

ЛЕКЦИИ

Тема 1. Предмет иконографии и его место в искусствознании.

План.

1. Понятие «иконография». Предмет палеографии. Традиция церковной археологии.
2. Иконография западноевропейского средневекового искусства (Эмиль Маль).
3. Эрвин Панофски: трёхступенчатая программа интерпретации художественного произведения.
4. Русская школа иконографии (Н.П. Кондаков, Н.В. Покровский).

Иконография (от греч. *Eikon* - изображение, образ и *gráphō* 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 о пределённой теологической концепцией (иконография Богородицы, 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.)

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте отличительную характеристику понятий «иконология» и «иконография».
2. Охарактеризуйте особенности иконографического подхода западноевропейского средневекового искусства.
3. Проанализируйте трёхступенчатая программа интерпретации художественного произведения Эрвина Панофски.
4. Проследите особенности русской школы иконографии.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 2. Генезис мировой религии – христианства.

План.

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 стеной 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 Марселии 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 монтеизма, маркионитства, павликианства на границах Римской империи и землях арабских племён.

Вопросы для самоконтроля

1. Выделите социально-исторические условия возникновения христианства.
2. Определите теоретические источники возникновения христианства.
3. Проследите этапы формирования догматики христианства.
4. Проанализируйте сущность иконоборческого движения.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 3. История развития иконографических образов христианства.

План.

1. История создания иконографических образов.
2. Взаимовлияние восточно-православной и западно-католической иконографии.

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.

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» изображать Бога Отца в образе Старца, Ветхого днями. Так как днём Святой Троицы в Православном календаре называют праздник в честь сошествия Святого Духа на апостолов в день Пятидесятницы, то праздничной иконой этого дня будет также образ Сошествия Святого Духа. 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. Саваоф — одно из имен Всевышнего Бога, упоминаемое в Священных Писаниях,

имеет еврейское происхождение и в переводе означает «воинство» (то есть Господь, создавший армию). Под войсками Творца подразумевают: защитников израильских земель; небесных служителей Бога; сонмы святых, окружающих его; звезды и другие подобные объекты космоса. Словосочетание «Господь Саваоф» пустило корни еще в период Ветхого Завета. Как культовое наименование оно использовалось в святилищах древнееврейского города Силома и связывалось с христианским Ковчегом Завета. Образ Вседержителя-Отца считается уникальным и известен с давних времен. Чаще на иконах Саваоф предстает как седовласый старец на троне, в Его глазах читается великая мудрость и спокойствие. Лик Господа-Отца на изображениях размещен в символическом треугольнике, что повествует православным верующим о присутствии Святой Троицы, берущей начало от самого Всемогущего и Единого Бога. Перед иконой Саваофа просят об отпущении порочных грехов, о придании сил на свершение благодетельных поступков, очищающих сердце и окружение.

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.

Икона Господа Саваофа Впервые изображение появилось на иконе под название «Страшный Суд». Отец Саваоф демонстрируется несколько раз в каждой из четырех композиций этого полотна. На первом клейме – Бог отдыхает на ложе после создания мира, в Его руках распятие и сосуд (символ посылания Сына на жертву), на голове – корона. На второй композиции – Господь Саваоф изображен по пояс и в медальоне. на третьем – восседает на престоле и держит свиток, рядом справа находится воскресший Христос, а между Ними есть Святой Дух, венчающий Троицу. Четвертое клеймо, названное «Придите, люди», демонстрирует Бога восседающим на херувимском престоле, сияющим славой и с раскрытым Священным Писанием в десницах. Образ Бога Саваофа широко применялся при написании икон, создании литературных миниатюр и стенописей. В российских храмах XVI столетия изображение Господа-Отца часто помещали на внутренней стороне главного купола. Росписи можно было наблюдать в соборах Московского Кремля, церкви в Вязёмах (Одинцово), а также в ярославском монастыре. На Московском соборе (1667 г.) изображение Всевышнего Отца запретили применять на иконах, стенографиях и миниатюрах. В основе закона легло мнение, что образ этот не соответствует канонам православной веры, так как Бога – Первую Ипостась Святой Троицы – невозможно представить и изобразить в истинном свете. Однако запрет не стал препятствием к тому, чтобы самые значимые композиции («Отечество» и «Сопрестолние») продолжали создаваться. Их помещали на внутренних сторонах главных куполов и других частях церквей. Несмотря на легко просматриваемую символическую связь между Господом Саваофом и первой Ипостасью Троицы, под иконами не писали наименование: «Бог Отец». Широкое распространение этих образов в России обусловлено соотношением их с ликами Иисуса. После 787 года, когда на Седьмом Вселенском соборе запретили как бы то ни было изображать Бога-Отца, люд запрету совсем не внял, и образ Саваофа продолжал появляться повсюду. Изображения Саваофа украшали многие храмы, своды куполов и порталы церковных входов во многих странах, принявших христианство. Чаще всего Бога-Отца рисовали седым старцем в белоснежных одеждах, в окружении облаков или восседающим на троне. Иконография Иисуса Христа в первые века христианского искусства складывалась на основе поисков, как его достоверного облика, так и наиболее точного выражения его богочеловеческой сущности, и исходила из двух представлений образа Спасителя: исторического с явно выраженными сирийско-палестинскими чертами и идеализированного греко-римского. Перед художниками первых веков христианства стояла весьма сложная задача – найти такой образ Христа, который стал бы выражением непостижимой, совершенной красоты, явленной от встречи человеческого и божественного. В Книге пророка Исайи говорится о том, что Иисус не отличался внешней красотой: *«Нет в Нем ни вида, ни величия; и мы видели Его, и не было в Нем вида, который привлекал бы нас к Нему»* (Ис. 53: 2). При этом сорок четвертый псалом воспеваает Его красоту: *«Ты прекраснее сынов человеческих, благодатная речь сходит с Твоих уст»* (Пс. 44: 3). Очевидно, что речь идет не о красоте внешней, а о выдающейся внутренней, духовной красоте. Христос умалил Себя

Самого, сделавшись подобным человеку и приняв вместе с телом человеческим и его безобразие – то есть смертность. Однако, будучи образом Бога, «не почитал хищением быть равным Богу» (Фил. 2: 6), то есть имел власть не похищенную, а естественную, постоянно и неотъемлемо Ему принадлежащую. Христианский апологет II века, основоположник Александрийской богословской школы Климент Александрийский в своем труде «Строматы» писал: *«Спаситель же наш возвышается над человеческим естеством столь удивительной красотой, что мы, стремясь душой к ней, можем любить только эту истинную красоту»*. Однако *«не внешней красотой плоти блистал Он, а истинной красотой души и тела»*, – продолжает свои размышления Климент Александрийский в сочинении «Педагог». Аврелий Августин, христианский богослов конца IV – начала V века, один из Отцов Церкви, так толковал псалом, воспевающий красоту Христа: *«Каким образом Он прекраснее сынов человеческих, – прекраснее красотой особого рода, тем более привлекательной и удивительной, чем менее она красота телесная»*. Величие его и духовная красота – в любви милосердной. Воскресение Иисуса Христа есть удостоверение действительности совершенного им дела Искупления. *«Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни; а мы думали, [что] Он был поражаем, наказуем и уничижен Богом. Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего [было] на Нем, и ранами Его мы исцелились»* (Ис. 53: 4 – 5). Воскресение Христово – одна из важнейших доктрин христианства, выражающая надежду людей на восстание из мертвых. Она возвещает освобождение человечества от последствий греха – телесной смерти. Воскресение Иисуса, Его победа над смертью, по апостолу Павлу, является залогом нашего воскресения. *«Ему надлежит царствовать, доколе низложит всех врагов под ноги Свои. Последний же враг истребится – смерть»* (1 Кор. 15: 25 – 26). Соединение божественного и человеческого во Христе есть прообраз, архетип соединения с Богом каждого человека. Поэтому Воскресение Христово Церковью переживается как таинство приобщения всех людей к божественной жизни, к бессмертию. Несмотря на то что Никейский Символ веры был окончательно закреплен на Втором Вселенском Соборе в Константинополе в 381 году, теологические споры не прекращались на протяжении двух последующих столетий. V век – век ожесточенных богословских диспутов о тайне Богоявления, о природе Христа. Возникшие в этот период христологические учения – несторианство [4], монофизитство [5], изрядно нарушали церковный мир. Даже будучи осужденными в качестве ересей на Четвертом Вселенском Халкидонском Соборе в 451 году, они не прекратили своего существования и даже стали предметом тридцатипятилетнего (484 – 519) церковного раскола между Римской и Константинопольской церквями, названного Акакианской схизмой по имени константинопольского патриарха Акакия с его примирительной политикой по отношению к преданным анафеме на Халкидонском соборе ересям. В такое непростое время яростных идеологических споров требовалось разработать четкую и ясную программу визуальной фиксации Никейской формулы веры. Церковь нуждалась в таком искусстве, которое бы воплотило в полной мере основополагающие религиозные догматы. Наивная и бесхитростная символика, хрупкое и нежное мировосприятие раннехристианской живописи катакомб не могли в полной мере удовлетворить этому требованию.

