известна с библейских (ветхозаветных) времён. Первые изображения Богородицы Оранты (без Младенца) встречаются уже в римских катакомбах. Наиболее широкое распространение данная иконографическая схема получает в послеиконоборческий период. Так, в церкви Неа в Константинополе, сооружённой при Василии I в период с 867 по 886 г. (не сохранилась) было изображение Оранты в конхе апсиды. Верхний регистр росписей апсиды становится традиционным местом для мозаичного или фрескового изображения Богородицы Оранты. В апсиде Софийского собора в Киеве (XI в.) находится одно из известнейших мозаичных изображений Оранты (высота фигуры 5 м 45 см). Один из эпитетов, присваиваемых данному изображению — «*Нерушимая Стена*».

От прочих иконографических типов изображения Богородицы Оранту отличает величественность и монументальность, Её поза предельно статична, композиция симметрична, что отвечает замыслам стенных росписей и мозаик, декоративно-прикладному искусству. В иконописи же самостоятельные изображения Богородицы Оранты без Младенца используются чрезвычайно редко. Этот образ входит в состав сложных композиций, например, в иконографии праздников Вознесения или Покрова.

В византийском и древнерусском церковном искусстве был популярен образ Богородицы Оранты с Младенцем Христом в иконографии Эммануила (*с нами Бог* (евр.) — одно из пророческих имён Бога-Сына, употреблённое в пророчестве Исайи (Ис VII, 14), представляет Христа-Отрока). Обычно Христос изображается в круглом медальоне, либо чуть видимо (полупрозрачно) на уровне груди Матери. В русской традиции данный тип иконографии получил особое именование — «*Знамение*». Основным смысл икон «Знамение» переместился с посреднической заступнической молитвы Богородицы Оранты к Боговоплощению Христа. Знамение — это, в определённом смысле, образ Благовещения и предзнаменование Рождества и следующих за ним евангельских событий вплоть до Второго Пришествия.

На иконах в иконографии Знамения Богородица может изображаться в полный рост, как, к примеру, на Ярославской Оранте (*Великой Панагии* — от греч. Παναγία — *Всесвятая*) и Мирожской иконе, либо по пояс, как на Новгородской иконе «Знамение» и Курской Коренной иконе.

Развитием иконографии Знамения стали композиции таких икон, как Неупиваемая Чаша.

Раннехристианский период (римские катакомбы). (Молельщица).

### **Тема 39. Эфесский собор (431г.) и его роль в сложении иконографии Богородицы.**

**Эфесский** (Ефесский) **собор**, **Третий Вселенский собор** — Вселенский собор христианской церкви, проходивший в городе Эфесе (Малая Азия) в 431 году. Поводом к нему стало распространявшееся учение Нестория, архиепископа Константинопольского (428—431), что Пречистую Деву Марию следовало называть не Богородицей, а Христородицей, так как у Бога не могло быть матери. Созван по инициативе императора Восточной Римской империи Феодосия II, выбравшего Эфес, как город, бывший местопребыванием Богородицы в последние годы её жизни<sup>[1]</sup>. Поводом для созыва Эфесского Собора был конфликт между архиепископом Константинопольским Несторием и патриархом Александрийским Кириллом. Несторий считал, что Пресвятая Дева Мария родила человека, соединённого с Словом Божьим. Он также предложил именовать Его Пречистую Матерь не *Богородицей*, а Матерью Христа (*Христородицей*). Патриарх Кирилл Александрийский стоял на позициях имени *Богородица* и за соединение двух ипостасей. Переписка не привела к положительным результатам, и тогда Кирилл Александрийский написал против Нестория свои 12 анафематизмов.

В 431 году в связи с учением, которое распространял Несторий, по инициативе Кирилла Александрийского было принято решение о созыве церковного собора. Местом для проведения собора был выбран город Эфес. В Эфесе начали собираться епископы, часть из них сгруппировалась вокруг епископов Кирилла и Мемнона Эфесского, другая часть сгруппировалась вокруг Нестория. Несмотря на то, что далеко не все приехали в Эфес, а были в пути, в том числе: римские легаты, и большая делегация из Антиохийских епископов во главе с Иоанном Антиохийским, Кирилл и Мемнон приняли решение открыть собор. Они приглашают Нестория на собор. Несторий и поддерживающие его епископы отказываются явиться на собор, который желают начать Кирилл и Мемнон. Они предлагают дождаться времени, когда все епископы соберутся во Эфесе. Кирилл и Мемнон не обращают внимание, на то, что не все собралось и исключительно из своих приверженцев собирают собор, на котором анафематствуют Нестория, без участия последнего в нём.

Кирилл председательствовал на заседании Александрийской делегации. Сначала, до прибытия римских легатов, он был и представителем римского епископа. Позже после того, как Несторий был уже анафематствован в Эфес приехала Римская делегация и присоединилась к собору Кирилла.

Прибывшие ещё позже в Эфес Иоанн Антиохийский с восточными епископами отказались принять решения собора, собранного Кириллом без их участия, и составили свой собор из 43 епископов, для заседаний которого епископ Эфесский Мемнон не дал священного здания. Это собрание лишило Кирилла и Мемнона епископства и права священнодействия, а прочих участников настоящего собора отлучило от Церкви впредь до их раскаяния.

Таким образом, каждая из противостоящих сторон имела церковных первоиерархов (одна сторона: Антиохийского патриарха, в соборе которого принял участие и подчинённый ему Константинопольский митрополит Несторий, а другая сразу двух первоиерархов: Александрийского патриарха (папу) и Римского папу).

Антиохийская делегация объявила Кирилла еретиком и низложила его.

Александрийская делегация в свою очередь признала Нестория еретиком и также низложила его. Кроме того, она игнорировала предыдущий Константинопольский собор и его решения об особом статусе митрополита Константинополя, Никео-Цареградский Символ веры, читавшийся уже и в Константинополе, и на Западе. Делопроизводство Эфесского — III-го Вселенского Собора, на котором председательствовал Кирилл Александрийским, также было далеко не идеальным.

#### **Тема 40. Одигитрия**

**Одигитрия** (греч. *Οδηγήτρια* — *Указующая Путь; Путеводительница*) — один из наиболее распространённых типов изображения Богородицы с младенцем Иисусом; иконописный образ, по преданию, написанный евангелистом Лукой<sup>[1]</sup>.

В России это, прежде всего, «Влахернская икона», «Одигитрия Воронинская», «Одигитрия Христофорова», «Смоленская», а также «Казанская икона Божией Матери»<sup>[2]</sup>. Отрок-Христос сидит на руках Богородицы, правой рукой Он благословляет, а левой — держит свиток, реже — книгу, что соответствует иконографическому типу Христа Пантократора (*Вседержителя*). Как правило, Богородица представлена в поясном изображении, но известны и сокращённые оплечные варианты (Казанская) или изображения в рост.

Отличием от довольно близкого типа Елеусы служит взаимное отношение Матери и Сына: икона выражает уже не безграничную любовь, здесь центром композиции является Христос, обращённый к предстоящему (зрителю), Богородица же, также изображённая фронтально (или с небольшим наклоном головы), указывает рукой на Иисуса.

С догматической точки зрения основной смысл этого образа — явление в мир «Небесного Царя и Судии» и поклонение царственному Младенцу. Этот тип богородичных икон получил необычайно широкое распространение во всем христианском мире, а особенно в Византии и в России. По преданию, самая первая Одигитрия (Влахернская икона) была

выполнена евангелистом Лукой, привезена из Святой Земли Евдокией, женой императора Феодосия, около середины V века, а затем помещена во Влахернском храме. По другим источникам икона хранилась в храме монастыря Одигон, отчего и происходит название<sup>[3]</sup>. Икона стала охранительницей Константинополя. Её не раз выносили на городские стены во время нападения врагов. Кроме того, во вторник каждой недели с иконой совершался крестный ход по всему городу<sup>[4]</sup>.

Константинопольская «Одигитрия» погибла в 1453 году во время штурма города турками-османами. По имеющимся сведениям, икону разрубили на части османские солдаты, для того чтобы завладеть золотым окладом с драгоценными камнями<sup>[5]</sup>.

К этому типу относятся такие широко почитаемые на Руси иконы, как Тихвинская, Смоленская, Казанская, Грузинская, Иверская, Пименовская, Троеручица, Стрстная, Ченстоховская, Споручница грешных, Корсунская-Торопецкая, Великоустюжская и др. Из икон Одигитрии с греческими наименованиями можно отметить: Психосострия, Перивлепта и др.

#### **Тема 41. Елеус. Икона «Владимирская Богоматерь».**

**Еле́уса** (греч. Ελεούσα — *милостивая, милующая* от ἔλεος — *сострадание, сочувствие*), **Элеуса, Умиление** — один из основных типов изображения Божией Матери в русской иконописи. Богородица изображается с Младенцем Христом, сидящим на Её руке и прижимающимся щекой к Её щеке. На иконах Богородицы Елеусы между Марией (символом и идеалом рода человеческого) и Богом-Сыном нет расстояния, их любовь безгранична. Икона прообразует крестную жертву Христа Спасителя как высшее выражение любви Бога к людям.

В греческом искусстве данный иконографический тип именовался чаще **Гликофилуса** (греч. Γλυκοφιλούσα — *сладко любящая*), что иногда переводят как **Сладколюбзающая** или **Сладкое лобзанье**.

Можно перечислить следующие чтимые иконы Богородицы, относимые к типу Елеуса: Владимирская, Донская, Феодоровская, Ярославская, Почаевская, Жировицкая, Гребневская, Ахренская, Взыскание погибших, Дегтярёвская икона и др.

К сокращённому, оплечному варианту Елеусы (в большинстве случаев изображение Богородицы поясное) относятся Корсунская икона и икона Пресвятой Богородицы «Игоревская», перед которой в последние минуты жизни молился великий князь Киевский Игорь Ольгович.

#### **Тема 42. Знамение. Богоматерь Луганская**

Явление Божией Матери в г. Луганске связывают с личностью диакона Филиппа Горбенко. Случилось это событие в 1905 году 13 июня по новому стилю.

Во время строительства пороховых складов в г. Луганске, на завод, где Филипп работал сторожем на проходной, должны были привезти несколько телег с лесом. Влекомые каждой обогащения, четверо рабочих, сопровождавших их, решили угнать одну из подвод, рассчитывая на то, что точное количество подвод никто не знает. Но, когда они подошли к проходной завода, Филипп, пересчитав привезенное, заметил, что одной подводы не хватает. Боясь, что он разоблачит их и им придется нести ответственность перед законом за свой поступок, они решили его убить. Дождавшись наступления ночи, четверо разбойников подкрались к Филиппу, чтобы осуществить свое намерение. Один из злодеев поднял камень, которым собирался ударить его. В это мгновение небо озарилось необыкновенным светом. Филипп, возведя взор к небу, начал молиться. В это время он увидел Царицу Небесную, идущую по облакам. Опасаясь козней вражьих, он стал вслух читать молитву Кресту и осенять себя крестным знаменем.

Некоторое время Филипп не мог и пошевелиться. Огромная радость переполняла его душу. «Где я был тогда сам, стоящим или лежащим на земле, не знаю», - вспоминал он.

Когда он пришел в себя, то увидел преступников, лежащих на земле. В результате этого видения воры покаяться в содеянном, а Филипп поведал жителям о явлении Божией Матери



в г. Луганске. На протяжении всех последующих лет он говорил о том, что явление Божией Матери было милостью Царицы Небесной не к нему, а ко всем православным жителям Луганска.

Каждый город или обитель, имеющие прославленный или почитаемый образ Божией Матери, радуются тому, что Заступница рода христианского милостиво призрела на это место, и для утверждения Православной веры и Своего покровительства над ним украсила его Своим образом.

Преблагословенная Дева Мария благословила и Луганскую землю явлением Своего образа. Впоследствии одним из художников со слов диакона Филиппа, была написана икона Преблагословенной Девы Марии, которая затем находилась в его келии.

Он часто говорил, что позднее, прославят Луганскую икону Божией Матери, но не ту, что находилась у него. А будет написана новая икона в воспоминание этого события.

После смерти диакона Филиппа изображение, находившееся у него, пропало. И только при епископе Луганском и Старобельском Иоанникии, по его благословению и по просьбам верующего народа, в 1992 году в Псково-Печерском монастыре была написана Луганская икона Божией Матери, которая находится ныне в Свято-Петропавловском кафедральном соборе г. Луганска и является главной святыней города, епархии и всего Луганского края.

#### **Тема 43. Агиосоритисса (Заступница).**

**Агиосоритисса** (греч. ἡ Ἀγιοσορίτισσα, происходит от названия часовни греч. Ἀγία Σορός (*Агиа Сорос* — святой Раки) при Халкопратийском храме Богородицы в Константинополе), **Святорачица**, **Халкопратийская** — один из типов изображения Богородицы без Богомладенца, обычно в повороте три четверти с молитвенным жестом рук.

Известен по ряду византийских источников не позднее IX—X веков, получил широкое распространение в византийском искусстве XII—XV веков. Иконографически восходит к деисусной композиции, где Богородица обращается к Христу с молением (греч. *деисис*) за род человеческий, отсюда ещё одно именование — *Заступница*. Изображения Божией Матери из деисуса исследователи также относят к типу Агиосоритисса. В греческой традиции подобные иконы именуется *Параклесис* (*Просительница*), чаще всего (особенно в искусствоведении) этот эпитет присвоен изображениям Богородицы, держащей в руках свиток с текстом Своего моления к Сыну.

Один из видов икон, представляющих Богородицу Параклесис (Агиосоритиссу), в русской иконописи получил название *Боголюбская* (по имени князя Андрея Боголюбского), которому, по легенде, явилась Богоматерь со свитком в правой руке и с левой рукой, простёртой на молитву к видимому на воздухе Христу. Подлинная икона, находящаяся во Владимире, считается чудотворной. На таких иконах «восстанавливается» деисусная композиция, к части которой восходит икона Агиосоритиссы: Богородица представлена стоящей в рост, в молитвенном обращении к Своему Сыну, изображаемому в небесном сегменте в верхнем углу. К ногам Божией Матери припадает святой Андрей Боголюбский, а также часто и дополнительно избранные персонажи, число и состав которых чрезвычайно различен в разных изводах. На Боголюбской иконе Богородица изображается в роли заступницы и посредницы, но присутствуют и идеи композиций Оранты и Одигитрии, указывающей путь припадающим.

На Западе несколько особо чтимых икон такого типа находятся в Риме, попав в Вечный город с Востока разными путями в разное время (Богородица Эдесская, Божия Матерь Санлукская (Арачели), Богоматерь Сан Систо и др.). Все они имеют византийское происхождение и почитаются в течение многих веков как чудотворные, привлекая массу православных и католических паломников из разных стран. Несмотря на то, что исследователи датируют эти изображения VIII—XIII веками, церковные летописи и легенды приписывают их авторство евангелисту Луке. В связи с этим подобный тип изображений был в Риме довольно популярен, невзирая на его восточно-христианские корни — с этих

почитаемых икон было сделано довольно много списков, которые впоследствии украсили собой главные алтари католических и православных церквей по всей Италии и также прославились своими чудотворениями.

#### **Тема 44. Параклесис (Просительница)**

Один из видов икон, представляющих Богородицу Параклесис (Агиосоритиссу), в русской иконописи получил название *Боголюбская* (по имени князя Андрея Боголюбского), которому, по легенде, явилась Богоматерь со свитком в правой руке и с левой рукой, простёртой на молитву к видимому на воздухе Христу. Подлинная икона, находящаяся во Владимире, считается чудотворной. На таких иконах «восстанавливается» деисусная композиция, к части которой восходит икона Агиосоритиссы: Богородица представлена стоящей в рост, в молитвенном обращении к Своему Сыну, изображаемому в небесном сегменте в верхнем углу. К ногам Божией Матери припадает святой Андрей Боголюбский, а также часто и дополнительно избранные персонажи, число и состав которых чрезвычайно различен в разных изводах. На Боголюбской иконе Богородица изображается в роли заступницы и посредницы, но присутствуют и идеи композиций Оранты и Одигитрии, указывающей путь припадающим.

