

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Амурский государственный университет

## **История русской иконы**

Учебное пособие

Благовещенск  
Издательство АмГУ  
2011

ББК 71.05я723

Е60

*Рекомендовано  
учебно-методическим советом университета*

*Рецензенты:*

*Донченко А.И., доктор культурологии, профессор, зав.кафедрой всемирной истории БГПУ*

*Сотникова Е.А., доцент кафедры дизайна АмГУ*

Авторы – составители: Горбатенко Н.В., Малахова Ю.В.

История русской иконы: Учебное пособие. – Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2011. – 85с.

Учебное пособие содержит теоретические сведения по истории русской иконы, технике ее изготовления на примере различных школ, а также перечень и характеристику основных иконографических образах Богоматери и Христа. Представлены иллюстрации всех иконографических образов русских икон.

Пособие предназначено для студентов специальностей 072500.62 «Дизайн», 072600 «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»

ББК 71.05я723

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|   |    |
|---|----|
| Введение .....                                    | 4  |
| 1 Техника изготовления иконы.....                 | 5  |
| 2 Иконография Богоматери.....                     | 29 |
| 2.1 Богоматерь Оранта.....                        | 29 |
| 2.2 Богоматерь Знамение.....                      | 28 |
| 2.3 Панагия.....                                  | 30 |
| 2.4 Богоматерь Одигитрия.....                     | 30 |
| 2.5 Богоматерь Умиление (Елеуса).....             | 33 |
| 2.6 Богоматерь Боголюбская.....                   | 36 |
| 2.7 Богоматерь «Всех скорбящих радости».....      | 36 |
| 2.8 Рождество Богоматери.....                     | 38 |
| 2.9 Введение во храм.....                         | 39 |
| 2.10 Благовещение, житийные иконы Богоматери..... | 40 |
| 3 Иконография Христа.....                         | 46 |
| 3.1 Образ Спаса.....                              | 46 |
| 3.2 Рождество Христово.....                       | 50 |
| 3.3 Сретение.....                                 | 52 |
| 3.4 Крещение (Богоявление).....                   | 53 |
| 3.5 Преображение.....                             | 55 |
| 3.6 Страсти Христовы.....                         | 58 |
| Библиографический список.....                     | 63 |
| Приложение .....                                  | 64 |

## ВВЕДЕНИЕ

История иконописи занимает важное место при изучении истории русского изобразительного искусства. Для древнерусского искусства – искусства в целом религиозного – источниками сюжетов были в основном произведения религиозной литературы, а ремесло иконописца считалось священнодействием. Православная иконография древнерусского искусства огромна; она насчитывает тысячи типологических вариантов изображения Христа, Богородицы, святых, библейских и евангельских персонажей и сюжетов, связанных с ними.

Цель данного учебного пособия - познакомить с такими понятиями как иконопись, иконография, рассмотреть технику изготовления иконы, а также помочь разобраться в иконографических типах, получивших наиболее широкое распространение.

## РАЗДЕЛ 1 ТЕХНИКА ИЗГОТОВЛЕНИЯ ИКОНЫ

Слово «икона» - греческого происхождения. Дословно оно обозначает «изображение», «образ». Как искусствоведческий термин слово «икона» имеет два значения. В узком понимании «икона» - произведение иконописи, один из видов средневекового культового искусства. В более широком смысле «икона» - культовое изображение святых христианской религии: Богородицы, Иисуса Христа и других. Церковь рассматривает икону как символ таинственной связи верующего с божеством; через эту мистическую связь, по учению церкви, икона способна приобщить к божеству человека. Эта мысль прекрасно выражена в древней христианской легенде. Первые иконы Марии с младенцем Христом на руках, сказано в ней, написал евангелист Лука. Богородица, увидев их, произнесла: «...благодать моя с сими иконами да будет».

Культовая почитания христианских икон зародился в эпоху раннего христианства во II веке. Древнейшие дошедшие до нас памятники иконописания созданы в VI веке. На Русь икона пришла в X веке из Византии с принятием христианства.

В классическую эпоху русского средневековья икону с самого начала до полного завершения делал один мастер. Этим искусством, как правило, занимались монахи. Чернецами были Андрей Рублев, Даниил Черный, Прохор с Городца. Имена многих так и остались неизвестны: писали иконы не ради личной славы, а ради служения Богу, что в представлении средневекового человека, неотделимо от служения Родине и своему народу.

В XVI столетии, во времена Ивана Грозного, появляются первые признаки «обмирщения» иконописи. Не случайно именно в это время писанием икон занимаются не только монахи, но и «миряне» - светские люди. Среди них великий Дионисий, бок о бок с ним работали и многие другие. Одни «кормились» при дворе - кормовые иконописцы, как их называли, выполняли царские зака-

зы. «Городовые иконники» жили тем, что писали иконы для продажи в городе.

Иконописание наряду с высоким искусством постепенно становится и ремеслом. К концу XVII века и особенно в XVIII столетии труд иконописца-ремесленника разделился. Одни писали лица (работа «личника» считалась самой трудоемкой и дорогой), другие, «доличники» прописывали горки, палаты, одежды святых, «писчики» писали надписи; были также «кресчики», они, как никто быстро, единым росчерком кисточки чертили кресты. Икона проходила порой десятки рук, прежде чем работа завершалась.