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. Почему именно мозаика? Ведь в отличие от фресок выполнение мозаик – весьма трудоемкое и дорогостоящее мероприятие. Однако мозаика имеет два неоспоримых преимущества – она не страдает от сырости и не теряет яркости красок со временем. Доменико Гирландайо, флорентийский художник Раннего Возрождения, настоящей живописью вечности считал именно мозаику. Христианская Церковь в момент своего становления нуждалась именно в таком, вечном и торжествующем в своем великолепии искусстве. Мозаику часто называют живописью 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. При этом совершенно очевидно, что раннехристианское искусство черпало свои типы в искусстве античном. Первые христиане по своему мировоззрению и художественным предпочтениям все же принадлежали к миру классическому. Поскольку Христос рассматривался как триумфатор и вечно сущий властитель Вселенной, вся первоначальная иконография Его образа восходит, в первую очередь, к античным богам Олимпа – Зевсу-Юпитеру и Аполлону, а также к императорскому триумфальному искусству. Однако христианские идеи не умещались в классической оболочке. Боги античного греко-римского мира, одушевленные чувствами и страстями смертных, были слишком близки к человеку. Изображение же торжества Царя небесного требовало иного языка, который бы подчеркивал не только могущество Спасителя, но и Его удаленность от всего земного. Так в раннехристианское искусство начинают проникать религиозные идеи народов Востока о таинственных, загадочных божествах, удаленных от человека в неземные миры. 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. На самом деле, византийская культура не имеет четких границ, ни хронологических, ни территориальных. На огромном пространстве средиземноморского мира происходили одни и те же процессы, связанные с утверждением христианства и появлением в связи с этим новых задач перед искусством. Художественный язык раннего Средневековья складывался на основе христианского мировоззрения, и поэтому обладал многими общими чертами, вне зависимости от географического положения. И нередко то, что мы теперь принимаем за следы византийских влияний, как справедливо отметил исследователь византийского искусства В. Н. Лазарев, на самом деле было лишь проявлением общей тенденции создания иконографии и изобразительного языка христианского искусства. Зачатки этого нового стиля можно наблюдать как в восточных памятниках изобразительного искусства III – IV веков (например, росписи синагоги сирийского античного города Дюра-Европос), так и в раннехристианском искусстве римских катакомб. Но 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 тронem, а небесное воинство – Его стражей. Все, включая императора, находятся в руках божественного

провидения. Так идея римейского величия постепенно переходит в идею христианского смирения. Историк начала IV века Евсевий Кесарийский (Памфил) в панегирике Константину Великому формулирует основную идею Спасителя, как Царя небесного. *«Ныне торжество великого Царя, и мы, сыны василевса, вдохновляемые наставлениями священных словес, радуемся. Начальник же нашего праздника – великий Царь. Великим Царем я называю Того, Который по истине велик. Да не оскорбится присутствующий здесь василевс, но да соединит с нашим богословствованием и собственное славословие. Я разумею Царя над всеми, высочайшего, вышенебесного, величайшего, – того Царя, Которого престол – свод неба, а подножье ног – земля, и о Котором никто достойно мыслить не может; потому что блистающий вокруг Него свет невыразимым сиянием лучей своих возбраняет всякому созерцать Его божество. Около сего Царя движутся небесные воинства и Ему служат надмирные силы, признающие Его своим Владыкой, Господом и Царем. Около Него блистают бесчисленные полки ангелов, соборы архангелов, сонмы святых духов, черпающих из Него, как из величайших источников света, ослепительное сияние. Сего великого Царя громкими и богоприличными гимнами славят все светлы и бестелесных светов божественные и мысленные роды, получившие в удел страну поднебесную. И эта страна окружена лазурной завесой обширного неба, которой существа вне царских чертогов отделяются от существ, находящихся внутри них. Вокруг же небесной завесы, как бы в царских передних, текут факелоносцы, – солнце, луна и прочие небесные светила, воздавая почести Царю и вместе с тем, по его мановению и слову, озаряя неугасимым светом существ, получивших в удел мрачную страну вне неба. Приняв обычай славословить сего великого Царя нашего, Христа, победитель наш василевс сам, думаю, признает это обыкновение весьма хорошим, ибо знает, что виновник его царствования над нами – один Он».* Исторический тип Спасителя сложился в течение первых веков христианства. Согласно древним историкам, уже во II – III веках были распространены иконы на деревянных досках с изображением Христа, не дошедшие, к сожалению, до наших дней. О существовании этих ликов упоминает все тот же Евсевий Кесарийский в «Церковной истории»: *«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».* Согласно историческим документам, в ларарии императора Александра Севера (начало III века) хранился образ Христа. Один из отцов Церкви IV века Афанасий Великий рассказывал о чуде, произошедшем от иконы Иисуса Христа в городе Берите. Можно предположить, что эти иконы были выполнены в технике энкаустики и имели много общего с фаюмскими погребальными портретами. И, судя по всему, 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. В ансамбле памятников мозаичного искусства Равенны представлены во всем великолепии сложившиеся к этому времени главные иконографические образы Иисуса Христа в виде Доброго Пастыря, Триумфатора, Космократора и Пантократора. Самые древние из дошедших до нас равеннских мозаик – мозаики второй трети V века, относящиеся к эпохе Галлы Платидии. Галла Платидия (388 – 450) – дочь последнего императора единой Римской империи Феодосия Великого и сестра императора Гонория – управляла Западной Римской империей в качестве регентши при малолетнем сыне, императоре Валентиниане III. Она родилась и провела молодые годы в Константинополе, впитав в себя культурные традиции византийской столицы, и перенесла их впоследствии на равеннскую почву. Галла Платидия принимала активное участие в утверждении христианской веры, строила церкви в Равенне, заказывала украшение храмов. При остготском короле Теодорихе Великом, который также получил воспитание в Константинополе, Равенна по-прежнему ориентируется на Византию. До сих пор остается открытым вопрос, какие мастера выполняли мозаики в равеннских храмах. Итальянский историк искусства Пьетро Тоэска полагал, что в Равенне работали одновременно как мозаичисты константинопольской школы, так и местные художники. Русский исследователь византийского искусства В. Н. Лазарев считал, что мозаики вполне могли осуществить и равеннские ремесленники, но под руководством высококвалифицированных мастеров, приглашенных из Константинополя. В любом случае влияние константинопольского искусства на Равенну является очевидным. И вполне вероятно, что художники, работавшие в Равенне, использовали уже сложившиеся на Востоке иконографические образы, схемы и композиции. На это косвенно указывают свидетельства историков IV – V веков, которые в своих трудах писали о множестве церквей, построенных во имя Христа в Константинополе, Антиохии, Каппадокии, Иерусалиме, на Кипре, украшенных мозаиками и фресками. Знаменитая равеннская мозаика с изображением Доброго Пастыря в идиллическом пасторальном пейзаже среди стада овец размещена в люнете над входом в Мавзолей Галлы Платидии. 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 подчеркнуто 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.

Вопросы для самоконтроля

1. Проследите историю создания иконографических образов Бога Отца, Иисуса Христа, Богородицы.
2. Проанализируйте процессы взаимовлияния восточно-православной и западно-католической иконографии.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 4. Иконография Иисуса Христа.

План.

1. Ранние изображения Иисуса Христа.
2. Трансформация иконографии 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 (Трульского) 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.) Нембу изображений Христа – ответ Церкви на ересь Ария. Изображение Иисуса Христа с особым крестчатым нимбом. Первоначальное обозначение единой сущности второй ипостаси Святой Троицы (греческие буквы α и ω).

С XI века «земное» имя ИС ХС (сокращение от Иисус Христос) слева и справа от изображения, «небесное» имя – греческие буквы θ ω ν (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 ИС 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 Плацидии. Изображение Христа в раннем христианстве в образе деревенского пастуха. Мозаика Мавзолея Галлы Плацидии 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 Сабина (Рим). Старейшая в Риме церковь Санта Сабина (432 г.). Рельеф на деревянных воротах церкви – иллюстрация различных сцен из Библии (неизвестный мастер). Одно из самых ранних изображений замученного Христа: длинноволосый и бородатый 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 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).

Спас Нерукотворённый – (от Спаситель не-руками созданный), чудотворный Мандилион («убрус, мантия, шерстяной плащ») – особый тип изображения Христа, лик на убрусе (плате), или Керамидион от (греч.– черепица), представляющий собой его лик на «чрепии» (глиняной доске или черепице). Изображение в храмах Византии Мандилиона и Керамидиона в барабане купола друг напротив друга. Спас Нерукотворный – образ Иисуса Христа, чудесно отпечатавшийся на плате, котором Христос вытер свой лик. История написания Спаса Нерукотворного.

Начало русской традиции Спаса Нерукотворного на Руси (IX в.). Древнейшая из сохранившихся икон данного иконографического типа — Новгородский Спас Нерукотворный (вторая половина XII века). иконографические типы Нерукотворного образа: «Спас на убрусе» или просто «Убрус»: лик Христа помещен на изображении плата (убруса) светлого оттенка и «Спас на чрепии» или просто «Чрепие» (в значении «черепица», «кирпич»), «Керамида».

Изводы. Изображение ровного прямоугольного, либо слегка изогнутого убруса в качестве фона на фреске церкви Спаса на Нередице (Новгород, конец XII в.). Распространение убруса со складками (вторая половина XIII в.) Драпированный плат на русских иконах (XIV-XV в.). «Спас Нерукотворный с деянциями»: образ Христа в среднике иконы окружают клейма с историей образа. Изображения Христа в терновом венце на плате – влияние католической живописи («Плат Вероники» конец XVII в.). Изображения Спасителя с бородой клинообразной формы (сходящейся к одному или двум узким концам: «Спас Мокрая Брада»).

«Анчисхатский Спас» (Государственный музей искусств Грузии) – энкаустическая икона VII века Христа погрудно – «оригинальная» эдесская икона. Икона «Спас Нерукотворный» – первый самостоятельный образ, который доверяют писать иконописцу, прошедшему ученичество.