На Западе несколько особо чтимых икон такого типа находятся в Риме, попав в Вечный город с Востока разными путями в разное время (Богородица Эдесская, Божия Матерь Санлукская (Арачели), Богоматерь Сан Систо и др.). Все они имеют византийское происхождение и почитаются в течение многих веков как чудотворные, привлекая массу православных и католических паломников из разных стран. Несмотря на то, что исследователи датируют эти изображения VIII—XIII веками, церковные летописи и легенды приписывают их авторство евангелисту Луке. В связи с этим подобный тип изображений был в Риме довольно популярен, невзирая на его восточно-христианские корни — с этих почитаемых икон было сделано довольно много списков, которые впоследствии украсили собой главные алтари католических и православных церквей по всей Италии и также прославились своими чудотворениями.

#### **Тема 45. Панахранта. Пантанасса (Всецарица).**

**Панахранта** (греч. Πανάκραντα — «*Всенепорочная, речистая*»), **Всемиловитая, Всецарица**) один из иконографических типов изображения Богородицы, близкий к типу Одигитрия. Этому типу характерно изображение Богоматери, восседающей на престоле с Младенцем Христом на коленях. Трон символизирует царственное величие Божией Матери. На Руси наиболее почиталась икона этого канона Богоматерь Печерская (Свенская) с предстоящими Феодосием и Антонием, XIII в.

Такой тип изображения появился в Византии в XI—XII вв.

**Другие известные иконы этого типа: Кипрская; Киево-Печерская; Ярославская (Печерская); Псково-Покровская; «Державная»; Всецарица».**

Ватопедский монастырь является сокровищницей православных святынь, среди которых наиболее известны Пояс Пресвятой Богородицы и икона Ее, именуемая «Всецарица» («Пантанасса»), к которой верующие люди прибегают в особых случаях: при смертельных заболеваниях, особенно раковых, обращении заблудших близких. Списков этой иконы очень много по всему миру. Само ее название «Всецарица» говорит нам о величии образа.

Икона Пресвятой Богородицы была написана в XVII веке. Ее иконографический тип относится к типу «Панахранта», то есть «Всемиловитая». На иконе Матерь Божия изображена сидящей на престоле, в руках Она держит Богомладенца Иисуса, Который благословляет молящихся Своей десницей. Вокруг Них — архангелы в белоснежных одеждах. Икона расположена в левом киоте собора Ватопедского монастыря. Этим образом величайший афонский подвижник старец Иосиф Исихаст благословил свою братию. Интересно, что упоминания об этой иконе нет среди старинных каталогов,

посвященных описанию икон. А попала в Ватопед «Пантанасса» благодаря некоему пустыннику, очень чтившему сей образ.

Икона Божией Матери «Всецарица» прославилась многими чудесами. Древнее предание, записанное и хранящееся в Ватопедском монастыре, повествует о вразумлении и обращении на истинный путь одного юноши, который занимался чародейством. То, что случилось с этим юношей, очень похоже на произошедшее с преподобной Марией Египетской. Также как Господь неведомой силой не пустил тогда еще блудницу в Свой храм, так и Божия Мать поразила яркой вспышкой света молодого чародея, не допустив его к Своей святой иконе. Потрясенный этим явлением, юноша ринулся к афонским старцам и покаялся в своем грехе. После этого он смог приложиться к образу, навсегда исправив свою жизнь. Множество исцелений получали верующие, помолвившись у чудотворной иконы Пресвятой Богородицы. Насельники монастыря начали замечать, что Господь даровал благодатную силу этому образу исцелять раковые заболевания, а ведь больные этим страшным недугом надеются только на чудо, и по милости Божией они его получают. А в знак благодарности исцелившиеся приносят Царице Небесной свои малые дары: крестики, золотые и серебряные украшения. Вся икона увешана драгоценностями в несколько рядов, свидетельствуя то, что Мать Божия слышит всех, кто искренне прибегает к Ней. Празднование в честь иконы Пресвятой Богородицы «Всецарица» установлено 18/31 августа.

## РАЗДЕЛ VI. ЭВОЛЮЦИЯ АЛТАРНОЙ ПРЕГРАДЫ. ВЫСОКИЙ ИКОНОСТАС.

### **Тема 46. От завесы до алтарной преграды.**

В начальный период не существовало даже специальных терминов для обозначения частей алтарной преграды. Для этой цели использовались обычные для городской архитектуры обозначения (триклиний, канкелла). Позже, когда в XII–XIV веках иконостас приобретает наиболее цельный и гармоничный вид, подбираются и определённые слова, свидетельствующие о продуманном его устройстве. Например, документ о наружном виде и подвижном имуществе церкви во дворце Вотаниата в Константинополе 1202 года описывает с необходимой точностью и при этом с поразительной краткостью конструкцию преграды в Константинополе, давая название каждой из её частей: “Алтарная преграда из четырёх зеленых опор (stemonoron) и двух <...> плит ограды (stetha), мраморной балки (архитрав или kosmeton) и позолоченного деревянного темплона (templon)”<sup>4</sup>. Этот отрывок из монастырской описи, казалось бы, ничего особенного в себе не содержит, но важно, что он свидетельствует об определённом уровне теоретического развития, уверенно соответствующего практическому опыту. Такое ёмкое и краткое описание говорит о том, что данные термины часто употребляются, они известны и понятны людям того времени.

Алтарная преграда с точки зрения христианской архитектуры и её символики — это барьер, который ставит преграду между алтарём и наосом храма, между чувственным и мысленным, или, по толкованию архиепископа Симеона Солунского, “как бы твёрдая стена, разделяющая вещественное от мысленного. Вещественным называется то, что человек видит и осязает, а мысленным то, чего он не видит, не осязает, а только постигает умом”<sup>2</sup>. Мистическое толкование называет также пространство между алтарём и наосом “рекой огня”, которая отделяет грешников от праведников<sup>3</sup>. С точки же зрения художественной — это сложное явление, совершающее своё развитие на протяжении всего христианского искусства. Её облик складывался и менялся под воздействием различных причин: вследствие развития архитектуры, скульптуры, живописи, которые в творческом слиянии образовывали единое произведение.

Не менее важную роль для формирования раннехристианской архитектуры играл храм Гроба Господня. Первоначальная его постройка времени Константина Великого (IV в.) просуществовала лишь до 617 г. (нашествие персов). Но уже многие современные ему церкви повторяли структуру известного прототипа (святой Констанции в Риме), не говоря уже о более поздних<sup>6</sup>. Н. П. Кондаков в начале XX века так пишет о храме Гроба Господня: “Храм Гроба

Господня <...> — главный, исконный памятник христианства, важный не для одной Палестины, и только потому, что мы доселе не в силах даже мысленно восстановить его облик, этот памятник не поставлен в главу всей истории восточно-христианского и древнехристианского искусства<sup>7</sup>. Круглая форма ротонды встречается и на архитектурных фонах мозаик, например, — в базиликах святой Пуденцианы в Риме (IV в.), святого Аполлинария в Равенне (VI в.) и т. д. Кувуклия (Эдикула) с характерными и общими для всех её многочисленных изображений признаками (четырёхколонный портик, балдахин, решётчатые двери) прочно вошла в символику христианского искусства, став образом Небесного Иерусалима. Для архитектуры алтарной преграды здесь был сделан решительный и феноменальный шаг вперёд, открывший пути развития на многие столетия, что также доказывается в данной статье.

#### **Тема 47. Византийский иконостас.**

Исследуя римские катакомбы II-IV веков, можно обнаружить, что иконостасов в ранних храмах не было. По мнению многих исследователей, с IV века алтарь от центральной части храма начали отделять **тканой завесой**. Такие завесы были аналогичны ветхозаветным завесам, «святое святых» (алтарь) от остальных молящихся. И этим они показывали иерархию частей храма. В посланиях апостола Павла эта завеса уже символизирует плоть Христа и со временем на ней начали рисовать крест. Который потом стал частью иконостаса и всегда находился сверху.

В IV веке епископ Кесарийский Евсевий (ок. 260-340) пишет, что в храме города Тир была резная перегородка, отделявшая алтарь от центральной части храма.

Позднее начинают появляться **византийские перегородки**. Они не закрывали полностью обзор алтаря, а были низкими как парапет или состояли из нескольких колонн с архитравом (прямолинейной горизонтальной перекладиной в промежутке между колоннами). Перегородки были из камня, дерева или метала. Сверху устанавливался крест. Перегородки изначально не располагали по всей ширине храмового проема. В соборе монастыря Осиеос Лукас 11 века (Греция) как раз мы видим вариант ограждения — опорными колоннами. За частую, на этих же колоннах и размещали иконы Христа и Богородицы.

Внутри алтаря была завеса, которая открывалась или закрывалась в определенные моменты богослужения. Завеса символически служила гранью между двумя мирами, горним и дольным, видимым и невидимым. Она так же отражала мир святых, небожителей, проповедующих миру о райской жизни.

Проходило время и иконы начали появляться сверху, на архитраве. Далее иконой Христа заменили крест. И остальные иконы начали писать уже на длинных, в ширину проема, досках (темплонях). **В центре композиции изображали Деисус**(Христа посередине с предстоящими Богородицей и св.Иоанном Предтечей). А слева и справа от Деисуса помещали иконы праздников.

#### **Деисус**

#### **Деисус XIII в. Спас Эммануил XII в.**

В Константинополе, в храме св. Софии строитель храма император Юстиниан размещает рельефные образы Христа, Богородицы, апостолов и пророков. А по окончании иконоборческого периода, с IX века иконы пишутся на темплоне повсеместно. Деисусный чин становится длиннее, дополняется большим количеством икон. Сначала эти иконы были оплечными, а далее становились крупнее — поясными. Само пространство между колоннами преграды долго пустовало, а с XIV века с алтарных столпов в него переместились иконы Христа и Богородицы. Они оказались по сторонам от Царских врат и таким образом от них началось дальнейшее заполнение нижнего яруса иконостаса.

Дальнейшая история искусства Кипра и Крита характерна увеличением икон в иконостасе. Там появляются уже сформировавшиеся первый чин, деисусный и праздничный ряд. Этим трехъярусным иконостасом уже полностью закрывался алтарь и по форме был сродни высоким русским иконостасам.

Византийская алтарная преграда на Руси постепенно изменялась. Греческий темплон в русском искаженном переводе стал «тяблом», на котором крепили завесу. Далее столбцы-колонны стали потихоньку исчезать из композиции иконостаса и сам темплон поднялся гораздо выше. Это и повлияло на распространение высоких иконостасов.

С XIII-XIV веков в русских иконостасах в пустоте по середине нижнего ряда **появляются Царские врата**, на которых изображают Благовещение.

С начала XV века возникают высокие многоярусные иконостасы. Один из знаменитых — это работа **мастерской Андрея Рублева и Даниила Черного**. Иконостас был сделан для Успенского собора в г. Владимире, и имел 4 ряда. Местный ряд не сохранился, а деисусный чин имел высоту 314 см. Из этого ряда до нас дошло 13 икон, из праздничного ряда — 5 икон, и из пророческого — только 2 иконы. Все они хранятся в ГТГ и ГРМ. Интересная особенность, что этот иконостас делился на пять частей, которые располагались в проемах алтарных апсид и в торцах нефов.

Первый же цельный, не поделенный на части иконостас был так же написан мастерской Андрея Рублева и Даниила Черного для Троицкого собора (Троице-Сергиевой лавры). Он сохранился до наших дней и стоит в этом же храме. Только Царские врата находятся в Сергиево-Посадском музее, а рублевская знаменитая Троица — в ГТГ (в храмовом иконостасе помещена ее копия).

Иконостасы XV-XVII веков называли тябловыми. Иконы стояли на тяблах (горизонтальных балках) и крепились к ним. На тяблах мог быть нарисован орнамент или позже украшали металлическим окладом. Эти декоративные украшения придавали красоте, изысканность и неповторимый стиль. Далее начали в иконостасах применять вертикальные столбики для обрамления и разделения икон друг от друга. Особенно богатой резьбой украшались Царские врата.

#### **Примеры тябловых иконостасов**

С XVI века московские традиции высоких иконостасов распространяются повсеместно. В деисусном и пророческом чине пишутся уже не поясные, а высокие ростовые иконы. Так же появляются и новые иконографические сюжеты, носящие сложный поучающий и догматический характер. Такие иконы повествуют о Святом Писании и догматах христианства.

С XVII века к иконостасу чаще всего добавляют пятый ярус — праотеческий. **Иконостас включает ряды: местный, деисус, праздничный, пророческий и праотеческий.** К концу XVII века добавляются еще 6 и 7 ряды. Это изображения Страстей Христа и страстей апостолов (их мученических страданий и кончины).

С XVIII века в эпоху Петра I иконостасы подверглись западному влиянию и начали иметь элементы барокко. Особенно это сказалось на деревянной позолоченной резьбе, которой по занимаемой площади стало больше чем самой живописи. Известный иконостас того времени находится в Петропавловском соборе. Он выполнен в форме триумфальной арки и имеет большой проем над царскими вратами, тем самым не закрывая полностью обзор алтаря. Иконы в таких барочных иконостасах пишутся уже в реалистическом стиле, художниками, обученными в Европе. Так же в иконостасах появляются скульптурные изображения на европейский лад.

В XIX веке стал модными в разработке иконостаса **стили ампира и классицизма**. Центральная часть над Царскими вратами становится похожей на арку, опирающуюся на колонны, иконы пишутся в медальонах и берутся в ажурные позолоченные рамы. Появляется классический ордерный декор и треугольные фронтоны. При этом самой живописи икон уделяется меньше внимания. Известный образец этого стиля — Исаакиевский собор в Санкт-Петербурге.

Новое **веяние русских мотивов** в создающиеся иконостасы породило эклектику в конце XIX века. И тому пример — храм Христа Спасителя в Москве. Кроме русских мотивов начали появляться и **византийские мотивы**. Как это мы видим в архитектуре и одноярусном иконостасе Владимирского собора в Киеве (1896 год). Над этим иконостасом установлен

византийский крест. Росписи выполнены в стиле модерн, с ориентацией на древнюю иконографию. **Стиль модерн в XX веке** прослеживается во многих храмах того времени. Этот стиль был как в архитектуре, так и во внутреннем убранстве храма. И так же основывался или на византийских или на древнерусских традициях. Создавались и каменные низкие иконостасы византийского стиля и тябловые русские с басменным окладом. У иконописцев вырастает интерес к древней иконографии. Но, к сожалению, иконостасы этого периода почти не сохранились, а были уничтожены пришедшей безбожной советской властью.

В создании **современных иконостасов** присутствует ориентация на древнерусские иконы. Высокие пятиярусные иконостасы ушли в прошлое, их заменили небольшие алтарные преграды в 1-2 яруса икон. На сегодняшний день создаются иконостасы в разных стилях. И в стиле барокко, и в классицизме, в византийском и древнерусском стилях. Форма, декор и стиль — самые разнообразные. Не стоит брать за образцы иконостасы синодального периода (1700-1917 года) и периода эклектики, копировать недостатки в рисунке и построении всего иконостаса, дабы не исказить его идейный смысл. Самое главное при разработке нового — четко ориентироваться на лучшие произведения конкретных произведений древности.

#### **Тема 48. Ранние древнерусские иконостасы.**

Великолепие церковного убранства, красота иконостаса и утвари – отличительные черты русского православного искусства. Думается, стремление к благоукрашению храма, ставшее частью ментальности нашего народа, коренится еще в истории принятия Русью христианства. Вспомним: одним из мотивов, подтолкнувших послов князя Владимира к выбору православной веры, явилось великолепие храма Софии Константинопольской, показавшегося им Небом на земле. Красота храмового убранства стала для русских людей отражением духовной реальности Горнего мира – и этот факт, сохраненный в народной памяти, запечатленный в «Повести временных лет», способствовал развитию в Русской Церкви особого стремления к благолепному украшению святынь.