Во все времена последовательность работы над иконой оставалась неизменной. Иконы писали, как правило, на деревянных досках. Использовали дерево разных сортов. Так, например, палешане писали иконы па липе, густые липовые леса подходили вплотную к Палеху. Ценились кипарисные доски, их специально привозили с юга; особенно дорого стоили доски сандалового дерева, источающие тонкий аромат. Древесину использовали разных сортов, но обязательно сухую, поэтому материал для икон готовили зимой. Если заказчик просил сделать небольшой «образок», доску выпиливали из одного круглого полена. Для больших икон собирали щит из нескольких досок. Доски соединяли специальными планками-шпонками.

Мастера XII — XIII веков шпонки накладывали на щит и прибивали медными гвоздями или крепили специальными деревянными шипами. Однако накладные шпонки, жестко сцеплявшие щит, неудобны; нужны были такие, которые бы давали возможность доскам при рассыхании и набухании оставаться подвижными и меньше коробиться.

В XIV столетии на тыльной стороне щита иконописец прорезал пазы и в них вставлял шпонки. Врезные шпонки лучше сохраняли доску от коробления.

В XV веке пазы не резали на всю ширину щита, от его боков оставляли 5-10 сантиметров, шпонка, вставленная в такой паз, держалась крепче. Деревя не жалели: массивные шпонки высоко выступали над поверхностью тыльной сто-

роны. Мастера XVI -XVII веков шпонки делали плоскими и широкими; в конце XVII века их врезали в торцы иконы. После того, как врезаны шпонки, начинали обрабатывать лицевую сторону. На щите со стороны, где надлежало писать икону, заглубляли прямоугольную выемку - ковчег. По сторонам от ковчега возвышались края доски - поля. Скос между полем и ковчегом называли лузгой.

Поля икон XI -XII столетий, как правило, широкие, ковчег глубокий; с XIII века они становятся уже. На иконах XVI века ковчег не глубок и лузга плавно переходит в углубление; в следующем столетии она вновь становится крутой. Отметим, что наличие ковчега - явный признак древней иконы. Иконы конца XVII, особенно XVIII, XIX веков делали в основном без ковчега.

Для того чтобы предохранить живопись от трещин и разрывов, на доску клеили ткань - паволоку. Иногда использовали старый, но еще крепкий лен-«ветошку»; для письма больших алтарных икон заказчик давал художнику новую льняную ткань - «сорочку». На паволоку («ветошку», «сорочку») наносили левкас. Готовили его из мела (алебастра) и мездрового, осетрового или подобного им клея. Левкас наносили в несколько приемов, давая каждому слою хорошо просохнуть. Залевкашенную поверхность мастер тщательно выглаживал до идеально гладкой.

Главное изображение художник помещал в ковчеге, на полях иконы писал поясняющие тексты или избранных святых; в житийных иконах размещал на полях отдельные композиции со сценами жития — клейма. Житийные иконы уподобляли раскрытой книге: клейма «читали» сверху вниз, слева направо.

Работа не обводилась без иконописного подлинника, введенного в художественную практику постановлением Стоглавого собора по времена Ивана Грозного. Церковь строго предписывала художникам придерживаться старых образцов иконописи, писать так, как писал Андрей Рублев и другие известные иконописцы, а от себя «ничтоже придумывать».

Иконописные подлинники делились на толковые и лицевые. В толковом подлиннике мастер читал подробное описание композиции, объяснение

особенностей иконографии - «толкование» сюжета иконы. Здесь же указывалось, какими красками положено писать икону. Толкования располагали по месяцам, а внутри месяца по дням, так, как чествовали святых, в церкви.

По месяцам и дням составляли лицевой подлинник, но словесные описания сводились в нем к минимуму и касались в основном цветового решения композиции, представленной во всю ширину листа подлинника графически - «в лицах». Подлинник служил иконописцу своего рода универсальным иконографическим справочником. Помимо подлинников в каждой мастерской пользовались прорисями, «палепами», «припорохами». Специально промасленную бумагу иконописец накладывал на оригинал и прорисовывал через кальку просвечивающийся рисунок гусиным пером или кистью - получалась прорись. Можно было сделать иначе: рисунок на иконе обводили липкой, настойной на чесноке, краской, затем покрывали его чистым листом бумаги и протирали костяшкой - получался отпечаток - «налепок». С «налепка» или прориси рисунок переносили на левкас иконы, которую предстояло писать. Для этого иконник накалывал контуры рисунков тонкой иглой. Наколотый рисунок он прикладывал лицевой стороной к доске и «припорашивал» - натирал с обратной стороны натертыми в порошок углем или сангиной, положенными в особый мешочек. Линия, проколотаая точками, пропускала порошок - рисунок был переведен. Если наколы на листе делал умелый рисовальщик с твердой рукой, лист - «припорох», как его называли, напоминал на просвет тончайшее кружево. Такие рисунки, «припорохи», берегли и передавали из поколения в поколение.