Спас Вседержитель, или Пантократор (от греч. *παντοκράτωρ*) – всевластный, всеильный, всемогущий) – центральный образ в иконографии Христа, изображение Небесного Царя и Судию. Изображение в рост, сидя на троне, по пояс, или погрудно. В левой руке свиток или Евангелие, правая обычно в благословляющем жесте. Икона Христос Пантократор из Синайского монастыря (середина VI века) -древнейшее из известных его иконописных изображений. Изображение Христа Вседержителя «Спас на престоле»: фронтально, восседающий на престоле с обязательной подушкой, одежды обычно традиционные, в ногах подножие. Престол – атрибут царского достоинства, свершение Страшного Суда.

«Мануилов Спас» – кисть византийского императора Мануила, особый жест правой руки, указывающей в раскрытое Евангелие. «Спас в силах» – центральная икона в традиционном русском иконостасе. Другие варианты Пантократора – Психосостер (Душеспаситель), Елеемон (Милующий).

Спас Эммануил (ивр. - «с нами Бог») – иконографический тип Христа в отроческом возрасте. Традиция иконописи – изображение Иисуса Христа в возрасте проповедничества – около 30 лет. Исключение из этой традиции – два типа икон. Первый тип – сюжет Рождества, младенец в яслях. Второй тип – изображение Иисуса Христа в детском или отроческом возрасте – иконографии Спаса

Эммануила. Тип Христа Эммануила: самостоятельное изображение (VI век в мозаиках Сан-Витале), Богородица с Младенцем (Ярославская Оранта, около 1218 года, собрание Третьяковской галереи), Собор Архангелов (XIV век, Третьяковская галерея). Изображение отрока Христа в хитоне и гиматии, со свитком в руках. печатью духовной зрелости, неформленность черт лица, волосы волнисты, высокий лоб широк, взгляд не по возрасту серьезен.

Пантократор (от греч. *παντοκράτωρ* – Спас на престоле – одна из древнейших форм изображения Христа Пантократора всевластный, вседержитель), небесного Царя-Вседержителя. Образ Спасителя на троне появляется уже в росписях римских катакомб в IV веке (катакомбы святых Петра и Марцеллина, Рим). К концу IV века относится и мозаика римской церкви Санта-Пуденциана с изображением величественного Христа, сидящего на роскошном троне в окружении апостолов.

Его строгий лик сирийско-палестинского типа с большими глазами, длинными темными волосами, разделенными посередине головы пробором и ниспадающими на плечи, небольшой клиновидной бородой, прямым, тонким и резко очерченным носом создан, очевидно, на основе существующих иконописных изображений Спасителя. Подобный тип лица Христа неоднократно встречается в сохранившихся живописных и мозаичных произведениях IV – V веков (например, в церкви Санта-Пуденциана в Риме, конец IV века, или в церкви Сан-Приско в Казерте, начало V века). Взгляд широко распахнутых глаз, посаженных под ровные дуги бровей, отличается необыкновенной глубиной и проникновенностью. Пристально устремленные на зрителя глаза, выделяющиеся преувеличенно большими размерами, станут одной из самых характерных особенностей византийского стиля. Иконографический лик взирает на верующего, открывая сердце молящегося к созерцанию и познанию Слова Божьего. византийское искусство выработало такую художественную формулу, которая воплощала настоящий триумф Христа как небесного владыки и победителя смерти. Оно использовало особый патетический язык, с одной стороны, простой и понятный всем, а с другой стороны, способный восхищать, поражать и переносить в неземные миры всех входящих в храм. В поисках художественной формы художники раннехристианской эпохи обращались как к богатому греко-римскому наследию, так и к искусству древних восточных царств. На раннем этапе развития византийского искусства, вплоть до середины VI века, что можно наблюдать на примере мозаик Равенны, еще преобладает утонченная живописность, связанная с прямым использованием традиций античности. Но при этом уже ясно прослеживается основная тенденция византийского художественного стиля – максимальная спиритуализация формы, характеризующаяся глубокими символическими смыслами.

Изображение милосердного вечно сущего Доброго Пастыря в окружении Его стада было для христиан воплощением образа уготованного им рая после воскресения. Христос в воинском платье с триумфальным крестом, попирающий аспидов и василиск, – символическая формула победы над смертью, образ Воскресения Христа. Образы Пантократора и Христа Космократора – предвосхищение Второго Пришествия, окончательной победы Христа над силами зла, апофеоза Его величия и славы, торжества воскресения всего человеческого рода. Эти образы Христа, дошедшие до наших времен в памятниках мозаичного искусства Равенны, отражающие основополагающие догматы христианства, дают нам представление о том иератическом церковном стиле византийского искусства, который сложился к VI веку и завоевал господствующее положение на огромном пространстве средиземноморского мира.

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 ведром 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-граффито – 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.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте характеристику ранним изображениям Иисуса Христа.
2. Проанализируйте иконографию Спаса Нерукотворного.
3. Выделите особенности иконографии Пантократора.
4. Определите два типа изображения Спаса Эммануила.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 5. Восточно-христианская традиция иконографии.

План.

1. Создание первых икон восточно-христианской традиции.
2. Образы Иисуса Христа, Богоматери в восточно-христианской церкви.

Древнейшие из дошедших до нас икон относятся к VI веку и выполнены в технике энкаустики 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 серьезные 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 наибольшее 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 цветовых 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.

После так называемого «открытия иконы» в начале XX века появился большой интерес к древней иконописи, технология и мироощущение которой сохранились к тому времени практически только в старообрядческой среде. Начинается эпоха научного изучения иконы, в основном, как культурного феномена, в полном отрыве от главной её функции. После Октябрьской революции 1917 года в период гонений на Церковь множество произведений церковного искусства было утрачено, иконе в «стране победившего атеизма» определено было единственное место – музей, где она представляла «древнерусское искусство». Иконопись приходилось восстанавливать по крупицам. Огромную роль в возрождении иконописи сыграла М. Н. Соколова (монахиня Иулиания). В эмигрантской среде восстановлением традиций русской иконописи занималось общество «Икона» в Париже.

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 Плацидии, 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-Классе, 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 одухотворённостью 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 подчеркнута 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 выются, лики имеют искаженные, специфически выразительные черты. В России также есть образцы этого стиля, например фрески церкви святого Георгия в Старой Ладоге 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 «Богоматерь 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 собрании 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 Богоматери 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.

Мастерские крестоносцев. Особое явление в иконописи представляют собой мастерские, созданные на востоке крестоносцами. Они соединяли в себе черты европейского (романского) и византийского искусства. Здесь западные художники перенимали приёмы византийского письма, а византийцы исполняли иконы, приближенные ко вкусам крестоносцев-заказчиков. В результате получался интересный сплав двух разных традиций, разнообразно переплетавшихся в каждом отдельном произведении (например, фрески кипрской церкви Антифонитис). Мастерские крестоносцев существовали в Иерусалиме, Акре, на Кипре и Синае.

Палеологовский период. Основатель последней династии Византийской Империи - Михаил VIII Палеолог –1261 году вернул Константинополь в руки греков. Его преемником на престоле стал Андроник II (годы правления 1282–1328). При дворе Андроника II пышно расцвело изысканное искусство, соответствующее камерной придворной культуре, для которой была характерна прекрасная образованность, повышенный интерес к античной литературе и искусству.

Палеологовский ренессанс – так принято называть явление в искусстве Византии первой четверти XIV века. Сохраняя церковное содержание, иконопись приобретает чрезвычайно эстетизированные формы, испытывая сильнейшее влияние античного прошлого. Именно тогда создаются миниатюрные мозаичные иконы, предназначенные либо для небольших, камерных капелл, либо для знатных заказчиков. Например, икона «Святой Феодор Стратилат» в собрании ГЭ. Изображения на таких иконах необыкновенно красивы и поражают миниатюрностью работы. Образы либо спокойные, без психологической или духовной углубленности, либо наоборот остро характерные, как будто портретные. Таковы изображения на иконе с четырьмя святителями, также находящейся в Эрмитаже. Сохранилось также много икон, написанных в обычной, темперной технике. Все они разные, образы никогда не повторяются, отражая различные качества и состояния. Так в иконе «Богоматерь Психосострия (Душеспасительница)» из Охрида выражены твёрдость и крепость, в иконе «Богоматерь Одигитрия» из Византийского музея в Фессалониках напротив переданы лиричность и нежность. На обороте «Богоматери Психосострии» изображено «Благовещение», а на парной к ней иконе Спасителя на обороте написано «Распятие Христа», в котором остро переданы боль и горечь, преодолеваемые силой духа. Ещё одним шедевром эпохи является икона «Двенадцать апостолов» из собрания Музея изобразительных искусств им. Пушкина. В ней образы апостолов наделены такой яркой индивидуальностью, что, кажется, перед нами портрет учёных, философов, историков, поэтов, филологов, гуманитариев, живших в те годы при императорском дворе. Для всех перечисленных икон характерны безупречные пропорции, гибкие движения, импозантная постановка фигур, устойчивые позы и легко читающиеся, выверенные композиции. Присутствует момент зрелищности, конкретности ситуации и пребывания персонажей в пространстве, их общения.

В монументальной живописи так же ярко проявились подобные черты. Но здесь палеологовская эпоха принесла особенно много новшеств в области иконографии. Появилось множество новых сюжетов и развёрнутых повествовательных циклов, программы стали насыщены сложной символикой, связанной с толкованием Священного Писания и литургическими текстами. Начали использоваться сложные символы и даже аллегии. В Константинополе сохранилось два ансамбля мозаик и фресок первых десятилетий XIV века — в монастыре Поммакариссос (Фитие-джами) и монастыре Хора (Кахрие-джами). В изображении различных сцен из жизни Богоматери и из Евангелия появились неизвестные раньше сценичность, повествовательные подробности, литературность.