Первые православные храмы на Руси были возведены за некоторое время до ее Крещения святым князем Владимиром: известно, что уже при князе Святославе, сыне равноапостольной княгини Ольги, в Киеве их было несколько. По Крещении Руси над созданием церковного убранства трудились как приезжие изографы из Византии, так и отечественные мастера. С конца X столетия уже действовали русско-византийские мастерские. Прототипом для храмового благоукрашения, безусловно, служили образцы, созданные в империи ромеев, но национальные черты быстро и уверенно входили в православное искусство. Этому способствовали многие факторы – и самобытный колорит страны, и характер народа, и особенности национального зодчества: известно, что на Руси строили главным образом из дерева, в то время как основным строительным материалом стран Средиземноморья был и остается камень.

Оплечный Деисус был написан для украшения алтарной преграды. XII в. Владимирская земля

Исследователи предполагают, что древнерусский деревянный иконостас мог быть декорирован даже... стеклом – вариант, неожиданный и для современного церковного благоукрашения. Так, воссоздавая облик алтарной преграды Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове, Н.В. Холостенко предполагает, что он украшался разноцветными стеклами различных форм, расписанными растительными орнаментами. Фрагменты этих стекол были во множестве обнаружены археологами при раскопках.

Еще один вариант, кажущийся неожиданным для древнерусского иконостаса, – его создание из плинф (плоских кирпичей), оштукатуренных и украшенных росписью. Именно такими были алтарные преграды на галереях храма Иоанна Богослова в Смоленске (2-я половина XII в.), фрагменты которых обнаружены археологами.

Реконструировать по найденным археологами фрагментам подлинный облик древнерусского иконостаса – дело непростое. Художественный вкус наших предков рождал композиции, которые поразили бы воображение жителей XXI столетия сложностью и

богатством. Так, анализ сохранившихся деталей иконостаса Нижней церкви в Гродно позволил Н.Н. Воронину создать довольно причудливую картину. Деревянная алтарная преграда украшалась позолоченными металлическими пластинами с рельефными изображениями святых, а также цветными стеклянными вставками, которые то ли обрамляли металлические образа, то ли являлись частью декора самого иконостаса (скорее всего, оба эти варианта сочетались). Присутствовала в композиции и мозаика – возможно, из нее были выложены некоторые иконы. На алтарной преграде крепились светильники, а также вышитые пелены. Затеяливному иконостасу соответствовало убранство храма: например, пол его был сделан из узорных поливных плиток, составлявших сложный и разнообразный рисунок.

Безусловно, главным смысловым центром древнерусской алтарной преграды были иконы. В домонгольском иконостасе, судя по сохранившимся данным, непременно присутствовал деисис: образ Спасителя с предстоящими ему Пресвятой Богородицей и Иоанном Предтечей. Эти изображения могли быть написаны на трех отдельных иконных досках – как это чаще всего бывает в наши дни, либо на одной общей, горизонтальной. Подобный деисис, устанавливавшийся на архитрав и датируемый XII – XIII веками, хранится в Третьяковской галерее. Присутствовали – во всяком случае, в значительной части иконостасов – и образы святых, а также двенадцатых праздников. Из них и начинал формироваться местный ряд иконостаса.

Иконостас Успенской церкви Зачатьевского монастыря г. Москвы. Работа Свято-Троицкого братства г. Щигры

Рассматривая развитие русского иконостаса, начиная с Крещения Руси и завершая началом татаро-монгольского нашествия, мы видим, что со временем он становился все выше и сложнее. К XIII столетию появляются царские врата, возрастает разнообразие декора и иконописных образов. Все это стало началом формирования высокого иконостаса, о котором мы, с Божией помощью, поговорим в следующих публикациях.

#### **Тема 49. Высокий иконостас.**

В иконостасе обычно три двери (врата), ведущие в алтарь: посредине иконостаса, прямо перед престолом — Царские врата, слева от Царских врат (по отношению к находящимся перед иконостасом) — Северные врата, справа — Южные.

Боковые врата иконостаса называются дьяконскими дверями. Царские врата принято открывать только во время богослужения (в русском богослужении только в определенные моменты). Через них могут проходить только священнослужители, совершая положенные богослужебные действия. Дьяконские двери могут в любое время использоваться для простого (не имеющего символического смысла) входа и выхода из алтаря. Также через них могут при необходимости проходить члены церковного причта (помогающие священнослужителям при совершении службы).

Сюжеты икон в иконостасе и их порядок имеют определенные сложившиеся традиции. Иконографический состав иконостаса выражает содержание и смысл происходящего в храме богослужения. Однако некоторые из сюжетов могут заменяться или варьироваться, что вызвано историческим развитием иконостаса и наличием местных особенностей. Наиболее распространенный состав русского иконостаса следующий:

Нижний ряд (или по-другому «чин») — местный

В нём располагаются Царские врата с изображением на двух створках Благовещения и четырёх евангелистов. Иногда изображается только Благовещение (фигуры Архангела Гавриила и Богоматери в рост). Встречаются ростовые изображения святителей, чаще всего составителей литургии — Иоанна Златоуста и Василия Великого. Обрамление Царских врат (столбики и венчающая сень) могут иметь изображения святителей, диаконов, а сверху икону Евхаристии — Причащения апостолов Христом. Справа от Царских врат икона Спасителя, слева — икона Богоматери, изредка заменяемые на иконы господских и богородичных праздников. Справа от иконы Спасителя обычно находится храмовая икона, то есть икона того праздника или святого, в честь которого освящен данный храм.

На дьяконских дверях чаще всего изображены архангелы Гавриил и Михаил, иногда святые архиidiaконы Стефан и Лаврентий, могут изображаться ветхозаветные пророки или первосвященники (Моисей и Аарон, Мелхиседек, Даниил), бывает изображение благоразумного разбойника, редко другие святые или святители.

Встречаются дьяконские двери с многофигурными сценами на сюжеты книги Бытия, рая и сцены со сложным догматическим содержанием. Остальные иконы в местном ряду могут быть любые. Это определяется желанием самих создателей иконостаса. Как правило, это местночтимые иконы. Из-за этого ряд и назван местным.

Второй ряд — деисус, или деисусный чин

(В иконостасах позднее середины XVII века, а также во многих современных иконостасах вместо деисусного чина над местным рядом помещается праздничный чин икон, ранее всегда располагавшийся третьим. Это вероятно вызвано мелким масштабом изображений на многофигурных праздниках, которые на большой высоте хуже видны. Однако это перемещение нарушает смысловую последовательность всего иконостаса.)

Деисусный чин — главный ряд иконостаса, с которого началось его формирование. Слово «деисис» в переводе с греческого означает «моление». В центре деисуса всегда икона Христа. Чаще всего это «Спас в силах» или «Спас на престоле», в случае поясного изображения — Христос Пантократор (Вседержитель). Редко встречаются оплечные или даже оглавные изображения. Справа и слева иконы предстоящих и молящихся Христу: слева — Богородица, справа — Иоанна Предтечи, далее архангелов Михаила (слева) и Гавриила (справа), апостолов Петра и Павла. При большем количестве икон состав деисуса может быть разным. Либо изображаются святители, мученики, преподобные и любые святые, угодные заказчику, либо изображаются все 12 апостолов. Края деисуса могут быть фланкированы иконами столпников. Изображенные на иконах деисуса святые должны быть повернуты в три четверти оборота ко Христу, так что они показаны молящимися Спасителю.

Третий ряд — праздничный

В нём помещаются иконы основных событий Евангельской истории, то есть двенадцатых праздников. Праздничный ряд, как правило, содержит иконы Распятия и Воскресения Христа («Сошествие во ад»). Обычно включается икона Воскрешения Лазаря. В более расширенном варианте могут включаться иконы страстей Христовых, Тайной вечери (иногда даже Евхаристия, как над Царскими вратами) и иконы связанные с Воскресением — «Жены мироносицы у гроба», «Уверение Фомы». Заканчивается ряд иконой Успения.

Иногда в ряду отсутствуют праздники Рождества Богородицы и Введения во храм, оставляя больше места иконам страстей и Воскресения. Позднее в ряд стала включаться икона «Воздвижение Креста». В случае, если в храме несколько приделов, в боковых иконостасах праздничный ряд может варьироваться и сокращаться. Например, изображаются только евангельские чтения в недели после Пасхи.

Четвертый ряд — пророческий

В нём помещены иконы ветхозаветных пророков со свитками в руках, где написаны цитаты их пророчеств. Здесь изображаются не только авторы пророческих книг, но и цари Давид, Соломон, Илья пророк и другие люди, связанные с предвестием рождения Христа. Иногда в руках у пророков изображаются приводимые ими символы и атрибуты их пророчеств (например, у Даниила — камень, самостоятельно оторвавшийся от горы как образ Христа родившегося от Девы, у Гедеона орошенное росой руно, серп у Захарии, у Иезекииля затворенные врата храма).

В центре ряда обычно икона Богородицы Знамение, «закрывающая в лоне Своем образ родившегося от Нея Сына», или Богородица с Младенцем на престоле (в зависимости от того, поясные или ростовые изображения пророков). Однако есть ранние примеры пророческих рядов без иконы Богородицы. Количество изображаемых пророков может варьироваться в зависимости от размеров ряда.

Пятый ряд — праотеческий



В нём располагаются иконы ветхозаветных святых, в основном предков Христа, в том числе первых людей — Адама, Евы, Авеля. Центральная икона ряда — «Отечество» или позднее так называемая «Троица Новозаветная». Существуют серьёзные возражения против возможности употребления этих иконографий в православной иконописи. В частности они были категорически запрещены Большим Московским собором 1666—1667 гг. Возражения основываются на невозможности изображения Бога Отца, попытка которого прямо делается в образе Ветхого Денми (Днями) (в древности Ветхий Денми был изображением только Христа, грядущего воплотиться).

Ещё одним доводом в пользу отказа от этих двух икон является искаженное в них представление о Троице. Именно поэтому в некоторых современных иконостасах центральным образом праотеческого ряда сделана икона «Троица Ветхозаветная», то есть изображение явления трех Ангелов Аврааму. Самым предпочтительным иконографическим изводом «Троицы» признается икона Андрея Рублева. Однако изображение «Отечества» и «Троицы Новозаветной» получили сильное распространение и до сих пор употребляются в иконописи.

#### Завершение

Завершается иконостас крестом или иконой Распятия (также в форме креста). Иногда по сторонам креста ставятся иконы предстоящих, как на обычной иконе Распятия: Богоматерь, Иоанн Богослов и даже иногда жены-мироносицы и сотник Лонгин.

#### Дополнительные ряды

В конце XVII века иконостасы могли иметь шестой и седьмой ряд икон:

- Страсти апостольские — изображение мученической кончины 12 апостолов.
- Страсти Христовы — подробное изложение всей истории осуждения и распятия Христа.

Эти дополнительные ряды икон не включаются в богословскую программу классического четырёх-пятнадцатирядного иконостаса. Они появились под влиянием украинского искусства, где данные сюжеты были очень распространены.

Кроме того, в самом низу на уровне пола под местным рядом в это время помещались изображения дохристианских языческих философов и сивилл, с цитатами из их сочинений, в которых усматривались пророчества о Христе. Согласно христианскому миропониманию, они хотя и не знали Христа, но стремились к познанию истины и могли неосознанно дать пророчество о Христе.

### **Тема 50. Иконы праздничного чина.**

Древнейшие из сохранившихся праздничных икон, предназначавшихся для размещения на алтарном темплоне, относятся к XII – началу XIII в. Часто это двенадцать сюжетов, последовательность которых соответствует евангельской хронологии: «Благовещение». «Рождество Христово». «Сретение». «Крещение». «Преображение». «Воскрешение Лазаря». «Вход в Иерусалим», «Распятие». «Воскресение». «Вознесение», «Сошествие Св. Духа», «Успение Богоматери». Заданным подбором, известным также по множеству поствизантийских памятников, закрепилось название *Dodecaorton*. Таков самый ранний из дошедших до нас целиком алтарных эпистилпев, созданный в XII в. для одного из храмов монастыря св. Екатерины на Синае.

Иконы были выполнены для Благовещенского собора в Московском Кремле, который был воздвигнут вел. кн. Василием Дмитриевичем около 1403 года. Этот старый собор был разобран до основания псковскими мастерами, призванными Иваном III. В 1484 году на его месте был построен новый собор, куда были переданы, как это обычно практиковалось в таких случаях на Руси, иконы из старого здания. Во время пожара 1547 года деревянный иконостас Благовещенского собора удалось сохранить, хотя он все же пострадал от огня, о чем свидетельствуют частичные повреждения на некоторых иконах (не случайно летописец сообщает, что «Деисус Андреева письма Рублева» в Благовещенском соборе «загорелся», что означает лишь частичную порчу от огня; см. «Полное собрание русских летописей», т. XIII, 2-

я половина, стр. 454). После пожара 1547 года две иконы праздничного ряда были написаны заново псковскими мастерами. Это «Проповедь двенадцатилетнего Христа во храме» и «Уверение Фомы». Иконы праздничного ряда были расчищены в 1918–1920 годах большой бригадой мастеров, под руководством И. Э. Грабаря и Г. О. Чирикова. Кроме «Рождества Христова», все иконы сильно пострадали в XVII веке, когда они были частично спемзованы, процарапаны по остаткам живописи глубокими графами и переписаны. В 1960 году иконы были промыты и закреплены Д. Е. Брягиным.

Иконы из иконостаса Благовещенского собора в Москве.

Икона «Рождество Христово» Одна из наилучше сохранившихся икон праздничного ряда. Самые крупные утраты на некогда золотом фоне, на плащах переднего левого ангела, Иосифа и сидящей на первом плане служанки, на одежде стоящей перед Иосифом фигуры старца и на горках. Две продольные трещины левкаса в местах стыка досок. Сцена Рождества Христова дана в сложной иконографической редакции, обогащенной рядом дополнительных эпизодов (само Рождество, Благовестие пастырям, Омовение младенца, Беседа Иосифа со старцем в звериной шкуре, группа славословящих Христа ангелов, едущие на лошадях три волхва). Все эти элементы почерпнуты из фонда византийской иконографии (ср., к примеру, мозаики Кахриэ Джами в Стамбуле и церкви Св. Апостолов в Салониках). Но на иконе Рублева они используются в новом композиционном сочетании: группы слева и справа, размещенные по вертикали на трех разных уровнях, соответствуют друг другу и образуют вместе с центральной фигурой лежащей Богоматери почти что геральдическое по своей строгой упорядоченности построение. При этом вся композиция умело подчинена плоскости иконной доски. Фигуры оплощены, главный акцент поставлен на силуэте, краска не столько моделирует форму, сколько заполняет силуэт. Все это свидетельствует об отходе от византийской традиции. По сравнению с иконой Рублева византийские мозаики, фрески и произведения станковой живописи на эту же тему воспринимаются не только более пространственными, но и более живописными по своим композиционным решениям. Небезынтересно одно изменение, которое Рублев внес в традиционную иконографию Рождества Христова: у него славословящие ангелы помещены не в левом верхнем углу композиции, как мы это обычно находим в византийских изображениях, а представлены склоненными около яслей, в которых покоится младенец. Тем самым они становятся прямыми участниками акта поклонения новорожденному, что вносит совсем новый, более интимный эмоциональный оттенок в изображенную сцену. Композиционная схема рублевской иконы повторена с незначительными изменениями с. 111

Икона «Сретение» особенно сильно пострадала от времени и грубой реставрации XVII века. Золотой фон в значительной своей части полностью утрачен, имеется множество существенных утрат красочного слоя как на фигурах (включая лица), так и на архитектурной кулисе второго плана. Две продольные трещины левкаса вдоль стыка досок. В руках Иосифа видны два голубка, приносимые в жертву. Стоящая около него Анна держит в правой руке свиток, левая простерта вверх. Очаровательна крохотная фигурка Христа, изображенная в свободной позе, со скрещенными ножками. Стоящий на возвышении Симеон низко склонился к Христу, собираясь его принять в свои руки. В образе Симеона художник воплотил преклонение старца перед будущим «спасителем мира» (ср. фреску Пантанассы в Мистре; см. В. Лазарев, История византийской живописи, II, М., 1948, табл. 339). Очень своеобразна сильно изогнутая архитектурная кулиса второго плана, как бы продолжающая идущее от наклоненной фигуры Симеона движение. Этот редкий для русской иконописи архитектурный мотив повторяется в оплощенной форме на новгородской иконе XV века из церкви Успения в Волоотово (К. Onasch, Ikonen, Berlin, 1961, Taf. 37) и на иконе второй половины XV века из собора в Кашине.