Период споров о Фаворском свете. В 30-40 гг. XIV века ситуация в духовной жизни Византии изменилась, что сразу же отразилось на характере иконописи. Эпоха «ренессанса» в искусстве и придворной гуманистической культуры закончилась. Именно тогда происходит спор между монахом Варлаамом, приехавшим в Константинополь из Калабрии в Италии, и Григорием Паламой – учёным-монахом с Афона. Варлаам был воспитан в европейской среде и существенно расходился с Григорием Паламой и афонскими монахами в вопросах духовной жизни и молитвы. Они принципиально по-разному понимали задачи и возможности человека в общении с Богом. Варлаам придерживался стороны гуманизма и отрицал возможность какой-либо мистической связи человека с Богом. Поэтому он отрицал существовавшую на Афоне практику исихазма – древней восточно-христианской традиции молитвенного делания. Афонские монахи верили, что молясь, они видят Божественный свет – тот самый, что видели апостолы на горе Фавор в момент Преображения Господня. Этот свет (названный фаворским) понимался как видимое проявление нетварной Божественной энергии, пронизывающей весь мир, преображающей человека и позволяющей ему общаться с Богом. Для Варлаама этот свет мог иметь исключительно тварный характер, а никакого прямого общения с Богом и преображения человека Божественными энергиями не могло быть. Григорий Палама защищал исихазм как исконно православное учение о спасении человека. Спор закончился победой Григория Паламы. На соборе в Константинополе 1352 года исихазм был признан истинным, а Божественные энергии нетварными, то есть проявлениями самого

Бога в тварном мире. Для икон времени споров характерна напряжённость в образе, а в плане художественном – отсутствие гармонии, лишь недавно так популярной в изысканном придворном искусстве. Примером иконы этого периода является поясной деисусный образ Иоанна Предтечи из собрания Эрмитажа.

Вторая половина XIV века. В 50-х гг. XIV века византийская иконопись переживает новый подъем, основанный не только на классическом наследии, как это было в десятилетия «палеологовского ренессанса», но в особенности на духовных ценностях победившего исихазма. Из икон уходят напряженность и сумрачность, проступавшие в произведениях 30–40 гг. Однако теперь красота и совершенство формы сочетаются с идеей преображения мира Божественным светом. Тема света в живописи Византии всегда так или иначе имела место. Свет понимался символически как проявление Божественной силы, пронизывающей мир. И во второй половине XIV века в связи с учением исихазма такое понимание света в иконе стало тем более важным.

Прекрасным произведением эпохи является икона «Христос Пантократор» из собрания Эрмитажа. Образ был создан в Константинополе для монастыря Пантократора на Афоне, известен точный год её исполнения – 1363. Изображение удивляет как внешней красотой живописи, совершенством в передаче формы лица и рук, так и очень индивидуальным образом Христа, близким и открытым для человека. Краски иконы как будто пронизаны внутренним свечением. Помимо этого свет изображен в виде ярких белильных штрихов, лежащих на лик и руку. Так наглядно изобразительный приём передаёт учение о нетварных Божественных энергиях, пронизывающих весь мир. Прием этот делается особенно распространённым. После 1368 года написана икона самого святителя Григория Паламы (ГМИИ им. Пушкина), прославленного в лике святых. Его образ также отличается просветлённостью, индивидуальностью (буквально портретностью) и содержит подобный же приём белильных «движков» или «светов».

Близок к образу Христа из ГЭ икона архангела Михаила из Византийского музея в Афинах, икона Богородицы Перивлепты, хранящаяся в Сергиевом Посаде и многие другие. Живопись некоторых богата сочными оттенками цветов, других же несколько более строга. Слабость Византийской империи и опасность турецкого завоевания способствовали большой эмиграции художников. В этот период византийские мастера выполняют заказы в самых разных частях православного мира, в том числе на Руси. Благодаря этому, в отечественных собраниях хранится много первоклассных византийских икон этого времени. На Руси была создана огромная икона «Похвала Богородице», окруженная клеймами, иллюстрирующими акафист (хранится в Успенском соборе Московского Кремля). Живопись иконы отличается яркостью, необычно подвижными фигурами, очень индивидуальными лицами с резкими сверкающими взглядами. Темпераментность исполнения особенно выразилась во вспышках белильных штрихов. Для иконописи этой эпохи вообще характерны приподнятые интонации и как никогда повышенная эмоциональность (качество в иконописи очень сдержанное).

В 80-90 гг. XIV века создаётся большой деисусный чин, состоящий из 7 поясных икон и заказанный в Константинополе для Высоцкого монастыря в Серпухове. В настоящее время 6 из этих икон хранятся в ГТГ («Иоанн Предтеча» в ГРМ). Это пример классического, прекрасного по форме искусства, радостного и просветлённого по своему содержанию. В Высоцком чине потрясает огромный масштаб фигур и величественность ясной, крупной формы. При этом более глубокой становится и психологизация образа.

Несомненно греческой работой, приписываемой Феофану Греку, являются иконы из ростового деисусного чина конца XIV века, стоящие сейчас в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля. Они ещё крупнее и величественнее, чем иконы из Высоцкого монастыря. Образ Богородицы из этого чина очень похож на Донскую икону Богородицы, также приписываемую Феофану. Донская икона отличается большей мягкостью исполнения и камерностью образов.

Камерное направление существовало параллельно с большими монументальными образами. К нему относится образ Богородицы Пименовской (80-е гг. XIV века, ГТГ). Хрупкость форм и деликатность цвета смягчают классическую форму. В иконе необычно много теплого душевного чувства, сменившего принятую сосредоточенность образов.

Искусство начала XV века. В последние десятилетия перед взятием Константинополя турками в 1453 году художественная жизнь в Византии не сбавляла своей

интенсивности. В ней продолжали существовать разные по характеру течения. Классическая струя проявлялась в красивых просветленных образах, например в иконе Анастасии Узорешительницы из ГЭ, работе константинопольского или фессалоникийского мастера. Её краски особенно нежны, а лик отличается свежестью юности. Искусство иного плана представляет икона «Распятие» (Успенский собор Московского Кремля). Иконография отличается чрезвычайной подробностью. Вся плоскость изображения наполнена множеством сцен, групп и отдельных фигур. По исполнению эта икона относится к экспрессивному течению. Благодаря сгущённому, утёмнённому цвету и бликам света, смело брошенным на изображенные фигуры, в иконе создана напряжённая атмосфера, соответствующая трагичности изображенного сюжета. Характерными чертами первой половины XV века является мелкость форм, хрупкость пропорций, тонкие и гибкие линии пробелов. Все это создает особую выразительность, даже пронзительность образов, характерную для XV века. Напротив, пример красоты и гармонии даёт небольшая икона «Троица» из собрания ГЭ. Идеально построенная композиция с плавными, перетекающими друг в друга линиями, и звучный яркий цвет создают в этой иконе ощущение неземной красоты.

Лучшие качества византийского искусства начала XV столетия воплотились в творчестве великого русского иконописца – преподобного Андрея Рублева.

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 объемлет 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 Рильский. 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.

Вопросы для самоконтроля

1. Проследите появление первых икон в восточно-православной ветви христианства.
2. Дайте анализ влиянию византийской иконографии на соседние регионы.
3. Охарактеризуйте процесс появления иконописи в Древней Руси.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

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 «[Ecce 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»^[5], (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, распространенным в императорском Риме. Во время мистерий в храме, расположенном на Эсквiline (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. Maria 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. Коронование 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, 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 Крестителем¹.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 волом 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 любуется 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. Кроме того, к тематике Рождества можно отнести «Святое Семейство» – традиционное изображение Марии, Иосифа и младенца Христа. Этот сюжет получил особенно широкое распространение в XV – XVII веках. День Святого Семейства в католицизме отмечается в следующее воскресенье после Рождества Христова. Образ Рая в западной христианской традиции в значительной степени сформировался под влиянием католического искусства. Иконография Рая эволюционировала на протяжении веков, выдвигая те или другие темы в соответствии с идеологическими задачами времени. В раннем Средневековье умершие часто изображались блаженствующими со своими святыми покровителями, особенно Петром и Павлом в Небесном саду, который обозначался деревьями, цветами, птицами, фруктами. В Средние века популярными стали изображения прародителей в дидактических целях. Адам изображался как человек вообще, абстрактно, без намека на пол и трактовался как прообраз Христа. Его спутница Ева служила прообразом Девы Марии, которую часто называли «новая Ева». Противоречие заключалось в том, что Ева трактовалась одновременно как прототип Девы Марии и ее противоположность, поскольку она принесла в мир грех, который Непорочная Дева искупила жертвой своего Божественного Сына. Возрастающее почитание Девы Марии способствовало и умножению изображений Евы, с которой ее постоянно сравнивали. Католическое искусство никогда не унифицировало изображения Адама и Евы и их образы создавались свободной фантазией художников.

Многочисленность изображений этих персонажей в эпоху Возрождения отчасти объясняется возможностью изображения обнаженной натуры, не нанося ущерба религиозному сюжету. В отличие от теологии, в искусстве Рай земной и Рай небесный не разделяются. Согласно первоначальной концепции Рай это сад по типу садов восточных владык. Место наслаждений восточных монархов христианство сделало местопребыванием праведников. После трудной борьбы с преследователями и искушениями дьявола они нашли место отдохновения. Они больше не нуждаются в одежде, ибо одеты светом, освобождены от земных тягот, болезней, старости и смерти. Рай изображался художниками как идиллический сюжет. С темой грехопадения тесно связана тема наказания разгневанным Богом провинившихся прародителей человечества. Иконография сюжетов Изгнание из Рая, Всемирный потоп, Истребление Содома и разрушение Вавилонской башни связана с концепцией Грехопадения и Искушения. Во всех средневековых изображениях и даже в начале Возрождения образ Рая дополнялся образом Ада. Наиболее известными изображениями такого рода являются византийско-венецианские мозаики в кафедральном соборе Торчелло XII в., которые представляют в Италии самый полный тип Страшного Суда согласно византийской концепции, фреска Джотто в Капелле дельи Скровеньи в Падуе (ок. 1305 г.). Среди лучших изображений Страшного Суда раннего Возрождения — работа Фра Беато Анжелико, хранящаяся в музее монастыря Сан Марко во Флоренции (1430 г.). Ад, противоположность Раю, понимается как место вечных мучений. Христианский ад символизируется пастью Левиафана.