Икона «Крещение» очень сильно пострадала от времени. Особенно велики утраты верхнего красочного слоя на некогда золотом фоне, на горках второго плана, на водах Иордана, на лице заднего ангела. Две продольные трещины вдоль стыка досок. В воде, справа от Христа, сохранились контуры полулежащей фигуры — олицетворение Иордана. К голове

Христа шел прямой луч. Остатки первоначальной живописи на одеяниях ангелов свидетельствуют о высоких колористических достоинствах этой иконы. Ее композицию (но не цветовую гамму) Рублев повторил двадцать лет спустя на иконе из Троицкого собора в Загорске .

**Икона «Преображение»** Одна из наилучше сохранившихся икон праздничного ряда. Наибольшие утраты на фоне и на горках. Две продольные трещины вдоль стыка досок. Колорит отличается особой изысканностью, исходящий от Христа серебристый свет пронизывает все пространство, полностью отсутствуют контрасты света и тени. Пророки Илья и Моисей изображены склонившимися к Христу, так что круглящиеся силуэты их фигур как бы продолжают параболу круглого сияния. Иоанн представлен лежащим на спине, Иаков и Петр упали на колени. Все они ослеплены исходящим от Христа неземным светом, о природе которого в XIV веке шли бесконечные споры между исихастами и их противниками. Наиболее близкие аналогии к позам трех апостолов мы находим в мозаике церкви Св. Апостолов в Салониках. Вероятно, Феофан Грек ознакомил Прохора и Андрея Рублева с привезенными им из Константинополя прорисьями, которые были для того времени «последним словом» иконографии. Но по общему своему настроению икона Рублева не похожа на произведения греческого мастерства. В ней есть особая просветленность. В этом отношении примечательны лица, отмеченные печатью необычайной мягкости и доброты (см. лица Христа, пророков и апостола Петра).

**Икона «Воскрешение Лазаря»** Сохранность сравнительно хорошая. Наибольшие утраты, как всегда, на золотом фоне. Много утрат на горках, на одеяниях и на карнации крайних фигур. Лучше сохранилась центральная группа. Трещина левкаса вдоль стыка досок. Все основные элементы композиции (группа зрителей слева, Христос с учениками, коленопреклоненные Марфа и Мария, слуги с плитой от входа в пещеру, спеленутый Лазарь, фланкирующие здание горки) восходят к византийским источникам (ср., например, фреску Пантанассы; см. В. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 340). Но соответственно форме иконы вся композиция уплотнена и вытянута по вертикали. Очень близкое повторение композиции встречается на иконе из Троицкого собора в Загорске (табл. 150а), вышедшей из школы Рублева.

**Икона «Воскрешение Лазаря»** Множество утрат верхнего красочного слоя на золотом фоне, на горке и на зданиях второго плана. Немало утрат имеется и на лицах и одеждах. Лучше сохранилась группа фигур справа. Две продольные трещины левкаса вдоль стыка досок. Склон горы подчеркивает направление движения Христа, навстречу которому приветливо склоняется дерево. Очень красива колористическая гамма с пятикратным звучанием различных оттенков красного. Среди зданий, виднеющихся из-за стены, центральное место занимает ротонда храма Гроба Господня, воспроизведенная с еще большей точностью, чем на мозаике в церкви Св. Апостолов в Салониках. См. М. Ильин, Изображение Иерусалимского храма на иконе «Вход в Иерусалим» Благовещенского собора. — «Византийский Временник», 1960 (XVII), стр. 106–113; А. Стоянович, Об изучении архитектурных форм на материале некоторых русских икон. — «Византийский Временник».

### **Тема 51. Благовещение. Воздвижение Креста.**

Известно лишь, что в 560 году император Иустиниан указал дату празднования Благовещения — 25 марта (7 апреля по новому стилю). Название праздника — Благовещение — передает главный смысл связанного с ним события: возвещение Деве Марии благой вести о зачатии и о рождении Ею Богомладенца Христа. Этот праздник относится к двенадцатым непереходящим праздникам и отмечается каждый год в один и тот же апрельский день. Главной иконой праздника можно считать шедевр Андрея Рублева: ангел сходит к Деве, чтобы возвестить ей «Благовую весть». Архангел Гавриил принес Деве Марии самую большую новость — Сын Божий становится Сыном человеческим. Исполняется пророчество Исаии, Богородица отвечает согласием на весть ангела: «Да будет мне по слову твоему». Без этого добровольного согласия Бог не мог бы стать человеком. Он не мог бы воплотиться, так как Бог не действует

силой, не принуждает нас ни к чему. Человеку дана полная свобода ответить Богу согласием и любовью.

Церковное Предание говорит, что в тот момент, когда Деве Марии явился Архангел Гавриил, она читала книгу пророка Исаии, как раз те слова о рождении Мессии. «Я готова стать последней служанкой у той, которая удостоится родить Мессию», — думала она. С Благовещением в народе связаны некоторые старинные обычаи. Говорят, что в Благовещение «птица гнезда не вьёт, девица косы не плетёт», то есть всякая работа считается грехом. Празднование Благовещения не отлагается даже в день Пасхи, если эти праздники совпадают, а если это торжество приходится на дни поста, то пост ослабляется. По церковному Уставу, в этот день благословляется вкушение рыбы и елея. Напомним, что католическая церковь отмечает Благовещение Девы Марии 25 марта.

**Воздв́ижение Честно́го и Животворя́щего Креста́ Господня** (др.-греч. Ἡ παυκόβμιος ὑψώσις τοῦ τιπίου καὶ ζωοποιοῦ Σταυροῦ — *Всеми́рное воздв́ижение Честно́го и Животворя́щего Креста́*; церк.-слав. Всеми́рное воздв́иже́нiе чѣтнѣгѡ и животвора́шагѡ крѣтѣ; лат. *Exaltatio Sancti Crucis* — *Воздв́ижение св. Креста*<sup>[2]</sup>; в русском просторечии *Здви́женье*<sup>[3]</sup>) — праздник, отмечаемый в исторических церквях, принадлежит к числу господских двенадесятих. Установлен в память обретения Креста Господня, которое произошло, согласно церковному преданию, в 326 году в Иерусалиме около горы Голгофы — места Распятия Иисуса Христа. С VII века с этим днём стали соединять воспоминание о возвращении Животворящего Креста из Персии византийским императором Ираклием (629). Название праздника обусловлено обычаем Церкви на Востоке, восходящим к IV веку, ритуально воздвигать крест во время богослужения (то есть поднимать Крест для обозрения всеми молящимися).<sup>[4][5]</sup>

Празднуется Русской православной церковью, а также старостильными некоторыми поместными Православными церквами 14 (27) сентября<sup>[1]</sup>, а поместными церквями, перешедшими на новоюлианский календарь и Католической церковью — 14 сентября по григорианскому календарю. Армянской Апостольской церковью — в воскресенье, выпадающее в промежуток между 11 и 17 сентября (а также в понедельник, пятницу и субботу следующей недели).

### **Обретение Креста**

#### ***Животворящий Крест и Елена равноапостольная***

Крест был найден приехавшей в Палестину матерью императора Константина Великого императрицей Еленой и иерусалимским епископом Макарием (314—333). В результате раскопок была найдена пещера Гроба Господня, а неподалёку от неё были обнаружены три креста. Крест Иисуса Христа был определён тогда, когда больная женщина, на которую их поочерёдно возлагали, получила исцеление. По другому преданию, от соприкосновения с этим крестом воскрес умерший, которого несли по улице для погребения (отсюда и название *Животворящий Крест*).

Императрица Елена обозначила места, связанные с земной жизнью Спасителя, основанием более 80 храмов, воздвигнутых в Вифлееме — месте Рождества Христова, на горе Елеонской, откуда Господь вознёсся на небо, в Гефсимании, где Спаситель молился перед Своими страданиями и где была погребена Божия Мать. В Константинополь святая Елена привезла с собой часть Животворящего Древа и гвозди. Император Константин повелел воздвигнуть в Иерусалиме величественный и обширный храм в честь Воскресения Христова, включавший в себя и Гроб Господень, и Голгофу. Храм строился около 10 лет. Святая Елена не дождала до освящения храма; она скончалась в 327 году. Храм был освящён 13 сентября 335 года. На следующий день, 14 сентября, установлено было праздновать **Воздв́ижение Честно́го и Животворя́щего Креста**. Указание на время установления праздника имеется в александрийской хронике (не позже VII в.): «При сих консулах, — Далматии и Аниции Павлине (335 г.), говорит ее автор, совершено освящение церкви св. креста Константином при Макарии епископе сентября 17 (ошибка писца, следует — 13), и отселе начался праздник Воздв́ижения св. креста».

## Возвращение Креста

В этот день вспоминается ещё одно событие, связанное с Крестом Господним, — его возвращение из Персии после 14-летнего плена обратно в Иерусалим. Персидский царь Хосров II в войне против греков разбил греческое войско, разграбил Иерусалим и в том числе увёз Крест Иисуса Христа и патриарха Захарию (609—633). Крест пробыл в Персии 14 лет и лишь при императоре Ираклии I (610—641), который победил Хосрова и заключил мир с его сыном, была возвращена христианская реликвия. Животворящий Крест был торжественно принесён в Иерусалим. Согласно Священному Преданию, Император Ираклий в царском венце и порфире понёс Крест Христов в храм Воскресения. Рядом с царём шёл патриарх Захария. У ворот, которыми восходили на Голгофу, император внезапно остановился и не мог двинуться дальше. Святой патриарх объяснил царю, что ему преграждает путь Ангел Господень, ибо Тот, Кто нёс на Голгофу Крест для искупления мира от грехов, совершил Свой Крестный путь в уничижённом виде. Тогда Ираклий, сняв венец и порфиру, надел простую одежду и беспрепятственно внёс Крест Христов в храм.

## Тема 52. Рождество Христово. Иконография Распятия. Анастасис.

Евангельское повествование

Распяtie Иисуса Христа — казнь Иисуса Христа через распятие на кресте, эпизод, венчающий Страсти Христовы и предшествующий погребению и Воскресению Христову.

О распятии Иисуса Христа повествуют все четыре евангелиста, и каждый сообщает свои подробности:

Распяtie — крест, изображение Распятия Иисуса Христа, как правило, скульптурное или рельефное. Появилось в конце VII века, после того как Трулльский собор (691—692 годы) категорически запретил изображения агнца на кресте и постановил, чтобы Христа изображали в центре креста человеком, а не агнцем[1][2].

Будучи одним из главных символов христианской религии, является важной частью декоративного убранства храмов. Особенной натуралистичностью в изображении страданий и ран Христа отличаются испанские распятия эпохи барокко.

Иконография

Прообразом для распятия является Истинный Крест Господень — Животворящий Крест. Оно изготавливается как с прибитым к нему Иисусом Христом, так и ещё (или уже) пустым. Часто у основания креста изображают череп и кости, в напоминание о том, что Христос был распят на Голгофе, что в переводе значит «череп». Так же это символизирует череп Адама, похороненного, по преданию, на Голгофе.<sup>[4]</sup> В изобразительном искусстве изображение главы Адама, омываемой кровью Иисуса, известно с IX века.<sup>[5]</sup>

На больших храмовых изображениях распятия с двух сторон от креста изображаются Богородица и апостол Иоанн Богослов, стоявшие, согласно Евангелию во время казни у самого креста («Распяtie с предстоящими»). На крестчатом нимбе Спасителя обязательно присутствуют три греческие буквы **Θ** (ó), **Ϟ** (ǫ), **Ν** (v): (др.-греч. **ὁ ὅν** — это имя существительное означает **Суший** — Исх. 3:14).

### Образ "Воскресение Христово" ("Анастасис") и "Сошествие во ад"

На византийском образе Анастасис показано Воскресение Христа и спасение человечества. Однако начиная с XIX в. в западноевропейском и русском искусствоведении православная икона Анастасис стала именоваться «Сошествием во ад». Какие изменения вносит данное переименование в её трактовку? Этот вопрос смысливает в своей ст. С. В. Иванова. музей-заповедник) невозможно подразумевать два сюжета (Сошествие и Воскресение) — для выражения каждого из них необходим свой образ, т.е. отдельное изображение. Реализм иконы — в отличие от символизма иносказательных изображений эпохи гонений первых веков христианства — ограничивает нас поиском лишь одного сюжета в каждом изображении. Данное утверждение особенно важно, если учитывать, что образы

«Сошествие во ад» и «Воскресение» разделены не только временной границей: действие первого происходит до того, как Христос воскрес.

Образ Сошествия связан с Апостольским Символом веры и иллюстрирует определенный догмат, изложенный в нем; этот образ возник в период разделения Церквей и не свойствен православию. На византийском образе Анастасис показано Воскресение Христа – и спасение человечества. Однако начиная с XIX в.[3] в западноевропейском и русском искусствоведении прочно закрепилось употребление названия одного образа в отношении к другому – а именно, православная икона Анастасис стала именоваться «Сошествием во ад». Данное переименование в корне изменяет ее трактовку, начиная с обозначения топоса и подразумеваемого направления движения. Название «Сошествие» предполагает или движение вниз, или нахождение «внизу» – именно согласно ему в искусствоведении с конца XIX в. бытует мнение, что действие православной иконы Воскресения происходит в аду. Обратим внимание, что подобное мнение идет вразрез с тем, что изображено: а именно, ад обозначен черной бездной под ногами Христа, он четко локализован – и праведники находятся со Христом вне его и над ним (Рис. 2. Икона Воскресения. Псков, XV в. Псковский музей-заповедник). Точно также мы не можем предположить движения вниз – противоречие подобной гипотезы изначальному смыслу иконы становится очевидным из конкретного примера.

### **Тема 53. Преображение. . Вознесение.**

**Преображение Господне** (греч. Μεταμόρφωσις τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ — Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа) — описанное в Евангелиях явление Божественного величия и славы Иисуса Христа перед тремя ближайшими учениками во время молитвы на горе; праздник христианской церкви (*Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа*, в русской народной традиции называется также *Яблочный Спас* или *Второй Спас*). Об этом событии сообщают все евангелисты, кроме Иоанна . Празднуется Православной церковью 6 (19) августа по юлианскому<sup>[К 1]</sup> или же 19 августа<sup>[1]</sup> по григорианскому календарю (в поместных церквях, перешедших на новоюлианский календарь<sup>[К 2]</sup>). В Католической церкви празднуется 6 августа. В Армянской апостольской церкви праздник является переходящим от 28 июня до 1 августа<sup>[2]</sup>.