Бестиарий — средневековый литературный жанр, каталогизированное описание внешнего вида и повадок животных. Каждый рассказ сопровождается аллегорическим истолкованием — религиозной или моральной максимой, которую можно извлечь из поведения и облика определенного животного. Изучая мироздание, средневековая мысль искала символические интерпретации отношений. Считалось, что у животных, у реально существующих и вымышленных, у диких и домашних, помимо изначально заложенного назначения и функций, есть смысловое обоснование, которое дает поведение животных, их образ. Интересной особенностью бестиариев было то, что иллюстрации рисовались художниками, большинство из которых ни разу в жизни не видело таких животных. В большинстве случаев облик представителей волшебной фауны воссоздавался по их смутному текстовому описанию.

Следовательно, у художников имелась прекрасная возможность пофантазировать. Если все изображенные фигуры королей, епископов и крестьян выглядели примерно одинаково, то, например лев из одной книги часто оказывался совершенно непохожим на льва из другой. С течением времени у иллюстраторов выработался определенный канон. Изображения животных слегка «стандартизировались», однако от разнообразия их внешнего вида избавиться уже не удалось. В «Физиологе» встречается описание такого мифического существа как мравовлев. В античных текстах такого животного не было, но в христианской традиции оно появилось из образа льва. О нем говорится, что лев, возвращаясь без добычи, скитается без пищи и в итоге не может поглощать какую-либо пищу вообще. Автор «Физиолога» буквально прочел эту историю и создал двуприродного монстра, в котором образ — производная от толкования. Мравовлев имеет перед льва, зад муравья. Отец его — плотояден, мать — наоборот. В бестиариях описываются еще два образа птиц, которые также символизируют Иисуса Христа. Это феникс и пеликан. Пеликан — птица Египта, живет в дикой местности реки Нил. Когда у пеликана появляются птенцы, они бьют своих родителей клювом и ранят их, и соответственно в ответ на это разозленные родители убивают своих детей. Однако на третий день мать поворачивает раны к мертвым птенцам своим и на них течет ее кровь, оживляя их. Эта история ассоциируется с тем, как Господь преобразовывает неверующих

Также в греческом «Физиологе» встречаются персонажи, которые в последующей традиции средневековых бестиариев изменят свой образ, название и толкование. Таким примером может служить вымышленное мифическое существо гидроп. Гидроп внешне был похож на быка, имел два очень длинных и острых рога, что крайне затрудняло охоту на него. Но, несмотря на свою видимую неуязвимость, гидроп все же подвержен опасности из-за своих рогов. Когда животное идет на водопой, ему приходится пробираться сквозь густые лесные заросли, в которых он запутывается длинными рогами. Не имея возможности выбраться, гидроп начинает кричать, его слышат охотники, и только таким образом он может быть пойман. Образ гидропа — это образ жителя истинного града, одолеваемого низменными желаниями. А целью рассказа является указать путь к спасению. Здесь система христианских

ценностей преподносится в псевдозоологическом оформлении. Вот какое толкование преподносит «Физиолог»: «И ты, истинный житель града, имеющий два рога – Новый Завет и Ветхий Завет, которыми можешь бодать врагов своих: блуд, прелюбодеяние, сребролюбие, чтобы ты не был связан ими, которые удерживают подобно кустам, и чтобы коварный охотник не убил тебя». «Физиолог» говорит еще об одной способности гидропа – превращать с помощью рогов своих горькую воду в сладкую, чем обличался грех сладострастия. И то, что он самым жалким образом застревает в кустах, есть не что иное, как наказание порока. В средневековых bestiариях этот образ воспринимался с определенным скепсисом, поэтому у средневековых переводчиков возникло естественное желание свести его к реальному существу. И в последующих рукописях гидроп становится антилопой. Текст в bestiариях завершается предостережением человека от густых зарослей сладострастия и ветвей порока. Внимание средневековых авторов сосредоточено на символическом толковании сюжета, а противоречия, возникающие в образах и формах, становятся не важны.

Слон. Охотятся на слона следующим образом: охотники подпиливают дерево, на которое он облокачивается во время сна, и слон падает. Тогда появляются 12 слонов, которые пытаются спасти попавшего в беду собрата, но поднять гиганта удается лишь самому маленькому слону. И это означает не что иное, как спасение Адама Иисусом Христом. Также говорится о вражде слона с драконом. Слон и дракон, являясь космическими символами в индийской мифологии, в античных и средневековых интерпретациях предстают реальными животными, связанными загадочной войной. Змей обвивает тело слона, душит его, а слон, падая, убивает змея, таким образом, умирают оба противника. В христианской же версии поединка победа однозначно на стороне слона – когда он находит змею, то топчет ее ногами и убивает. Слон являет собой чистоту, ибо его природное буйство изначально укрощено. Здесь слон символизирует Адама, еще не познавшего Еву, а слон, приходящий к нему на помощь, символизирует Ветхий Завет. Автор «Физиолога» задает эзотерическую загадку, где за кажущейся простотой скрыт смысл. Тайна христианского Бога неизречима, к ней можно только приобщиться. Трогательная история о двенадцати слонах, плачущих над упавшим собратом, оказывается историей пророков, бессильных помочь грехопадению Адама. Мгновенный переход в область священной истории сродни озарению, поскольку тайна откровения никак не связана с мирскими знаниями. Именно утверждения античных авторов о разумности и легкости приручения слонов позволили в последующем христианским авторам прибегнуть к любопытным уподоблениям, сравнив брачную пару слонов с Евой и Адамом, большого слона с Ветхим Заветом, а маленького слона с Христом.

Гиена. Гиена воплощает в себе идею двойственности, единства противоположностей, сходящихся в одном образе. В средневековых текстах писали о гиенах, разыскивающих могилы и разрушающих их и погребенные тела. Поэтому, гиену часто изображали в виде собаки, выволакивающей трупы из могил. Но автор «Физиолога» определяет главную для образа гиены тему – тему сексуальных метаморфоз. Гиена, по мнению христианских писателей, имела одновременно два половых органа – женский и мужской. В образе гиены обличался содомский грех. Гиена воплощает отрицательную андрогенность, так как два начала в ней не в гармонии, а попеременно сменяют друг друга. И вот какое толкование содержал в себе образ этого животного: «И ты не уподобляй себя гиене, обращаясь то к мужскому, то к женскому естеству, ибо двоедушный человек коварен на всех путях своих».

Ёж. Полностью покрыт колючками, и это защищает его от нападений. На свои иглы он накалывает виноград на свои иглы и приносит его своим детям. Ёж был отнесен к числу «нечистых» существ, уподоблялся дьяволу, который крадет гроздь виноградника человеческой души. В толковании сказано: «И не допусти, чтобы ёж, дух коварный, взобрался на твое сердце и оставил тебя, подобно грозди, опустошенным, не имеющим плода на себе».

Боннакон, который внешне похож на быка, но его маленькие рожки загнуты назад таким образом, что даже если кто-либо натолкнется на них, они не повредят. А защищается от врагов он с помощью освобождения из кишок паров экскрементов, которыми выстреливает на расстояние трех акров. Выпускаемые экскременты поджигают то, до чего касаются. Так боннакон прогоняет своих преследователей.

Сатир имеет вид обезьяны. Если об обезьянах говорилось, что внешность их крайне неприятна и подобна дьяволу, то сатиры имели весьма привлекательные лица. И внешне они тоже отличались от обезьян: имели бороду на лице и широкие хвосты. Поймать сатира было нетрудно, как говорится в рукописи, но он не выживал в неволе.

Сова. На капители в нефе собора Ле-Мана двенадцатого столетия изображена сова, окруженная маленькими птицами, которые нападают на нее. Такой же сюжет представлен на капители собора в Пуатье. Сова является символом еврейского народа, следовательно, также как евреи – объекты высмеивания для всех народов, сова – объект высмеивания и преследования для всех птиц.

Василиск. На капители собора Сен-Мадлен в Везле появляется странный персонаж. Животное с передней частью петуха и с задней частью змеи. всякий, кто смотрит ему в глаза, умирает. Тема этой капители, казалось бы, представляет борьбу человека и дьявола.

Кит изображен на капители церкви Ле Ма-Д'Агенуа. Здесь можно видеть опрокинутую лодку и человека, падающего в море. Рядом с ним огромная рыба - кит, которой человек пытается нанести удар кинжалом. Это имеет отношения к страницам бестиария, которые говорят, что кит иногда обманывает мореплавателей, создавая в их воображении остров, которого на самом деле нет. Тогда кит уносит с собой на дно лодку и всю ее команду. Это пример уловок дьявола, который всегда готов обмануть тех, кто возлагает на него свои надежды.

Кентавра и сирены. Автор греческого «Физиолога» примиряет этих двух персонажей, и в скульптуре их изображали тоже вместе. На фасаде церкви Сен-Сернен в Тулузе кентавр и сирена представлены вместе. Сирена изображена не как женщина, у которой вторая половина тела от рыбы, а с птичьей половиной тела. И это было традицией, которой долго придерживались бестиарии. Образ женщины-птицы был взят еще из греческой мифологии, означающей в этом случае душу, отделенную от тела. Эти монстры есть наследство древних языческих религий.

Бестиарии были для христианского сознания и энциклопедией животного мира, и сборником нравоучений, и своеобразным каталогом символических значений, и увлекательным чтением, будоражащим воображение человека рассказами об удивительных существах и разъясняющим красоту и смысл творения. Бестиарии явились источником позднесредневековой геральдики и эмблематики. Фантастика бестиариев оказала влияние на формирование гротескного строя образов, стирающего грани между игрой и жизнью, комическим и серьезным, придающего позднесредневековой культуре насмешливый оттенок и эмоциональную красоту. Сами бестиарии продолжали пользоваться популярностью вплоть до XII века. К XV-XVI векам относятся печатные издания бестиариев, украшенные ксилографиями, развивающими композиционные схемы средневековых миниатюр. Многочисленные сочинения XVI-XVIII веков «о символах и эмблемах» опираются на рассказы средневековых компиляторов.

Вопросы для самоконтроля

1. Образ Иисуса Христа в западноевропейской иконографии.
2. Охарактеризуйте образ Девы Марии в католической иконографии.
3. Дайте анализ бестиарий западноевропейской иконографии.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 7. Библия – историко-культурный памятник.

План.

1. История создания Библии.
2. Структура Библии
3. Библейские сюжеты в иконографии

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 канон. 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 Ерма, 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 послание 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» У 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:

1. Книга Бытие: основные проблемы мифологического сотворения мира и человека, идея греховности Адама и Евы, идея божественного предопределения на примере всемирного потопа, строительства Вавилонской башни и жизнеописания первых праотцев Авраама, Исаака и Иакова, легенда о прекрасном Иосифе.

2. Книга Исход: египетский плен еврейского народа времен правления египетского фараона Эхнатона (1419-1400 гг. до н.э.) и освободительная миссия Моисея как посредника Бога Яхве.

3. Книга Левит: система религиозно-культурных предписаний иудаизма, в частности, о ковчеге Завета, скинии, ритуально-обрядовой стороне и системе норм семейно-бытовой жизни.

4. Книга Числа: основные положения жреческого и левитского чинов, их роль и значение в системе нормативов религиозно-обрядовой деятельности древнего еврейского социума.

5. Книга Второзаконие: принципы генотеизма внутри общего русла яхвизма как типичного политеизма.

Пророчества, книги пророков: разделение текстов на две группы великих пророков (Исайя, Иеремия, Иезекииль, Даниил) и двенадцать малых пророков (Осия, Иоиль,

Амос, Авдий, Иона, Михей, Наум, Аввакум, Софония, Аггей, Захария, Малахия). Историческое разделение книг пророков на допленные, пленные и послепленные. Главное содержание книг пророков с позиции божественного предопределения и мессианства, политической дидактики и футурологии.

Писания как совокупность новелл, философского трактата Екклесиаст, любовно-эротической поэмы Песнь Песней и сборника псалмов Псалтирь.

Проблема датировки Ветхого Завета и его последующей канонизации (У в.до н.э.- конец 1 в.н.э.).

Переводные издания Ветхого Завета на греческий язык, Септуагинта (II в.до н.э.) и латынь, Вульгата (конец IУ в.-начало У в.н.э.), а также новые европейские языки.

Септуагинта как мировой шедевр древнегреческой культуры религиозно-литературных переводов эпохи Птолемея II Филадельфа (III в.до н.э.). Легендарные и исторические расхождения относительно реальной версии появления Септуагинты в течение двух столетий в рамках социо-культурной потребности египетской диаспоры евреев из г.Александрии. Собственная структуризация текстов 10 книг Библии и их последующая реконструкция в окончательной редакции канона еврейской Библии. Собственное отношение к неканоническим, но богооткровенным текстам Септуагинты в традициях общего христианства и влияние Септуагинты как основы католической и православной допустимых версий современных изданий Библии.

Вульгата как «народная или общедоступная» версия Ветхого Завета в латинской транскрипции 4-5 вв. н.э. от блаженного Иеронима. Богооткровенность текстов Вульгаты с периода Тридентского собора ХУI в. Принятие древнееврейского канона Вульгаты последующим христианством.

Печатные издания Ветхого Завета в Западной Европе. Первая миланская версия, г.Сонцино, не ранее ХУ в. Герсонский вариант печатного Ветхого Завета и его историческая роль на будущий перевод Ветхого Завета авторства Лютера. Производность основы первых печатных изданий в ходе оформления последующих знаменитых европейских образцов Библии Европы в общем русле печатной культуры и книгоиздательства. Проблемы тождества и различий канонических библейских текстов внутри старых и новых языковых границ силами европейских лингвистов. «Полиглотта» как феномен западноевропейского сравнительного языкознания на основе контраста оригинального текста Священного Писания и его национальных текстуальных производных сочинений. Знаменитые «Полиглотты»: Каплутенская Полиглотта, ХУI в.; Антверпенская Полиглотта или Королевская Библия, ХУI в.; Парижская Полиглотта, ХУII в.; Лондонская Полиглотта или Уолтонская Полиглотта, ХУII в.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте научное трактование истории создания Библии.
2. Определите структуру Библии.
3. Охарактеризуйте библейские сюжеты в иконографии.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 8. Отражение Ветхозаветных сюжетов в иконографии

План.

1. Иконография сотворения мира, человека, грехопадения
2. Иконография Ветхозаветных сюжетов всемирного потопа, неопалимой купины
3. Ветхозаветные персонажи Моисей, Давид, Соломон, Валтасар, Иона в мировой 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 плавающий 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 Содома 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 заклание 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) изображение Мадонны 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... толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лише сабли той при бедре не написано".

Вопросы для самоконтроля

1. Охарактеризуйте иконографию сотворения мира, человека, грехопадения.
2. Дайте анализ иконографии библейских персонажей, запечатлённых мировой живописью.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 9. Иконографическое изображение Священного Писания Нового Завета.

План.

1. Новозаветные сюжеты рождения Иисуса Христа.
2. Жизнеописания, деяния Иисуса Христа в иконографии.

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-библеиста".

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.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте анализ иконографии рождества Иисуса Христа.
2. Охарактеризуйте иконографию жизнеописания и деяний Иисуса Христа.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 10. Иконографические изображения Божьей Матери христианской церковью.

План.

1. Библейские сюжеты, посвящённые Божьей Матери.
2. Изображение Божьей Матери на православных иконах
3. Католическая иконография Богородицы

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 ΜΗΡ ΘΥ или ΜΡ 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 плави, 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 Богоматери 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 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 Эсквиллине (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. *Maria 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, Коронование 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, 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

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте характеристику жизнеописания Божьей матери.
2. Выделите отличительные особенности православной и католической иконографии Божьей Матери.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 11. Иконография Святой Софии.

План.

1. Храм Святой Софии в Константинополе – символ мироздания.
2. Храм Святой Софии в Киеве.
3. София Новгородская.

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.

Вопросы для самоконтроля

1. Определите значение храмов Святой Софии для православных верующих.
2. Охарактеризуйте иконографические изображения в храмах Святой Софии.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 12. Топоиконография «Святых гор».

Пл ан.

1. Гора Преображения – Фавор.
2. Изображение святой горы Афон.
3. Гора Елеонская и связанные с ней мифы.
4. Гора распятия – Голгофа.

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 участии 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.

Вопросы для самоконтроля

1. Проанализируйте мифы, связанные со «Святыми горами».
2. Охарактеризуйте иконографию, отражающую тему «Святых гор».

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 13. Иконография христианских праздников.

План.

1. Значение христианских праздников для верующих
2. Описание икон 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 празднества – 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.

Вопросы для самоконтроля

1. Определите значение церковных праздников для верующих.
2. Выделите наиболее значимые христианские праздники.
3. Проанализируйте иконографию христианских праздников.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 14. Иконография Феофана Грека.

План.

1. Новгородский период творчества Феофана Грека (70-е годы XIV века)
2. Традиция ранней палеологовской художественной культуры в творчестве Феофана Грека.
3. Особенности художественной манеры Феофана Грека.

Влияние новгородских росписей XII века Антониева монастыря, церкви в Аркажах, церкви Спаса на Нередице. Первая на русской земле работа Феофана – роспись церкви Спаса на Ильине улице: индивидуальность фигур, порывистость при внешнем спокойствии, внешнее спокойствие, асимметричность расставленных фигур. Портреты реалистического толка Ноя, Мельхиседека, Акакия, Агафона, Макария Египетского, Пантократора. Традиция ранней палеологовской художественной культуры – подчеркнута живописная техника. Монохромная гамма иконописи: серебристо-фиолетовый, серовато-голубоватые тона фона, оранжево-коричневый тон с терракотовым оттенком ликов, бледно-жёлтые, жемчужно-белые, серебристо-зелёные тона одеяний. Манера иконописца: резкость, решительность, энергичный мазок, живость лиц, напряжённость выражения. Феофановский блик – динамизация формы. Фрески церкви Фёдора Стратилата (1370-1380-е годы): влияние феофановской школы. Фресковый цикл церкви Успения на Волотовом поле: соприкосновение с фресками церкви Спаса на Ильине: украшенный зигзагообразной линией фриз, одинаковый по свойствам и технологическому строению грунт. Работы учеников Феофана Грека: двусторонняя икона Донской Богородицы, икона Спаса из церкви Фёдора Стратилата.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте оценку новгородскому периоду творчества Феофана Грека.
2. В чём заключается влияние традиций палеологовской художественной культуры на творчество Феофана Грека?
3. Выделите особенности художественной манеры Феофана Грека.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 15. Иконография Андрея Рублёва.

План.