Евангелия повествуют, что Иисус пророчески произнёс: *«...истинно говорю вам: есть некоторые из стоящих здесь, которые не вкусят смерти, как уже увидят Царствие Божие, пришедшее в силу»* (Мк. 9:1), а спустя шесть дней взял троих ближайших учеников: Петра, Иакова и Иоанна, и поднялся вместе с ними на гору помолиться. Там во время молитвы Он *«преобразился пред ними: и просияло лице Его, как солнце, одежды же Его сделались белыми, как свет»* (Мф. 17:2). При этом явились два ветхозаветных пророка — Моисей и Илия, которые беседовали с Иисусом *«об исходе Его, который Ему надлежало совершить в Иерусалиме»* (Лк. 9:31). Увидев это, восхищённый Пётр сказал: *«Равви! хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи: Тебе одну, Моисею одну, и одну Илию»* (Мк. 9:5). После этих слов явилось облако, осенившее всех, и ученики услышали из облака голос:

#### **Богословское толкование**

Преображение есть явление Сына, при котором Отец свидетельствует гласом из светлого облака Святого Духа, то есть откровение всех Лиц Святой Троицы<sup>[К 3]</sup>. Преображение показывает, что в Иисусе Христе соединены два естества — божественное и человеческое. Во время Преображения божественная природа Христа не менялась, но была лишь явлена в Его человеческой природе. По словам Иоанна Златоуста, оно произошло, *«дабы показать нам будущее преобразование естества нашего и будущее Своё пришествие на облаках во славе с ангелами»*.

Символичным является и явление Моисея и Илии. По выражению Иоанна Златоуста, *«один умерший и другой, ещё не испытавший смерти»*, предстали для того, чтобы

показать, что *«Христос имеет власть над жизнью и смертью, владычествует над небом и землёй»*.

Радовались Пророки, ибо узрели здесь Его человечество, которого прежде не видели. Радовались и Апостолы, ибо узрели здесь славу Его Божества, которого прежде не разумели, и слышали глас Отца, свидетельствующий о Сыне... Троиственное было здесь свидетельство: глас Отца, Моисей и Илия. Они предстояли пред Господом, как служители, и смотрели друг на друга, — Пророки на Апостолов, и Апостолы на Пророков, святой Моисей видел освещенного Симона — Петра, домоправитель, поставленный Отцем, взирал на домоправителя, поставленного Сыном; Ветхозаветный девственник Илия видел новозаветного девственника Иоанна; тот, кто вознесся на огненной колеснице, взирал на того, кто возлежал на пламенных персях Христовых. Таким образом, гора представляла собой Церковь, потому что Иисус соединил на ней два завета, принятых Церковью, и показал нам, что Он есть Податель обоих[3].

Ряд богословов (Косма Маюмский, Иустин Попович) считают, что при Преображении было преображено и всё человеческое естество, так как Бог стал человеком и «преобразил» Божий образ каждого человека, удаляя с него «осадок» первородного греха: *«Невыразимо явив на Фаворе неприступный свет, Владыка Христос наполнил тварь радостью и обожил человек»*<sup>[4]</sup>.

Событие Преображения Господня были в центре богослово-философского спора по вопросу об «умной» молитве и Фаворском свете между сторонниками возродившего исихастскую практику Григория Синаита: Григорием Паламой, монахом Давидом, Феофаном Никейским, Николаем Кавасилой и патриархами Калистом и Филофеем — с одной стороны, и Варлаамом Калабрийским, Никифором Григорой, Акиндином — с друго

В Древней Руси композиция Вознесения представлена в купольных росписях IX–XII веков — в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря в Пскове, церкви святого Георгия в Старой Ладоге, церкви Спаса на Нередице. В последней барабан купола опоясывал текст надписи, отделявший изображение Христа и ангелов от пояса апостолов. 2-й и 6-й стихи 46-го псалма: «Все языцы воспещите руками, воскликните Богу гласом радования. Взыде Бог в воскликновении, Господь во гласе трубне», — прославляли уже вознесенного Господа, завершение Его искупительной миссии на земле. Многочисленные образы Вознесения передают главную радость праздника — радость о Христе, возведшем человеческое естество от смерти к нескончаемой жизни на небе, где Он воссел одесную Бога Отца.

#### **Тема 54. Троица. Иконография ангельских чинов.**

Догматическое обоснование

Непосредственное изображение Троицы противоречило бы концепции вечного, непостижимого и триединого Бога: «Бога не видел никто и никогда» (Ин. 1:18), поэтому каноническими признаны лишь изображения в символическом виде — главным образом, Троица Ветхозаветная. Изображения Новозаветной Троицы широко распространены по сей день, хотя определением Большого Московского Собора 1667 г., осудившего патриарха Никона, они были запрещены. С другой стороны собор делал исключение для изображений Апокалипсиса, где полагает допустимым «ради тамошних видений»[1] изображать Бога Отца в образе Старца, Ветхого днями.

Так как днём Святой Троицы в Православном календаре называют праздник, установленный в честь сошествия Святого Духа на апостолов в день Пятидесятницы, то праздничной иконой этого дня будет также образ Сошествия Святого Духа.

Таким образом, в чине освящения икон называется только четыре вида икон Троицы: в ангельском виде (то есть Ветхозаветная Троица) и праздники Богоявления, Сошествия Святого Духа на апостолов и Преображения Господня.

(«Отец во гласе, Сын плотию во Иордане, Дух же Святый в виде голубине явился. И паки Сын, Иже плотию вознесся на небо и одесную Бога сedit, Утешителя Духа на Апостолы в

видении огненных язык посла: и на Фаворе Отец во гласе, Дух Святой во облаце, Сын же в пресветлом свете учеником трием показася».)

В христианском богословии три ангела символизируют собой ипостаси Бога, которые мыслятся как нераздельные, но и неслиянные — как единосущная Святая Троица.

В ранних изображениях (например в римских катакомбах) изображение предельно исторично, но уже в первых композициях можно отметить подчеркнутую одинаковость гостей Авраама. Изокефальность, равноправность путников показана и одинаковыми одеждами, и одинаковыми позами.

Позже исторический план изображения полностью вытеснен символическим. Три ангела рассматриваются теперь только как символ троичного Божества. Но в состав иконографических композиций продолжают входить Авраам, его жена Сарра, множество мелких второстепенных деталей «приземляют» изображение, возвращая его к историческому событию.

Понимание трёх ангелов как изображения Троицы порождает желание выделить среди них ипостаси, а вывод о возможности или невозможности подобного вычленения порождает два основных вида композиции: изокефальный и неизокефальный. В первом случае ангелы подчеркнута равны, а композиция предельно статична, во втором один из ангелов (обычно центральный) так или иначе выделен, его нимб может содержать в себе крест, а сам ангел подписывается сокращением **ИС ХС** (атрибуты Христа). Споры вокруг подобных композиций приводили к появлению даже таких икон, где у каждого ангела были атрибуты Христа.

Ангелы — бесплотные духи и поэтому для людей невидимые.

Тем не менее, в Православной Церкви имеется очень развитая иконография ангельских чинов. Как изобразить то, что недоступно нашему физическому зрению? Возможно, ли это сделать живописными средствами?

Ответ однозначен: да.

Изображения ангелов были известны еще в Ветхозаветной церкви – в скинии Моисея и храме Соломона, но только лишь в Христианской Церкви (Нового завета) образ св. ангелов, божественных умов, по слову св. Дионисия Ареопагита, предстал во всей полноте и откровении Святого Духа.

Ангелы на иконах — набор символов, которые передают нам не внешний вид, а идею ангелов как посланников Божиих:

- крылья — символ быстроты и всепроникновенности; посох — символ посланничества;
- зеркало (сфера в руке с изображением креста или аббревиатуры имени Спасителя) — символ дара предвидения, которым наделил ангелов Бог;
- тороки (развивающиеся золотые “ленты” в волосах) — символ особого слышания Бога и послушания воле Его;
- “око” во лбу – символ всевидения;
- облик прекрасного юноши — символ совершенства.

Возникает вопрос: правомочна ли именно такая изобразительная символика и есть ли для нее основания?

Ответ дает нам Священное Писание, где ангелы посланные Богом, как правило, являлись избранным людям в образе прекрасных, светозарных юношей в белом облачении...

Святой Дионисий Ареопагит, внимательно изучив все места Ветхого и Нового заветов, где есть упоминание об ангелах, их явлениях людям, и, обобщив все эти сведения в книге “О небесной иерархии”, выделяет **девять ангельских чинов**:

Первая триада - **серафимы, херувимы и престолы** - характеризуется непосредственной близостью к Богу;

Вторая триада - **силы, господства и власти** - подчеркивает божественную основу мироздания и мировладычества;

Третья триада - **начала, архангелы и собственно ангелы** - характеризуется непосредственной близостью у человеку.



Иконографический канон предусматривает изображения только тех ангельских чинов, описания которых есть в Священном Писании, как, например, в книге пророка Иезекииля и в Откровении св. апостола Иоанна Богослова.

Исходя из этих текстов, и сложилась иконография следующих ангельских чинов:

- серафимы изображаются шестикрылыми,
- херувимы — четырехкрылыми,
- престолы — в виде колес с множеством глаз на ободьях — “...и, плеча их исполнена очес...” (Иез. 1,18).

Изображения Архангелов занимают особое место и в храмовой росписи, и на переносных иконах, и в иконостасе (особенно Архангелы Михаил и Гавриил).

Крылатый ангел (символ евангелиста Матфея) впервые был изображен на мозаике конхи апсиды в базилике Санта-Пуденциана в Риме, кон. IV в.

Оба типа ангелов, крылатые и без крыльев, представлены в церкви Санта-Мария Маджоре в Риме, 432–440 гг. (в композиции на триумфальной арке – крылатые, в нефе в сцене «Гостеприимство Авраама» – бескрылые) и церковь Сан-Витале в Равенне, ок. 547 г. (на триумфальной арке ангелы, несущие в медальоне крест – крылатые, в пресвитерии в сцене «Гостеприимство Авраама» – бескрылые).

#### Символическое значение имеют одежды ангелов

Согласно «Ареопагитикам», «светлая и огнеподобная» одежда означает «Богopodobие и силу освещать сообразно с их состоянием на небе» (СН XV 4). Клавы и тавлионы подчеркивают значительность чина, занимаемого ангелами в небесной иерархии. Свободно развевающиеся концы головных повязок-тороков (слухов) свидетельствуют о предназначении ангелов слышать волю Божию. В качестве атрибутов, сопровождающих ангельские образы, приняты лабарумы с написанными на них словами Трисвятой песни, и зеркала – прозрачные шары-сферы, посредством которых ангелы, не смея взирать на Бога, созерцают Его отражение. На зеркалах обычно пишется имя Бога (IC XC), изображается Предвечный Младенец Еммануил или голгофский крест. Жезлы означают «царское и владычественное достоинство и прямое всего исполнение» (СН XV 5). Посохи – знак того, что ангелы являются посланниками Бога. В руках они могут также держать мерилы, свитки, венцы, факелы, орудия страстей, медальон с изображением Христа Еммануила (в композиции «Собор Небесных Сил бесплотных»).

## РАЗДЕЛ VII. ИКОНОГРАФИЯ СВЯТЫХ.

### **Тема 55. Иконография евангелистов.**

Евангелие - означает "благая весть". Именно так называл Христос свое учение. Этим же словом стали называть и те четыре книги Священного Писания, в которых изложены события земного пути Христа, его смерть на кресте и Воскресение и которые были составлены его ближайшими учениками-апостолами - очевидцами этих событий. В состав Нового Завета вошло только четыре Евангелия, хотя есть и другие тексты, посвященные жизнеописанию Христа и Богородицы, но они не считаются каноническими, хотя были известны и даже служили источником иконографии многих христианских праздников, поскольку содержали важную дополнительную информацию (к примеру, так называемое Протоевангелие Иакова, в котором излагается история Девы Марии от ее рождения до Рождества Христова).

Авторы Евангелий - евангелисты Матфей, Марк, Лука и Иоанн - издревле широко почитались. Их выделяли среди других апостолов, посвящали каждому храмы, часто изображали. Они имели и свою особую иконографию, как общую для всех четырех, так и отдельную (Лука и Иоанн). Естественно, что чаще всего их изображали за созданием Евангелий. Такие изображения можно встретить и в монументальных стенных росписях, и в иконе, и особенно часто в книжной миниатюре. Ведь при переписывании новозаветных

текстов всегда стремились предварить каждое из Евангелий листом с изображением его автора.

Первой такой миниатюрой в книге всегда было изображение евангелиста Матфея - его Евангелие начинается новозаветными текстами. И это не случайно, поскольку оно считается древнейшим. Левий Матфей был мытарем, то есть сборщиком податей, в городе Капернауме. Услышав проповедь Христа, он пошел за ним и стал одним из его двенадцати ближайших учеников. После Вознесения Христа и Сошествия Святого Духа Матфей проповедовал в Палестине, где и написал обращенное к ее жителям Евангелие на арамейском (древнееврейском) языке, дошедшее до нас в более позднем греческом переводе. По легенде, Матфей затем путешествовал по Индии, Парфии и Эфиопии. Он считается основателем Эфиопской церкви. Кончина Матфея была мученической: его закололи в одном из эфиопских городов.

Миниатюры с евангелистами очень похожи по своей композиции. Каждый из них (кроме Иоанна, имевшего особую иконографию) предстает сидящим за столиком с необходимыми письменными приборами. Уже в византийской традиции стремились разнообразить эти изображения - как бы во времени представить процесс написания книги. Так, нередко на первой миниатюре Матфей разворачивает свиток, сверяя текст, на другой Марк чинит перо, а на третьей Лука пишет, держа книгу на коленях. Особо популярной такая схема стала около 1300 года, и на Руси также стремились ей подражать. В эпоху же Андрея Рублева (конец XIV - начало XV века), напротив, единообразие в изображении евангелистов стало цениться больше. Именно так выполнены иллюстрации в знаменитом Евангелии Хитрово, которые обычно приписывают самому Андрею Рублеву. В этом кодексе, как и в ряде других, каждая миниатюра с евангелистом дополнена еще одним листом с изображением его символа.

Традиция изображения символов евангелистов - ангела (Матфей), льва (Марк), вола (Лука) и орла (Иоанн) - основана на ветхозаветном тексте видения пророка Иезекииля. Бог явился пророку на колеснице, несомой четырьмя херувимами, которые были подобны человеку, льву, быку и орлу. Новозаветная традиция связала эти образы с четырьмя Евангелиями, и они стали символизировать собой их авторов. Нередко только символы евангелистов, без их персонифицированных изображений, можно встретить на самых разнообразных иконах, таких, например, как "Спас в силах", где их непременно изображают в окружении Христа в углах композиции.

Нередко евангелистов на миниатюрах (реже - в стенописях и иконах) изображали вместе с юной девой, подобной ангелу, но бескрылой и с нимбом особой звездчатой формы. Она либо водит рукой евангелиста, либо диктует ему или же ласково прикасается щекой к его щеке. Это - персонификация Божественной Премудрости - Софии, вдохновляющей авторов Евангелий. Традиция этого изображения очень древняя, ее истоки коренятся еще в дохристианских временах. Образ этот восходит к античному образу музы, вдохновляющей поэта. Византийская культура никогда не порывала со своим античным прошлым и всегда ценила его, хотя основывалась на иных принципах. Поэтому отголоски эллинистического искусства в переработанном, переосмысленном виде очень часто встречаются в искусстве Византии. В русском искусстве образ девы Софии, вдохновляющей евангелиста, пришел во второй половине XIV века благодаря творчеству приезжих балканских мастеров. Ими были выполнены несохранившиеся росписи новгородской церкви Успения на Волотовом поле. В системе храмовых росписей изображения евангелистов за работой по созданию Евангелий помещались на строго установленных местах. Их писали на парусах - четырех небольших сводах треугольной формы, поддерживающих центральный купол. В основании такого паруса - подкупольный столб. Таким образом, место это было выбрано не случайно. Евангелисты представляли как столпы христианской веры. Выше них, в куполе, изображался сам Христос, о котором они поведали миру. Эта система была в сложившемся виде позаимствована из Византии и присутствовала уже в древнейших русских храмах. В Софийском соборе в Киеве сохранилось созданное в XI веке мозаичное изображение только одного из них - Марка

(другие были утрачены). Марк, апостол из числа семидесяти, был уроженцем Иерусалима. Его крестил апостол Петр, любимым учеником которого он стал и с которым потом был в Риме. Считается, что Евангелие свое Марк написал во многом со слов Петра. Самое краткое из четырех, оно было написано на греческом языке и адресовано и христианам, и язычникам. Марку довелось некоторое время сопровождать в путешествиях и апостола Павла, который, по преданию, был его родственником. Затем Марк проповедовал на побережье Адриатики и в Александрии, первым епископом которой он стал. Там он принял свою мученическую кончину.

#### **Тема 56. Иконография столпников.**

**Преподобный Симеон Столпник** родился в Каппадокийском селении Сисан в семье христиан Сусотиона и **Марфы**. С 13 лет он стал пасти овец своего отца. К этому первому своему послушанию он относился добросовестно и с любовью. Однажды Симеон, услышав в церкви Евангельские заповеди блаженств, был потрясен их глубиной. Не доверяя собственному незрелому суждению, он тут же обратился с расспросами к опытному старцу. Старец охотно разъяснил отроку содержание услышанного и окончательно укрепил в нем решимость следовать Евангельским путем. Не заходя домой, Симеон направился в ближайший монастырь и после слезных просьб был через неделю принят в число братии.

Когда Симеону исполнилось 18 лет, он принял иноческий постриг и преданся подвигам строжайшего воздержания и непрестанной молитвы. Его ревность, непосильная для остальной монастырской братии, встревожила игумена, и он предложил преподобному либо умерить свои аскетические подвиги, либо покинуть монастырь. Тогда преподобный Симеон удалился из обители и поселился на дне высохшего колодца, где мог беспрепятственно исполнять свои суровые обеты. Через некоторое время игумену в сонном видении явились Ангелы, которые повелели ему вернуть Симеона в монастырь.

Однако преподобный недолго пробыл в обители.

Вскоре он удалился в каменную пещеру, расположенную недалеко от села Галанисса, и прожил там три года, все более совершенствуясь в иноческих подвигах.

Однажды он решил провести всю святую Четыредесятницу без пищи и питья. С помощью Божией преподобный выдержал этот строгий пост. С тех пор он всегда на все время святой Четыредесятницы полностью отказывался даже от хлеба и воды, двадцать дней молясь стоя, а двадцать дней - сидя, чтобы не дать ослабеть телесным силам. Целые толпы народа стали стекаться к месту его трудов, желая получить исцеление от недугов и услышать слово христианского назидания. Избегая мирской славы и стремясь вновь обрести утраченное уединение, преподобный избрал еще не известный в то время вид подвижничества. Он построил столп высотой в 4 метра и поселился на нем в маленькой келлии, предавшись усиленной молитве и посту.

Молва о преподобном Симеоне дошла до высшей церковной иерархии и императорского двора. Антиохийский Патриарх Домнин II (441-448) посетил преподобного, совершил на столпе Божественную литургию и причастил подвижника Святых Таин. Подвизавшиеся в пустыне отцы также узнали о преподобном Симеоне, избравшем такой трудный вид подвижничества. Желая испытать нового подвижника и узнать, угодны ли Богу его непомерные подвиги, они отправили к нему своих посланцев, которые должны были от лица отцов приказать преподобному Симеону сойти со столпа. В случае неповиновения они должны были насильно стащить его на землю, а если бы он проявил покорность, им поручено было от имени отцов благословить его на продолжение подвига. Преподобный проявил полное послушание и глубокое христианское смирение.

Преподобному Симеону довелось пережить многие искушения, и он неизменно одерживал над ними победу, полагаясь не на собственные слабые силы, а на Самого Господа, Который всегда приходил к нему на помощь.

Преподобный постепенно увеличивал высоту столпа, на котором стоял. Последний его столп был высотой в 40 локтей.

Вокруг него была возведена двойная ограда, которая возбраняла беспорядочным толпам народа слишком близко подходить к преподобному и нарушать его молитвенную сосредоточенность. Женщины вообще не допускались за ограду. В этом преподобный не сделал исключения даже для собственной матери, которой после долгих и безуспешных поисков удалось, наконец, обнаружить своего пропавшего сына. Не добившись свидания, она так и умерла, прикинув к окружавшей столп ограде.

Тогда преподобный попросил принести к нему гроб и благоговейно простился с усопшей матерью - и тогда мертвое лицо ее просияло блаженной улыбкой.

Преподобный Симеон провел в усиленных иноческих подвигах 80 лет, из которых 47 он простоял на столпе. Бог даровал ему исполнить в столь необычных условиях поистине апостольское служение - многие язычники приняли Крещение, потрясенные нравственной стойкостью и телесной крепостью, которые Господь даровал Своему подвижнику.

Первым узнал о кончине преподобного его ближайший ученик Антоний.

Встревоженный тем, что его наставник в течение 3-х дней не показывался народу, он поднялся на столп и нашел его мертвое тело, склоненное на молитве († 459). Погребение преподобного совершил Антиохийский Патриарх Мартирий (456-468) при огромном стечении духовенства и народа. Его похоронили недалеко от столпа. Антоний устроил на месте его подвигов монастырь, на котором почил особое благословение преподобного Симеона.

### **Тема 57. Иконография великомучеников.**

Как известно, начиная со времени правления императора Декия (249–251) и вплоть до Миланского эдикта 313 г. преследования христиан имели своей целью не столько казнь христиан, сколько принуждение их к отречению — отсюда изощренные пытки (причем выдержавшие их не всегда подвергались казни), описание которых мы находим во множестве житий. Гонения данного периода наряду с мучениками дают множество исповедников. Преследованию подвергались в это время прежде всего предстоятели церкви.

Наиболее жестокими были гонения в конце царствования Диоклетиана (284–305) и последующие годы: был издан ряд эдиктов, лишавших христиан всяких гражданских прав; в тюрьму заключали всех представителей клира — от них требовали отказа от христианства и принесения жертв. Эдикт 304 г. предписывал всех вообще христиан повсеместно принуждать к принесению жертв, применяя любые пытки. Мученичество не прекратилось даже после Миланского эдикта 313 г., провозгласившего полную веротерпимость. Страдальцы за веру появлялись при императорах-арианах в Персидской империи, в различных странах, где христианство сталкивалось с язычеством, в ходе борьбы ислама с христианством и т. д.

После прекращения гонений развившееся в IV—V вв. почитание мучеников определенным образом регламентировалось. Празднование памяти святого становилось торжеством общецерковным; дни памяти различных мучеников (*dies natalis* — дни рождения для жизни вечной) объединялись в годовой цикл, составлялись мартирологи. Складывалась и общепринятая иконография.

Святые мученики на иконах предстают не в своем земном служении, а в своей небесной славе, предстоящими Богу в Царстве Небесном. Появляющиеся позднее на иконах житийные клейма служат лишь дополнением к основному образу, изображающему святого во славе. Вырабатываются определенные типы изображения, позднее (начиная с XVI в.) фиксируемые в иконописных подлинниках.

Первые изображения святых мучеников на Руси представляли собой типичные для византийской иконографии послеиконоборческого периода изображения святых в небесной славе. Вот несколько примеров.

Хранящееся в Третьяковской галерее мозаичное изображение великомученика Димитрия Солунского начала XII в. из соборного храма Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (взорванного в 1935 г.) представляет собой ростовую фигуру полностью вооруженного воина в доспехах золотого цвета, на золотом фоне. Великомученик Димитрий предстает здесь не столько как мученик, скорее это мужественный воин-победитель —

славянские народы почитали его как своего небесного покровителя. Отметим, что в традиционной иконографии великомученика Димитрия — в том числе, в базилике св. Димитрия в Салониках V в., великомученик изображался в хитоне и плаще с тавлием.

Таковы же и две иконы великомученика Георгия — из Третьяковской галереи и музеев Московского Кремля. Разница лишь в том, что вместо золота для этих икон характерен цвет красный — мученический. Но это, прежде всего, воин-победитель — покровитель русского воинства.

Совсем по-иному представлены великомученики Димитрий и Георгий, да и другие мученики, на иконах с житийными клеймами. Здесь мы видим, что именно и какой ценой они преодолели. Великомученик Георгий был сыном богатых и благочестивых родителей, воспитавших его в христианской вере. Поступив на военную службу, будущий святой своим умом, храбростью, физической силой достиг звания тысяченачальника и сделался любимцем императора Диоклетиана — талантливого правителя, но фанатичного приверженца римских богов. Диоклетиан пытался реанимировать в Римской империи отмирающее язычество и вошел в историю, как уже указывали выше, в качестве одного из самых жестоких гонителей христиан.

### **Тема 58. Иконография святителя Николая. Первые русские святые.**

Среди всех святых христианского мира святитель Николай имеет самую развитую иконографию: большое число разнообразных типов изображений святого было создано на протяжении десяти столетий как в Византии, так и в России. Древнейшим и наиболее распространенным типом икон святого являются его поясные образы, которые складываются в византийском и русском искусстве в XI-XIII вв. Традиционно поясное изображение святителя, который правой, чуть приподнятой рукой благословляет, а в левой держит закрытое Евангелие. Часто встречаются иконы, на которых вверху, в облачных небесных сферах, располагаются поясные фигуры Христа и Богородицы. Они напоминают о чуде на Никейском Соборе 325 г. На нём разбирался вопрос об учении Ария... (утверждавшего, что Иисус Христос не единосущен Богу Отцу, но сотворен Им – Ред.). Это учение было определено как еретическое, ложное. Во время споров святитель Николай ударил Ария по щеке. Собравшиеся на Собор отцы решили, что такое проявление ревности недопустимо и общим решением лишили святительского сана Николая и заключили его в темницу. Традиционными являются изображения святителя Николая с закрытым Евангелием в руках, к менее распространенным относятся иконы святителя с раскрытым Евангелием. Такие образы в русской иконописи известны с XIII века. Евангелие, которое св. Николай держит в руках, раскрыто на страницах, откуда взято начало текста службы святому угоднику. Интерес к этой иконографии и особое ее распространение приходится на позднейшее время XVIII-XIX веков. Другим древнейшим типом являются ростовые изображения святителя. В русской иконописи получает распространение особое изображение святого Николая с разведенными в стороны руками, напоминающее тип «молящийся (оранта)». В греческих памятниках при ростовых изображениях епископов использовался другой тип, с прижатыми к торсу руками. Приведенный первый тип известен и в Византии, но встречается крайне редко. В русском искусстве он появляется в XIII в., а распространяется в XIV в., в том числе в житийных иконах. Полагают, что этот иконографический тип восходит к древней (не сохранившейся) иконе св. Николая, привезенной из Корсуньи в 1225 г. в город Зарайск. Поэтому он получил название Зарайского. Вариантом иконографического типа Зарайского становится Никола Можайский; он известен как самостоятельный образ, но в ряде случаев он становится центром композиции в житийных иконах святого. В среднике представлен св. Николай в рост с мечом и храмом в руках, вверху по сторонам от его фигуры изображены Иисус Христос с Евангелием и Богородица с омофором в руках. Прототипом этого образа считается статуя свт. Николая, установленная на городских воротах или в городском соборе Можайска. Чудо от этого образа, послужившее спасению города от вражеской рати, положило начало его прославлению и распространению этого изображения.

## **Тема 59. Иконография ветхозаветных сюжетов.**

### **Иконография Троицы Ветхозаветной**

Образ Святой Троицы — прославленное творение преподобного Андрея Рублева — на протяжении всей истории своего существования был высочайшим образцом для неисчислимого множества иконописцев. Безусловная каноничность рублёвской Троицы была кодифицирована Стоглавым собором 1551 года, постановившим писать Святую Троицу «как греческие иконописцы писали и как писал Андрей Рублев» (Гл. 41. Вопрос 1). Икона, почитаемая как чудотворная, находилась в местном ряду иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры; с 1929 г. она в Третьяковской галерее. «Сказание о святых иконописцах» свидетельствует о том, что игумен монастыря преподобный Никон Радонежский просил Андрея Рублева «образ написать Пресвятыя Троицы в похвалу отцу своему святому Сергию». Произошло это, вероятнее всего, в 20-е годы V в., когда в монастыре был построен каменный Троицкий собор.

Святую Троицу в виде трех Ангелов, явившихся праведному Аврааму, изображали уже за тысячу лет до Рублева: с III—IV вв. сюжет встречается в росписях римских катакомб, на евхаристических сосудах, в росписях раннехристианских и византийских храмов. «Гостеприимство Авраамово», как назывался этот сюжет, согласно святоотеческим толкованиям, понималось как ветхозаветное откровение Святой Троицы (свт. Амвросий Медиоланский, блаженный Августин) или как явление Господа с двумя ангелами (свт. Иоанн Златоуст). Как правило, на таких иконах выделялась центральная фигура — крестчатым нимбом, свитком в руке или большим, нежели остальные ангелы, размером.

Созданный в память преподобного Сергия — великого игумена земли Русской — рублевский образ не только выделялся совершенной красотой, но стал настоящим «умозрением в красках», зрительно раскрывая православное учение о Святой Троице.

В своей иконе преподобный Андрей Рублев отказался от той конкретики, к которой обращались иконописцы в сюжете «гостеприимства Аврамова»; это не бытовая сцена, а окно в вечность. Поэтому не случайна основа композиции — круг, в который вписаны фигуры Ангелов. Внутренние контуры фигур Ангелов образуют Евхаристическую чашу, в которую оказывается как бы погруженным центральный Ангел, прообразующий Второе Лицо Святой Троицы — Спасителя Христа. Существует множество работ, подробно исследующих как художественные достоинства, так и высокое богословие рублевской «Троицы». В нашей заметке приводятся примеры того, как интерпретировались идеи творения преподобного Андрея в русской иконописи и как писали Святую Троицу греческие иконописцы.

Догмат о троичности Божества — Отца, Сына и Святого Духа — есть основа веры христианской. По словам В. Н. Лосского, это «и высшая цель богословия, ибо... познать тайну Пресвятой Троицы в ее полноте — значит войти в Божественную жизнь, в самую жизнь Пресвятой Троицы».

В начале XVIII главы книги «Бытия» говорится о явлении трех Ангелов Аврааму. Святоотеческое толкование этой встречи двояко: согласно первому, это явление Сына Божия, Второго Лица Пресвятой Троицы, в сопровождении двух ангелов (мч. Иустин Философ, свт. Иларий Пиктавийский, Иоанн Златоуст, блаженный Феодорит Киррский). Другие св. отцы (Афанасий Александрийский, Василий Великий, Амвросий Медиоланский, блаженный Августин) говорят о явлении Пресвятой Троицы, о первом откровении человеку о Троицестве Божества.

Свойства каждой из трех ипостасей раскрывают и их символические атрибуты — дом, дерево, гора. Исходным моментом божественного домостроительства является творящая воля Бога Отца, и поэтому над символизирующим Его ангелом Рублев помещает изображение палат Авраама. Дуб Мамврийский переосмысливается как древо жизни и служит напоминанием о крестной смерти Спасителя и Его воскресении, открывающем дорогу к вечной жизни. Он находится в центре, над ангелом, символизирующим Христа.

Наконец, гора — символ восхищения духа, то есть духовного восхождения, которое осуществляет спасенное человечество через непосредственное действие третьей ипостаси Троицы — Духа Святого (гора есть образ «восхищения духа», потому на ней и происходят самые значительные события: на Синае Моисей получает скрижали завета, Преображение Господне совершается на Фаворе, Вознесение — на горе Елеонской).

Прекрасному рублевскому образу старались следовать почти все его современники. Иногда достаточно точно — воспроизводя не только прорись, близкую к прототипу, но и колорит. Вот несколько икон XV—XVI вв. московского и тверского письма. Художники явно стремились воспроизвести важнейшие элементы рублевской Троицы, но получалось это далеко не всегда. Вместо изысканной формы Евхаристической чаши, которую образуют у преподобного Андрея контуры фигур Ангелов, на некоторых иконах бесформенное пространство.