1. Росписи Успенского собора
2. «Спас» Звенигородского чина.

3. «Троица ветхозаветная» и её значение для дальнейшего развития иконографии православия.

4. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (артель Андрея Рублёва и Даниила Чёрного)

Влияние византийской иконописи на иконопись Древней Руси. Сотрудничество с Феофаном Греком при росписи Благовещенского собора в Москве (1405 год). Росписи Успенского собора (1408 год) совместно с Даниилом Чёрным. Тема фресок «Страшного суда» Успенского собора. Иконы апостола Павла и архангела Михаила – предвосхищение образов «Троицы». Центральная икона Звенигородского чина – «Спас». Икона «Троица» (1411 год) – вершина творчества Андрея Рублёва. Идеи христианской церкви о жертве любви, послушании. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (артель Андрея Рублёва и Даниила Чёрного). Московская школа иконописи: одухотворённость образов, глубина содержания, гибкость фигур, строгая ритмичность контура, молчаливое и сосредоточенное раздумье, гармоническая согласованность колорита, тонкие сочетания холодных тонов (светлые прозрачные тона, оттенки голубого, золотисто-коричневого, бледно-зеленоватого, сиреневого, вишнёво-коричневого). Новгородская школа иконописи: волевая направленность, сильные характеры, резкая угловатость очертаний, порывистость жестов, энергичная колористика красного, жёлтого, белого, тёмно-синего, оливково-зелёного цветов.

Вопросы для самоконтроля

1. Почему XV-й век называют золотым веком русской иконописи?
2. Дайте сравнительный анализ московской и новгородской школ иконописи XV-го века.
3. Дайте характеристику творчества Андрея Рублёва.
4. Почему «Троица» Андрея Рублёва считается вершиной его творчества?

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 16. Иконография Симона Ушакова

План

1. Творческая деятельность Симона Ушакова в качестве царского «жалованного» мастера.
2. Новаторство иконографии Симона Ушакова.

Симон (Пимен) Фёдорович Ушаков (162625июня 1686, Москва) русский московский иконописец и график. Принят в царские «жалованные» мастера Серебряной палаты при Оружейном приказе в 22 года. Рисунки для разных предметов церковной утвари и дворцового обихода, для золотых, серебряных, эмалированных изделий, роспись знамён, сочинение узоров для рукоделий, черчение карт, планов. Писание образа для двора, церквей, частных лиц. Перевод Симона Ушакова на службу из Серебряной палаты в Оружейную (1664 г.): глава царских мастеров, образование школы иконописцев, милости царя Алексея Михайловича и его преемников на престоле. Симон Фёдорович Ушаков умер 25 июня 1686 года в родном городе.

Иконы: Благовещения, главное изображение окружено композициями на темы акафиста Пресвятой Богородицы (находится в церкви Грузинской Божьей Матери, в Москве), Владимирской Богоматери с московскими угодниками (там же), святого Феодора Стратилата (патрональная икона у могилы царя Фёдора Алексеевича, в Архангельском соборе), Нерукотворного Спаса (в соборе Троице-Сергиевой лавры), Сошествие Святого Духа (там же) и на парсуны царей Михаила Фёдоровича и Алексея Михайловича (в Архангельском соборе). Соединение исконного русско-византийского иконописания по древним «пошибам» и нового «фряжского» стиля. Изобретение новых композиций, использование западных образцов и

натуры, стремление сообщать фигурам характерность и движение. Изготовление рисунков для гравёров. Привитие в иконографии генеалогического древа на Руси (икона Древо государей Российских, XVII веке).

Уникальная икона «Похвала Владимирской иконе Божией Матери» (1668 г.) или «Насаждение древа государства Российского»: Владимирская икона – главная святыня всей Руси, икона словно вырастает из дерева, которое поливают князь Иван Калита и св. митрополит Петр, в ветвях, в медальонах, изображены русские святые. Образ для иконостаса церкви Троицы в Никитниках – храма в Китай-городе, рядом с которым художник жил и прихожанином которого, по всей видимости, являлся. Изображение Успенского собора, из которого произрастает древо. В центре, среди его ветвей и цветов, – медальон с образом Владимирской иконы Богоматери. У подножия Успенского собора изображены насаждающий древо князь Иван Калита и поливающий корни растения из кувшина митрополит Петр. По сторонам от них представлена здравствующая царская семья: государь Алексей Михайлович, его супруга Мария Ильинична, сыновья Алексей и Федор. От древа, произросшего в центре Московского государства, идут побеги в виде виноградных лоз с листьями, цветами роз и гроздьями плодов. Главными же его плодами являются святые русской земли, изображенные в двадцати медальонах со свитками-молениями в руках. Справа от иконы Богоматери представлены святители (митрополиты Иона, Алексей, Киприан, Филипп, Фотий, патриархи Иов и Филарет), а также цари Федор Иванович, Михаил Федорович и царевич Димитрий. Слева представлены преподобные Андроник Московский, Сергей и Никон Радонежские, Пафнутий Боровский, а также московские юродивые Василий Блаженный, Максим Блаженный и Иоанн Большой Колпак. Общая композиция произведения восходит к сербским изображениям родословной правителей Неманичей, которая, в свою очередь, опирается на иконографию родословной Христа, называемую «Древо Иессеево». Но если в этих двух схемах древо с многочисленными ветвями было древом генеалогическим, то в иконе Симона Ушакова оно символизирует духовные подвиги изображенных. Их родство состоит в том, что все они – святые Русской земли. Московское царство, Кремль, его духовный и политический центр, символизирует устроенный Господом вертоград. Благодетельными работниками Христа как хозяина виноградника являются митрополит Петр (1308-1326) и Иван Калита (1325-1340), с именами которых традиционно связывается возвышение Москвы. При митрополите Алексии князем Димитрием были построены стены Кремля, а при митрополите Киприане в Успенский собор из Владимира была перенесена икона Богоматери (в 1395 году), ставшая его главной святыней. Так происходило возвышение Москвы, превращение ее в первопрестольный град. «Насаждение древа государства Российского» – уникальная икона, отображавшая единую историю Руси и Русской Православной Церкви и имевшая государственную и политическую актуальность.

«Богоматерь Киккская», «Преподобный Сергей Радонежский», «Архангел Михаил, попирающий дьявола»: светло-голубой фон. Создание более двенадцати образов «Спаса Нерукотворного».

«Спас Нерукотворный» происходит из церкви Троицы в Никитниках в Москве (построена и расписана в 1628–1653 годах). В нижней части иконы, под платом, сохранилась надпись: «Писал государев иконописец в лето [7166(1658)] Симон Федоров Ушаков». Икона из церкви Троицы в Никитниках – самое раннее из многочисленных изображений Нерукотворного Спаса Симона Ушакова. Новые живописные приемы: натуральная передача черт лица, светотеневая моделировка объема, чередование темных и светлых тонов, освещенность лица (в отличие от европейской живописи) не мотивирована никаким реальным источником света, расположение световых бликов следует традиции XIV века. Идеи и эстетические ориентиры: «плотский» облик Христа – главный предмет иконописания, передача образа «светло и румяно, тенно и живоподобне». Нерукотворный образ Спасителя – самый авторитетный образец для всякого иконописца. Необходимость точного следования образцам и стремление к передаче "живоподобия" для сохранения точности свидетельства лица Христа. Поиск идеального типа нового канона – основа более поздних изображений.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте анализ творческой деятельности Симона Ушакова.

2. Опишите икону «Похвала Владимирской иконе Божией Матери» (1668 г.) или «Насаждение древа государства Российского» – главную святыню всей Руси.
3. Проанализируйте иконографию Спаса Нерукотворного Симона Ушакова.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 17. Иконография святых, ангелов, пророков, апостолов, мучеников, преподобных

План

1. Изображения святых, ангелов, пророков, апостолов, мучеников, преподобных.
2. Иконография исторических личностей.

Изображение праотцов, пророков, мучеников, святителей, преподобных, блаженных (юродивых), праведных, бессеребренников, благоверных

Святые – стяжение особой благодати, очищенные от греха. Канонизация (прославление святого всей церковью) святого, его образ после канонизации. Святые праотцы – первые праведники в человеческой истории. На иконах их изображают со свитками, содержащими тексты из Священного Писания; праотца Ноя иногда изображают с ковчегом в руках.

Святые пророки – святые люди, которые по внушению Святого Духа предсказывали грядущие события и в особенности появление обетованного Мессии. В иконографии пророков обязательно присутствует изображение нимба как символа святости и особого избранничества Божия; на головах – пророческие шапочки или корона, иногда еще их изображают и с непокрытой головой. Свитки в руках содержат выдержки из текстов их пророчеств. Они одеты в хитон и гиматий, на плечах некоторых милоть – накидка из овчины

Святые апостолы – правовестники слова Божия, посланные Иисусом Христом во все концы земли. Их традиционно изображают со свитками или книгой в форме кодекса, с нимбами вокруг голов; одежда апостолов – хитон и гиматий. Апостол Петр изображается со связкой ключей. Четыре иконы святых евангелистов всегда помещают на Царских Вратах.

Равноапостольные – святые, особенно прославившиеся обращением народов в христианскую веру и жившие в последующие за первыми апостолами времена. Отличия могут быть в изображении одежды, которая характерна для их времени и народа. Их также изображают с крестом в руках – символом крещения и спасения от вечной смерти

Святые мученики – святые, прославленные Церковью за мученическую смерть, принятую за веру. Мученики до новомучеников нашего времени – продолжатели апостольского служения, и поэтому на их иконах присутствует крест. В их иконографии активно используется красный цвет как символ пролитой крови за веру. Христиане, открыто исповедовавшие веру во Христа и претерпевшие за это гонения, мучения и пытки, но оставшиеся в живых, именуется исповедниками. Начиная с 6 века, исповедниками называют святых, которые особой праведностью своей жизни засвидетельствовали христианскую веру. Бессеребренники – целители, которые лечили людей во славу Божию безвозмездно. Характерной деталью их иконографии является изображение ящичка с лекарственными снадобьями.