На иконе мастера Паисия из Успенского собора Иосифо-Волоцкого монастыря (ныне она находится в музее имени Андрея Рублёва) здания града за спиной левого Ангела представляют собой тяжеловесное архитектурное сооружение, словно выталкивающее ангела из глубины иконного пространства. Столь же тяжело нависает «горка» (это уже не «горка», а целая скала!) над правым Ангелом, а небольшой по размерам, но очень густой дуб Мамврийский словно клонится от порыва ветра.

Христианское богословие говорит о явлении трех Ангелов как о прообразе трех ипостасей Бога, нераздельных, но и неслиянных — Единосущной Святой Троицы. Уже в ранних изображениях (например, в римских катакомбах: фреска конца IV в. в катакомбе на виа Латина, Рим) художник стремился подчеркнуть это: пришедшие к Аврааму путники одеты в одинаковые одежды, они очень похожи внешне — они изокефальны. Позднее появляется и неизокефальный тип изображения, обычно у одного из Ангелов появляется крестчатый нимб, иногда сам Ангел подписывается сокращением IC XC (атрибуты Христа).

#### **Тема 60. Иконография. пророков.**

**Пророки – в прямом значении слова – те, кому дан дар прорицания, озарённые Богом провозвестники будущего.** Это святые, о которых повествует Ветхий Завет. О пророках в Библии повествуется там, где рассказана история израильского народа после получения им от Бога скрижалей Завета, после дарования ему Богом Закона, по которому следует жить. И пророки, исполненные божественного вдохновения, обличают народ и правителей, когда те отступают от Закона, пророчат судьбы отступников, пророчат и грядущие судьбы мира и свершения Бога в нём. Христианство чтит в пророках постижение ими единого Бога, каким он раскрывался людям в Ветхом Завете, ту верность этому Богу, в котором стяжали они благодать, обрели пророческий дар. И как весь Ветхий Завет понимается христианством как приготовление к Новому Завету, так прорицания пророков толкуются как как предсказания о воплощении Бога, о пришествии Мессии Иисуса Христа.

**Пророки из всех лиц Ветхого Завета чаще всего изображались древнерусским искусством.** Сила личности, которую проявляли они, отстаивая веру в истинного Бога, глубина их пророчеств, в которых видели не только предсказания Иисуса Христа, но и Богородицы, привлекали художников, вдохновляли их на создание ярких и очень разнообразных образов.

Илья-пророк Глубоко почитался на Руси и очень часто изображался древнерусским искусством ветхозаветный пророк Илия. Библия рассказывает, что Илия, некий «фесвитянин из жителей галаадских», явился к царю Ахаву, когда тот, женившись на финикийке Иезавели, начинает служить не единому Богу, а финикийскому божеству Ваалу, ставит ему жертвенник. Грозно явление Илии перед Ахавом и народом. Трудную жизнь отшельника, приблизившую его к Богу, вёл он до этого: он зарос волосами, одет в милоть (одежду из шкур), препоясан кожаным поясом. Илия утверждает свою верность единому Богу и предрекает отступившим от него страшную засуху, когда не будет ни росы, ни дождя, и что пройдет дождь только по слову его, Илии.

Голос Бога велит после этого Илие удалиться к потоку Хораф, что напротив Иордана, где будет вода и где пищу ему будут приносить вороны. В стране начинается засуха, а Илия живёт у потока, питаемый воронами, пока и там не иссякает вода. Тогда Илия слышит голос Бога, пославший его в Сарепту, где его будет кормит некая вдова. Пока Илия живёт у вдовы, чудесно умножаются в её кадке мука, а в кувшине масло, но затем случается несчастье – умирает её сын. Но, воззвав к Богу, Илия возвратил его к жизни, после чего вдова говорит: «Теперь-то я узнала, что ты человек Божий и что слово в устах твоих истина».

Через три года Бог велит Илие вернуться к Ахаву и сказать ему, что Бог обещает послать дождь на землю. Вернувшись, Илия велит собрать на горе Кармил всех жрецов, служащих Ваалу, и весь народ. Он предлагает им взять разделанную тушу телёнка, положить на кострище и просить у своих богов огня, чтобы изжарить его. Жрецы Ваала сделали так, но сколько они громкими голосами не заклинали своих богов, огня в кострище не было. Тогда Илия сложил жертвенник своему Богу, сделал на нём кострище, положил телёнка и трижды полил водой и дрова, и жертву. Как только воззвал Илия к своему Богу, огонь ударил в дрова и поглотил и жертву, и дрова, и камни, и воду. Тогда народ прославил единого Бога, и появилось облако и пошёл дождь. Илия же велел схватить жрецов Вааловых и заколоть их.

Спасаясь от мести Иезавели, главной покровительницы жрецов Ваала, Илия опять уходит в пустыню. Там Илия просит у Бога смерти, но явившийся ему во сне ангел приносит ему пищу и предрекает не смерть, а дальнюю дорогу. Долго, сорок дней и сорок ночей, идёт Илия по пустыне, пока у горы Хорив не повелевает ему голос стать перед Богом. Он говорит, что Бог будет не в ветре, не в землетрясении, не в огне, а в тихом дуновении. После чего начинается сильный ветер, вспышки огня, сотрясается земля, а затем в тихом дуновении чувствует Илия присутствие Бога. Бог направляет Илию на новые служения.

Илия прорицает гибель всему дому Ахава, а затем и новому царю, пославшему вопрошать о будущем своем не Бога, а Вельзевула. Новый царь посылает схватить Илию, но дважды на посланных нисходит огонь и уничтожает их, а пророчества Илии сбываются. Бог забирает праведного Илию живым на небо. В этот день перед Илией и его учеником, пророком Елисеем, расступаются воды Иордана, является огненная колесница, которая уносит Илию и он исчезает в небе.

**Взятый живым на небо праведник Илия почитался христианством за его подтверждённую этим близость к Богу.** Именно Илия является Иисусу Христу во время Преображения. Считалось, что он придет вместе со Спасом на землю перед последним, Страшным судом. Почитался Илия и как великий, владеющий пророческим даром обличитель язычества, как пустынный-отшельник. Идущий по его слову дождь и нисходящий с неба огонь связывали его в народном сознании с властью над этими стихиями. Эти глубокие и разнообразные мотивы почитания Илии объясняют частое обращение к нему древнерусского искусства, многое определяют они и в созданных этим искусством образах ветхозаветного порока.

#### **Образ Ильи-пророка в иконописи**

Одна из знаменитейших русских икон Пророка Илии – происходящая из села Выбуты под Псковом, написанная в XIII столетии так называемая житийная икона пророка. В центре иконы – в её среднике мастер изобразил Илию могучим старцем, сидящим среди отрогов гор. Задумчиво оперся Илия головой на руку, к небу воздет его лик. Он предстаёт здесь



«внимающим Богу в тихом дуновении». Это внимание наделяет его взгляд светлой глубиной прозрения, а его лик, осенённый серебристо-голубыми волосами, его мощная фигура в багряных и серебристых одеждах полны таинственного, безмерного покоя, в котором это дуновение только и может быть услышано. Мощь Илии предстаёт на этой иконе неотделимой от глубинного общения с Богом, загадочным присутствием Божества преображён и мир вокруг него резко очерчены лишь означающие пустыню горы небывалых багряно-терракотовых, покрытые редкими чёрными травами. Таинственную тишину образа усиливает и сам фон иконы. По древней псковской традиции свет вечности здесь изображает сдержанное в своём сиянии олово. Вокруг средника, по бокам идут отдельные композиции – клейма, в которых предстаёт житие Илии. Сохранилось несколько из них: Илия пророчит засуху; трезует с сарептской вдовой; совершает жертвоприношение со жрецами; пророчит Ахаву. В том же сдержанном свечении олова сдержанно и спокойно разворачивается действие в клеймах, исполненными величия предстают те события жизни Илии, где явно выступает осенившая его Божья благодать. Значительное место занимают образы пророка Илии в наследии Великого Новгорода. В середине XV века была написана икона, где великим прозорливцем, преображённым осенившим его пророческим даром предстаёт святой Илия. Он изображён по пояс одетым в хитон и милоть, на алом фоне (этот излюбленный в Новгороде способ изображения вечного света уже сам по себе наделяет всё изображение яркой, открытой энергией). Пронзителен взгляд его тёмных глаз, как идущая изнутри энергия, жарким свечением наполняют его узкий, аскетический лик ало-розовые охры, и лежащие поверх них вспышки белил. Светом пронизаны и ниспадающие до плеч космы волос, и развевающиеся пряди бороды. Ярко вспыхивает он и в резко очерченных кистях рук – и в той, что сложена в жесте приятия благодати, и в той, что сжимает свиток. Глубоким тёмно-лиловым тоном написана милоть Илии, и рядом с ней особенно светоносен жёлтый хитон, сгустко энергии сияет на её фоне свиток, написанный тёмно-алым светом.

### **Тема 61. Иконография преподобных.**

**Преподобный** (др.-греч. ὁσιος) — особый разряд (лик) святых, угодивших Богу монашеским подвигом<sup>[1]</sup>. Иными словами, преподобные — «святые из монахов, кто молитвой, постом и трудами стремился быть подобным Господу Иисусу Христу»<sup>[2]</sup> и преуспел в этом уподоблении<sup>[3]</sup>. Конечно, и при других видах христианского подвига происходит уподобление Христу: *«В каждом чине святых существуют примеры достижения этого подобия. Мученики, равноапостольные, святители, праведные — каждый в своей мере исполнил заповедь Господа о стремлении к богоподобию»*<sup>[2]</sup>.

Но именно монашеская жизнь отличается *«особым, более напряжённым устремлением к Богу»*<sup>[2]</sup>, и потому *«только монахи, прославленные Церковью, носят звание преподобных»*<sup>[2]</sup>

#### **Первые преподобные**

Первыми преподобными в христианской церкви, прославленными именно *замонашеский* подвиг, стали египетские и палестинские монахи-отшельники:

- Павел Фивейский, проживший в пустыне 91 год († 341 год)<sup>[4]</sup>;
- Пахомий Великий, которого принято считать основателем общежительного монашества († около 348 года)<sup>[5]</sup>;
- Антоний Великий, которого принято считать основателем пустынноческого монашества († 356 год)<sup>[6]</sup>;
- Иларион Великий, которого принято считать основателем палестинского монашества († 371 или 372 год)<sup>[7]</sup>.

Впоследствии монашество начало распространяться и в другие страны, и в Египте, Палестине и других странах прославилось великое множество преподобных. Среди них можно упомянуть

- Ефрема Сирина, создателя знаменитой молитвы («Господи и Владыко живота моего...»), чаще всего читаемой Великим постом († около 373—379 гг.)<sup>[8]</sup>;

- Симеона Столпника, сирийского основателя новой формы аскезы — столпничества († 459 год)<sup>[9]</sup>;
- Марию Египетскую, беспримерное житие которой читается в православных храмах на утрени в четверг пятой седмицы Великого поста<sup>[10]</sup>;
- Савву Освященного, основателя Лавры Саввы Освященного († 532 год)<sup>[11]</sup>;
- Иоанна Лествичника, игумена Синайского, создателя «Лествицы» — знаменитого руководства по устройению духовной жизни для монашествующих, и не только для них<sup>[12]</sup>;
- и великое множество других.

#### Преподобные на Руси

Преподобные Феодосий и Антоний Печерские, [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Saint\\_Moses\\_the\\_Hungarian.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Saint_Moses_the_Hungarian.jpg) Преподобный Моисей Угрин

#### Основание монашества

На Русь монашество пришло через Святую Гору Афон, где получил постриг Антоний Печерский. Он и Феодосий Печерский стали первыми преподобными Русской церкви, основателями Киево-Печерской лавры. Хотя они не были, в полном смысле слова, первыми монахами на Руси (следы монашеской жизни обнаруживаются и до них<sup>[13]</sup>), именно их почитают отцами русского монашества.

Среди монахов основанного ими монастыря в лике преподобных были прославлены

- Николай Святоша, первый князь-инок на Руси;
- Прохор Лебедник, который не ел никакого хлеба, кроме приготовленного из собранной им самим лебеды;
- безмездный врач Агапит;
- Иоанн Многострадальный, много пострадавший от искушений плоти;
- затворники Исаакий и Никита, ставшие жертвами бесовского обмана, но впоследствии достигшие святости;
- Пимен Многоболезненный;
- Моисей Угрин, то есть венгр, много пострадавший в польском плену от любовных домогательств знатной вдовы;
- Евфросиния Полоцкая, монахиня и игуменья православного монастыря, просветительница;
- и другие (см. Собор преподобных отцов Киево-Печерских).

Принявший мученическую кончину Григорий Печерский почитается как преподобномученик.

В других местах Русской земли в домонгольский период прославились преподобные Авраамий Смоленский, Авраамий Ростовский, Никита Переяславский, Варлаам Хутынский и Антоний Римлянин.

#### Иконография преподобных

В первые века христианства, когда приверженцы новой веры вынуждены были отстаивать свои убеждения нередко ценой собственной жизни, основным путем обретения человеком святости было мученичество во имя Христа. Когда в IV веке христианство обрело статус легальной религии, перед людьми, жаждавшими праведной жизни открылась возможность бескровного подвига отшельничества и аскезы - путь монашеского служения. Слово «монах» переводится с греческого как «одинокий человек, отшельник». В русском языке оно имеет синоним «инок», что означает человека, ведущего иной образ жизни, отличный от мирского.

На протяжении столетий сотни людей, ставшие на этот путь, были причислены к лику святых. Сначала это были египетские, малоазийские и греческие подвижники, которые почитаются во всем христианском мире. Со временем, по мере распространения христианства, свои преподобные появились у всех православных народов, а слава некоторых из них перешла

за границы их собственной родины. Так, в России издавна почитают некоторых сербских и болгарских преподобных, а в славянских странах и Греции большим уважением пользуются русские святые, в первую очередь Сергей Радонежский и Серафим Саровский.

В иконописной традиции преподобных принято изображать в монашеских одеждах - рясе и накинутой на плечи мантии, иногда с покрытой капюшоном-куколем головой. Как правило, в облике святых старались учесть их индивидуальные внешние особенности, о которых упоминали знавшие их современники.

Колыбелью христианского монашества стал Египет, где почти одновременно в начале IV века возникло сразу три центра отшельничества. Первый был основан в 305 году на восточном берегу Нила Антонием Великим. Второй появился в 318 году в Фивейской пустыне, расположенной между Красным морем и Нилом в его среднем течении, благодаря подвижничеству Пахомия Великого. Третьим центром стала расположенная к югу от Александрии Нитрийская пустыня, где с 330 года подвизался ученик Антония Великого Макарий Египетский. Из этих мест правила монашеской жизни распространились со временем по всей земле - в Палестине, Сирии, Византийской империи, Римском Западе и Восточной Европе. Антоний Великий был известен и почитаем на Руси сразу после принятия христианства. Не случайно он стал святым покровителем основателя русского монашества Антония Печерского. Сохранившиеся изображения святого встречаются в русских храмовых росписях и иконах с XV века, прежде всего новгородских. В Новгороде он был особенно популярен, ему было посвящено несколько монастырских храмов. Возможно, этому способствовал тот факт, что местный новгородский святой Антоний Римлянин также носил имя основоположника монашества. На древних иконах Антоний Великий предстает в традиционном монашеском облачении, с головой, покрытой куколем. В Новое время святого иногда изображали посрамляющим бесов, что соответствует тексту его Жития: когда преподобный жил в полном уединении, его часто искушали бесы, избирая всевозможные изощренные способы, но всегда безуспешно. Этот сюжет был одним из излюбленных в иконографии западнохристианского мира, откуда он пришел в XVIII веке в Россию. Первые монахи-отшельники стремились к безгрешной жизни, и, уходя в пустыню, они лишали себя возможности впускать грех через зрение, слух и речь, но оставались один на один со своими внутренними страстями. Еда их была чрезвычайно скудной, так же как и одежда. В христианской иконографии некоторые из них изображаются почти обнаженными, с иссушенной постом и аскезой плотью. Именно так традиция предписывает изображать трех аскетов-пустынников, прославившихся особой суровостью своего подвига - Макария Египетского, Онуфрия Великого и Петра Афонского. Нередко всех трех писали вместе, как на иконах-святцах из новгородского Софийского собора (конец XV века) или из суздальского Покровского монастыря (вторая половина XVI века). Ученик Антония Великого Макарий подвизался в пустыне более 60 лет, живя в пещерах, выкопанных им самим. В последней из них он был похоронен после своей смерти в 390 году. Его имя носит выстроенный на этом месте монастырь - один из четырех действующих по сей день монастырей Нитрийской пустыни. На иконах он предстает в облике истинного аскета - с обнаженным телом, поросшим волосами, с длинной белой бородой и длинными спутанными прядями волос на голове. Согласно Житию, облик святого с юности отличался особой светозарностью. Именно таким изобразил Макария Феофан Грек в росписях новгородского храма Спаса-Преображения на Ильине улице в 1378 году - исхудавшая, обнаженная фигура с длинными седыми волосами и белой бородой, с едва различимым ликом излучает потоки света.

## **Тема 62. Иконография Иоанна Крестителя.**

Иоанн Креститель, Иоанн Предтеча, *Йоханан бар Зехарья* — «сын Захарии», согласно Евангелию, ближайший предшественник Иисуса Христа, предсказавший пришествие Мессии. Жил в пустыни аскетом, затем проповедовал крещение и покаяние для иудеев. Крестил в водах

Иордана Иисуса Христа, был обезглавлен из-за козней иудейской царевны Иродиады и её дочери Саломеи. Историчность Иоанна Крестителя не отрицалась даже атеистическими советскими учёными. Иоанн носит эпитеты *Крестителя* и *Предтечи* по двум своим основным функциям — как крестивший Иисуса Христа и как тот, кто пришёл с проповедью прежде него, в соответствии с Ветхозаветными пророчествами. В православии принято именование «*Иоанн Предтеча, Креститель Господень*» и обращение: «Крестителю Христов, честный Предтече, крайний пророче, первый мучениче, постников и пустынников наставниче, чистоты учителю и ближний друже Хрстов».

### **Иконописный канон**

В иконописных подлинниках Иоанна характеризуют следующим образом: «Типом еврей, средних лет (то есть 32-х), телом и лицом очень худ, цвет тела бледно-смугловатый, борода чёрная, менее, чем средней величины, разделённая на пряди или космочки, волосы черны, густы, кудрявы, также разделённые на пряди; одежда свалена из грубой верблюжьей шерсти, вроде мешка, при этом святой подпоясан кожаным поясом». Поверх (или взамен) одежды из верблюжьей шерсти может быть одет в тканый хитон и гиматий.

В руки Иоанна традиционно помещается свиток («хартия»).

### **Атрибутика в западноевропейской живописи**

В западной живописи Иоанн легко узнаётся по следующим атрибутам: длинные волосы и борода, одежда из шерсти, книга, длинный тонкий крест из тростника, чаша для крещения, медовые соты, агнец, посох. Обращённый к небу указательный палец его право руки — ещё один мотив в иконографии этого святого, пришедшего в мир, чтобы проповедовать покаяние, которое «расчистит путь» грядущему явлению Мессии. Типичный пример подобного жеста можно найти на картине Леонардо да Винчи.

Начиная с эпохи Возрождения Иоанн Креститель зачастую изображается уже не зрелым бородатым мужчиной (согласно Евангелию), а прекрасным юношей.

### **Житийные сюжеты**

*Зачатие Иоанна Предтечи* (целование Захария и Елизаветы). Редкий сюжет, практически аналогичный Зачатию Богородицы («Целованию Иоакима и Анны»).

*Рождество Иоанна Предтечи*. Иконография основана на типе Рождества Христова. Сюжет приобрёл большую популярность в нидерландской живописи, поскольку, в отличие от рождения Иисуса (в яслях), позволял изображать богатые бытовые детали интерьера.

Характерные детали:

В правой части иконы Захария на дощечке пишет имя сына, к нему возвращается дар речи, и он начинает пророчествовать о сыне как Предтече Господа. Дополнительные сюжеты, которые также могут присутствовать (редко): Во время избияния царём Иродом младенцев Елизавета укрывается с Иоанном в горах; Захарию убивают в храме за то, что он не сказал, где укрыт Предтеча.

*Крещение Господне*. Чрезвычайно распространён во всех конфессиях. Формирование иконографии началось в древнехристианский период вместе с установлением праздника Крещения во II веке. Главное лицо в сюжете Крещения — Иисус Христос, изображаемый стоящим глубоко в воде, в большинстве случаев, обнажённым (иногда с повязкой на чреслах, появившейся не ранее XII-XIII веков). Голова Христа обычно наклонена в знак смирения и покорности, правая рука — благословляющая (символ освящения Иордана и воды крещения). Предтеча представлен слева, возлагающим руку на голову Христа. Справа — ангелы, число которых строго не определено. Их задрапированные руки и покровы в руках указывают на реальную деталь ритуала крещения: они выполняют роль восприемников. Небо часто изображается в виде сегмента круга, Дух Святой — традиционно в виде голубя. Иордан изображается между двух утёсов; на дне реки иногда в иконах можно увидеть олицетворение Иордана и моря в виде человеческих фигур — редкая иконографическая деталь с античными

корнями в искусстве христианского Востока (например, изображения в равеннских баптистериях православных и арианском).

### **Основные типы изображения**

*Ангел Пустыни* — эзотерическая составляющая образа Иоанна Крестителя, его «ангельского чина» породила тип иконографии «Иоанн Креститель Ангел Пустыни». Этот тип распространяется с XIII века в греческой, южнославянской и русской иконописи. Святой имеет широкие ангельские крылья — символ чистоты его бытия, как пустынножителя. На Руси этот тип приобрёл популярность в XVI-XVII веках.

*Деисис* — *Деисис (Деисус)* — одна или три иконы, имеющая в центре изображение Христа (чаще всего в иконографии Пантократора), а справа и слева от него соответственно — Богородицы и Иоанна Крестителя, представленных в традиционном жесте молитвенного заступничества. Основным догматическим смыслом деисусной композиции является посредническая молитва, заступничество за род людской перед лицом грозного Небесного Царя и Судии. Иоанн Предтеча изображается в рост, в пояс или оглавый, справа (для зрителя) от Спасителя, в пол-оборота к нему с молитвенно протянутыми руками. С другой, левой стороны изображается Богородица.

*Агнец Божий* — Агнец Божий является символом Иоанна Крестителя, поскольку этот эпитет он адресовал Иисусу. Зачастую Иоанн изображается с крестом-посохом в руках, указывающим на надпись *Ecce Agnus Dei* («вот Агнец Божий») или украшенным этой надписью. Также рядом может изображаться символ агнца — овечка, подчас с крестообразным нимбом. Таким образом, надпись и агнец стали общепринятыми атрибутами Иоанна. Кроме того, в надписях может встречаться другая цитата из Иоанна — *Eg (o...) in Deserto* («глас вопиющего в пустыне»).

Одет Иоанн, изображённый аскетом, во власяницу или звериные шкуры, в руках может держать медовые соты, тростниковый крест с длинным тонким стволом.

*Святое семейство* — Распространено изображение Иоанна в виде младенца вместе с младенцем Иисусом в сценах Святого семейства. При этом Иоанн предстаёт более старшим и держит в руках тростниковый крест. Подобного сюжета нет в Новом Завете, он впервые появляется в искусстве итальянского Ренессанса. Житийное обоснование было таково: пока Святое семейство после бегства в Египет проживало на берегах Нила, троюродный брат Христа Иоанн был перенесён туда из пустыни ангелом, чтобы познакомиться с родственниками.

### **Произведения**

Поскольку в иерархии христианских святых Иоанн Креститель очень значим и следует непосредственно за Богородицей, за два тысячелетия было создано огромное число изображающих его культовых произведений. Наиболее известные полотна с изображением Иоанна — полотна Тициана, Леонардо да Винчи, Эль Греко, «*Триптих св. Иоанна*» Рогира Ван дер Вейдена, изображения казни Иоанна и Саломеи с его головой кисти Караваджо. Фресковые циклы из его жизни оставили Андреа дель Сарто, Гирландайо и Филиппо Липпи. Древнейшая икона Иоанна Крестителя относится к IV веку, происходит из Синайского монастыря и в настоящий момент находится в киевском музее искусства им. Богдана и Варвары Ханенко (любопытно, что по одной из версий она изображает не Иоанна, а Илию). Иконы с изображением Иоанна Предтечи получили особенно широкое распространение на Руси в период царствования Ивана IV Грозного, небесным покровителем которого он был. Из отечественных произведений стоит отметить иконы Андрея Рублёва и Феофана Грека (из деисусных рядов), иконы «Ангела пустыни» Прокопия Чиринина и «Главу Иоанна Предтечи» Гурия Никитина.

В Новое время интересные «*Явление Христа народу*» А. Иванова и статуя Родена.

### **Церковное почитание**

Важное положение Иоанна в христианстве целиком основывается на том уважении, которое неоднократно высказывал ему Иисус, указывая на него как на своего Предтечу, Христос говорит о нём, что до Иоанна не было более великого духом из земных людей (но при

этом она всё-таки меньше тех, кто пойдёт вслед за Сыном Человеческим); с другой стороны, Иисус подчёркивает, что всё, о чём проповедовал Иоанн, уже сказано в Пророках и Законе:

Иоанн Креститель (после Богородицы) стал следующим самым чтимым святым христианства. Православное представление об Иоанне как о важнейшем молитвеннике за всех христиан наиболее ярко может быть проиллюстрировано тем, что во время интерцессии (ходатайственной молитвы, следующей за освящением Даров на Литургии) его имя поминается сразу за именем Богородицы:

### **Тема 63. Иконография юродивых**

К изучению феномена юродства обращались ученые разных наук - богословия, культурологии, религиоведения. Исследования этой темы содержат множество противоречий, нет однозначного восприятия юродства. С христианской точки зрения духовная основа юродства остается неизменной, но внешнее его проявление меняется благодаря культурным переменам каждой эпохи. Иконописные изображения юродивых разных веков наглядно отображают смену культурных ценностей. Наша статья посвящена изучению восприятия феномена юродства в различных эпохах, в частности, его интерпретации в изобразительном искусстве.

Прежде чем перейти к исследованию, необходимо дать определение юродства. Святые Христа ради – юродивые – составляют особый чин святости (юродивый по ст.-слав. оуродъ, юродъ – «дурак, безумный»). Они избрали подвиг юродства, приняв облик безумия ради «поругания миру», отвергая тем самым мнимые мирские ценности. Христос и апостолы призывали изменить жизненные установки общества, которые признавались мудростью. Юродивые вняли евангельскому зову отречься от них, став «безумными» для «мира сего».

Самый известный юродивый Византийской эпохи – подвижник VI века Симеон Эмесский. Житие святого сообщает, что он подвизался в пустыне отшельником в течение 29 лет, после чего вернулся в мир, в город Эмес, где, притворившись безумным, обличал жителей, призывая их оставить прежнюю греховную жизнь. Юродство святого Симеона проявлялось ярко и порою даже провокационно. Если взглянуть на это явление как на культурологический феномен, то причину такого поведения святого можно заключить, прежде всего, в нравственном состоянии самого общества той эпохи. Христианская религия в Византийской империи к этому времени приобрела статус государственной религии, и потому юродство святого Симеона уже воспринимается как протест против обмирщения Церкви.

Культурный уровень византийского общества и материальное благосостояние страны к VI веку достигают наибольших высот. Это время Вселенских соборов: во всех слоях общества ведутся богословские споры. И именно в это время юродивый Симеон выступает с обличением ложного благочестия византийцев, используя, на первый взгляд, свое столь бессмысленное поведение. По свидетельству Леонтия из Неаполя Критского, многие жители города обратились к истинной вере и покаянию под влиянием этого святого. Житие Симеона, по мнению известного богослова Каллиста (Уэра), епископа Диоклийского, запечатлело «наиболее характерные для православной традиции представления о юродивом Христа ради» [4].

Сохранились фрески с изображением святого Симеона. Характерный для того времени византийский канон не предполагал изображения каких-либо телесных недостатков, нарушающих гармонию и красоту. Поэтому нищий юродивый, при жизни терпевший побои и ходивший в грязных лохмотьях, предстает перед нами благочестивым мужем в красивом воинском облачении. Он обращен к зрителю с жестом раскрытых ладоней, что символизирует принятие благодати. На фреске мы не видим обезображенного суровой жизнью тела. Лик святого не содержит и тени преходящих эмоций. Почему юродивый изображен в воинском облачении? Для ответа на этот вопрос стоит обратиться к языку иконографии византийского времени. В символическом отношении воинское облачение святого является знаком того, что подвижник выступает праведным воином с темными силами духовного мира, то есть воином Христовым, заступником всех христиан. Через символическое художественное изображение

неизвестный византийский мастер отражает как почитание подвига этого святого, так и его признание в народе.

Историки-исследователи феномена юродства отмечают, что в Византии оно было менее развито, чем впоследствии на Руси. До X века известны только шесть византийских подвижников Христа ради юродивых – Исидор, Серапион Синдонит, Виссарион Египтянин, палестинский монах Симеон, Фома [6].

Как мы отметили выше, юродство прочно входит в традицию духовной и народной культуры Древней Руси. Об одном из первых русских юродивых – святом Исаакии Печерском – сообщает Киево-Печерский патерик. В дальнейшем источники не упоминают о юродивых вплоть до XIV века. Расцвет русского юродства приходится на XV – первую половину XVII века. В числе канонизированных русских юродивых значимые в церковной и светской истории фигуры: святые Авраамий Смоленский, Прокопий Устюжский, Василий Блаженный Московский, Никола Псковский Салос, Михаил Клопский [6].

Самый известный среди русских юродивых Василий Блаженный (1469–1552 гг.). Житие сообщает, что после шестнадцати лет и до самой смерти святой совершал свой подвиг без крова и одежды, подвергая себя великим лишениям. Современники отмечали, что его боялся даже сам царь Иван Грозный. Блаженный Василий непрерывно совершал безумные с точки зрения житейской морали поступки, которые вместе с тем проникнуты глубинным символическим смыслом. В поведении святого выразилась, прежде всего, театральность средневековой культуры, способной в ярких доступных образах выразить полную свободу духа, презрение к телесной смерти и бесстрашие по отношению к власти придержащим.

Сохранившиеся иконы Василия Блаженного имеют иную иконографию, отличную от изображений византийских юродивых, в частности от иконографии святого Симеона Эмесского. На ранних иконах святой Василий изображался полностью нагим, что достаточно редко и нехарактерно для иконографии христианских святых. Отчего же столь нетерпимое к изображению обнаженного тела христианское общество вдруг принимает данный тип изображения? Достаточно убедительно на этот вопрос отвечает исследователь феномена юродства С.Е. Юрков: «Юродская нагота – это раздвинутый занавес, открывающий тело как театральную сцену. Обычно тело юрода – покрытое слоем грязи, струпьями, язвами, вызывающее отвращение. Нагое тело в средневековье – «бесовство», соблазн и грех, но юрод демонстрирует плоть уязвленную, пораженное тело, становящееся полем прочтения нанесенных на него знаков. Для непосвященных оно – соблазн, для праведника — символ возвышенного над плотью духа. Как в активной форме (орудие жестикуляции), так и в пассивной (носитель знаков), юродское тело превращается в часть театрального действия. Обнажение, таким образом, является семантическим элементом языка подвижника, побуждающим к поиску тайного смысла»