Святители – священнослужители, которые своей святой жизнью и ревностным пастырским служением осуществляют промысел Божий о Церкви как о Теле Христовом. На иконах святители изображаются в богослужебном епископском облачении. На голове может быть митра – особый головной убор, украшенный небольшими иконами и драгоценными камнями, символизирующий терновый венец Спасителя; саккос – верхняя одежда, знаменующая багряницу Спасителя; на плечах – омофор – длинный лентообразный плат, украшенный крестами, который является обязательной частью облачения епископа, – без него он не имеет права совершать богослужение. Святители изображаются с книгой в левой руке; правая рука – в благославляющем жесте. Фигуры их изображаются в полный рост и по пояс; оглавные же встречаются крайне редко.

Блаженные (юродивые). Внешнее безумие, соединенное с даром предвидения, поведение, идущее вразрез с общепринятым, но позволяющее, не взирая на лица, обличать грешников и призывать ко спасению через осознание собственного несовершенства и покаяние. Блаженные на иконах изображаются в том виде, в каком они совершали подвиг: обнаженными

или с легкой повязкой на чреслах, в ветхих одеждах, с веригами на плечах. Фоном иногда служит панорама города или обители, где жил или подвизался святой.

Святые праведники – святые миряне, т. е. люди, жившие в миру, не имевшие монашеского звания и не принявшие мученическую смерть за Христа. Будучи семейными или одинокими людьми, они удостоились святости за особо благочестивый и угодный Богу образ жизни. На иконах праведных изображают в одеждах той же эпохи, в которую они жили. Основными элементами их иконографии служат: нимб, свиток, наименование святого, вид местности, где жил святой. Благоверными называют святых мирян, которые имели княжеский титул или были правителями и которые, пользуясь своим положением, защищали и отстаивали Православную веру, а также своим личным примером являли образец смирения, незлобивости и кротости нрава. Их изображают или в царских ризах, или в воинских доспехах.

Вопросы для самоконтроля

1. Дайте анализ иконографии святых, ангелов, пророков, апостолов, мучеников, преподобных.
2. Охарактеризуйте иконографию исторических личностей.

Литература: [1; 2; 3; 5; 6; 7]

Тема 18. Итоговая лекция

План.

1. История зарождения иконографии.
2. Иконография христианских святых.
3. Выдающиеся иконописцы и их произведения.

Иконография (от греч. *Eikon* - изображение, образ и *gbrho* 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 о пределённой 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 Богородицы, 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.)

Феофан Грек. Влияние новгородских росписей XII века Антониева монастыря, церкви в Аркажах, церкви Спаса на Нередице. Первая на русской земле работа Феофана – роспись церкви Спаса на Ильине улице: индивидуальность фигур, порывистость при внешнем спокойствии, внешнее спокойствие, асимметричность расставленных фигур. Портреты реалистического толка Ноя, Мельхиседека, Акакия, Агафона, Макария Египетского, Пантократора. Традиция ранней палеологовской художественной культуры – подчеркнута живописная техника. Монохромная гамма иконописи: серебристо-фиолетовый, серовато-голубоватые тона фона, оранжево-коричневый тон с терракотовым оттенком лиц, бледно-жёлтые, жемчужно-белые, серебристо-зелёные тона одеяний. Манера иконописца: резкость, решительность, энергичный мазок, живость лиц, напряжённость выражения. Феофановский блик – динамизация формы. Фрески церкви Фёдора Стратилата (1370-1380-е годы): влияние феофановской школы. Фресковый цикл церкви Успения на Волотовом поле: соприкосновение с фресками церкви Спаса на Ильине: украшенный зигзагообразной линией фриз, одинаковый по свойствам и технологическому строению грунт. Работы учеников Феофана Грека: двусторонняя икона Донской Богородицы, икона Спаса из церкви Фёдора Стратилата.

Андрей Рублёв. Влияние византийской иконописи на иконопись Древней Руси. Сотрудничество с Феофаном Греком при росписи Благовещенского собора в Москве (1405 год). Росписи Успенского собора (1408 год) совместно с Даниилом Чёрным. Тема фресок «Страшного суда» Успенского собора. Иконы апостола Павла и архангела Михаила – предвосхищение образов «Троицы». Центральная икона Звенигородского чина – «Спас». Икона «Троица» (1411 год) – вершина творчества Андрея Рублёва. Идеи христианской церкви о

жертве любви, послушании. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (артель Андрея Рублёва и Даниила Чёрного). Московская школа иконописи: одухотворённость образов, глубина содержания, гибкость фигур, строгая ритмичность контура, молчаливое и сосредоточенное раздумье, гармоническая согласованность колорита, тонкие сочетания холодных тонов (светлые прозрачные тона, оттенки голубого, золотисто-коричневого, бледно-зеленоватого, сиреневого, вишнёво-коричневого). Новгородская школа иконописи: волевая направленность, сильные характеры, резкая угловатость очертаний, порывистость жестов, энергичная колористика красного, жёлтого, белого, тёмно-синего, оливково-зелёного цветов.

Симон Ушаков. Уникальная икона «Похвала Владимирской иконе Божией Матери» (1668 г.) или «Насаждение древа государства Российского»: Владимирская икона – главная святыня всей Руси, икона словно вырастает из дерева, которое поливают князь Иван Калита и св. митрополит Петр, в ветвях, в медальонах, изображены русские святые. Образ для иконостаса церкви Троицы в Никитниках – храма в Китай-городе, рядом с которым художник жил и прихожанином которого, по всей видимости, являлся. Изображение Успенского собора, из которого произрастает древо. В центре, среди его ветвей и цветов, – медальон с образом Владимирской иконы Богоматери. У подножия Успенского собора изображены насаждающий древо князь Иван Калита и поливающий корни растения из кувшина митрополит Петр. По сторонам от них представлена здравствующая царская семья: государь Алексей Михайлович, его супруга Мария Ильинична, сыновья Алексей и Федор. От древа, произросшего в центре Московского государства, идут побеги в виде виноградных лоз с листьями, цветами роз и гроздьями плодов. Главными же его плодами являются святые русской земли, изображенные в двадцати медальонах со свитками-молениями в руках. Справа от иконы Богоматери представлены святители (митрополиты Иона, Алексей, Киприан, Филипп, Фотий, патриархи Иов и Филарет), а также цари Федор Иванович, Михаил Федорович и царевич Димитрий. Слева представлены преподобные Андроник Московский, Сергей и Никон Радонежские, Пафнутий Боровский, а также московские юродивые Василий Блаженный, Максим Блаженный и Иоанн Большой Колпак. Общая композиция произведения восходит к сербским изображениям родословной правителей Неманичей, которая, в свою очередь, опирается на иконографию родословной Христа, называемую «Древо Иессеево». Но если в этих двух схемах древо с многочисленными ветвями было древом генеалогическим, то в иконе Симона Ушакова оно символизирует духовные подвиги изображенных. Их родство состоит в том, что все они – святые Русской земли. Московское царство, Кремль, его духовный и политический центр, символизирует устроенный Господом вертоград. Благочестивыми работниками Христа как хозяина виноградника являются митрополит Петр (1308-1326) и Иван Калита (1325-1340), с именами которых традиционно связывается возвышение Москвы. При митрополите Алексии князем Димитрием были построены стены Кремля, а при митрополите Киприане в Успенский собор из Владимира была перенесена икона Богоматери (в 1395 году), ставшая его главной святыней. Так происходило возвышение Москвы, превращение ее в первопрестольный град. «Насаждение древа государства Российского» – уникальная икона, отображавшая единую историю Руси и Русской Православной Церкви и имевшая государственную и политическую актуальность. «Богоматерь Киккская», «Преподобный Сергей Радонежский», «Архангел Михаил, попирающий дьявола»: светло-голубой фон. Создание более двенадцати образов «Спаса Нерукотворного». «Спас Нерукотворный» происходит из церкви Троицы в Никитниках в Москве (построена и расписана в 1628–1653 годах). В нижней части иконы, под платом, сохранилась надпись: «Писал государев иконописец в лето [7166(1658)] Симон Федоров Ушаков». Икона из церкви Троицы в Никитниках – самое раннее из многочисленных изображений Нерукотворного Спаса Симона Ушакова. Новые живописные приемы: натуральная передача черт лица, светотеневая моделировка объема, чередование темных и светлых тонов, освещенность лица (в отличие от европейской живописи) не мотивирована никаким реальным источником света, расположение световых бликов следует традиции XIV века. Идеальные и эстетические ориентиры: «плотский» облик Христа – главный предмет иконописания, передача образа «светло и румяно, тенно и живоподобне». Нерукотворный образ Спасителя – самый авторитетный образец для всякого иконописца. Необходимость точного следования образцам и стремление к передаче

"живоподобия" для сохранения точности свидетельства лика Христа. Поиск идеального типа нового канона – основа более поздних изображений.

Вопросы для самоконтроля

1. Проанализируйте этимологию слова «иконография».
2. Дайте развёрнутый анализ зарождению иконографии.
3. Выделите основные признаки исследования иконографии Н. Кондаковым, Э. Малем, Э. Панофски.
4. Охарактеризуйте деятельность выдающихся создателей иконографических образов.
5. Сделайте сравнительный анализ творческих стилей создателей иконографических образов.

Литература: [[1](#); [2](#); [3](#); [5](#); [6](#); [7](#)]