После того, как был перенесен рисунок, иконописец слегка процарапывал его по левкасу - обводил неглубокой линией - графьей. Делал он это для того, чтобы после наложения красок был виден легкий след рисунка, затем приступал к золочению.

Золочение всегда было характерной чертой иконописи. Золото не только украшало икону, но имело определенный символический смысл - божественного света, сияния. Для золочения брали сусальное золото, цвет его зависел от количества примесей меди и серебра. Золото выковывали до тончайших листов, которыми пользовались в работе. Золотили нимбы, фон иконы; иногда золотом покрывали всю поверхность иконы и писали по нему красками. Живопись по золоту имела вид драгоценной эмали.

После золочения художник приступал к работе красками. Иконы на Руси писали яичной темперой (в качестве связующего компонента использовали яичный желток). В XVII веке итальянские мастера, которых принято было называть «фряжинами», знакомят русских художников с масляной живописью. Под влиянием их искусства развивается так называемое «фряжское письмо», в котором сочетается темперная и масляная живопись. Комбинированная техника давала возможность иконописцу более объемно передавать форму. Однако классической техникой русского иконописания принято считать яичную темперу.

Работать красками художник начинал с «доличного письма», то есть письма палат, элементов пейзажа, одежд святых и тому подобное. Он покрывал их первоначальными светлыми красками - делал «роскрышь» **Выполняя** «роскрышь», художник стремился добиться мягкости силуэтов, прозрачности тонов, общей спокойной гаммы. Дальше шла «роспись»: более темными красками он обводил контуры рисунка. После «роскрыши» и «росписи» изображенные предметы оставались плоскостными; чтобы они обрели условные объемы, иконописец делал порой 6-7 «плавей» - специальными приемами наносил один на другой несколько слоев красок, ступшевая их по краям - сплавляя, предметы обретали условные объемы. Затем завершал отделку деталей: прописывал кисточкой завитки волн, прорисовывал травы, уступы горок и другое.

В последнюю очередь выполняли лица и обнаженные части тела. «Личное письмо» считалось самой сложной и кропотливой работой. «Личное пись-

мо» начиналось с наложения санкиря - тонкого слоя жидкой краски темно-желтого цвета; по санкирю делал опись- тонкой линией прорисовывал черты лица, волосы, затем «плавил» - выявлял условный объем. Плавил жидкой прозрачной краской, стараясь не размыть предыдущие слои, так чтобы они все вместе объединялись в одно мягкое красивое пятно. После плавления художник тонко, мягко, без нарушения общего впечатления, восстанавливал опись. Этим завершалось письмо иконы.

Для окончательного завершения иконы, ее нужно было проолифить. Олифа для икон готовилась особым способом: чистое льняное масло тщательно проваривали, разливали в большие, хорошо закупоренные горшки и ставили в горячие печи. Здесь его томили не менее, чем полгода. За время томления масло хорошо отстаивалось, становилось чистым и прозрачным. Таким маслом - олифой и покрывали икону, чтобы закрепить краски на грунте. Был и еще один секрет у иконописцев: икона, покрытая чистой, золотистой олифой, воспринималась по колориту более обобщенно и цельно.

Назначение иконы прежде всего культовое, но важна была и ее эстетическая ценность. Вспомним, Стоглав призывал следовать работам Андрея Рублева - ныне общепризнанным шедеврам средневековой живописи; угол в доме, увешенный иконами, называли «красным», то есть красивым. Наконец, иконы специально украшали: покрывали (окладывали) частично каким-либо материалом. Оклады были разные: одни шили по холсту золотыми и серебряными нитями вышивальщицы, другие резали искусные резчики, дерево левкасили и золотили, но чаще оклады были творениями рук золотых и серебряных дел мастеров-ювелиров.

Металл использовали разный: золото, позолоченное серебро, латунь, медь, а позднее даже белую жечь. Оклады из драгоценных металлов чеканили, украшали самоцветами, жемчугом. Такие оклады уже сами по себе ценятся как предметы искусства.

В XVI веке чеканные оклады стали вытесняться басменными. Басма - тонкая металлическая пластинка, украшенная тиснением, для четкости прочеканенным. Жестяные оклады икон XIX века выполняли штамповкой. Спешить снимать оклад с икон XIX века не следует, так как нередко рисунок оклада восполнял «доличное письмо», а под окладом на иконе писали лишь лицо и руки святых. Покрытая же окладом поверхность иконы оставалась даже без левкаса.

О том, как выглядели русские иконописные мастерские, можно судить по документу, составленному в 1622 году, после смерти одного из знаменитых Строгановых, владельца иконописных мастерских - Никиты Григорьевича Строганова. «Роспись Никитинскому переднему и заднему двору...» называет две иконные горницы, которые располагались на территории, примыкавшей к Благовещенскому собору, недалеко от хозяйских хором. Это были просторные двухэтажные помещения, где велись иконописные работы; все необходимое для них хранили в подвалах собора. По описи там числились: «коробья лубяная, в ней всякие образные краски и вохра», «22 узла» образного гвоздья, по тысяче штук в каждом, «цки» деревянные, «тетради знаменные» - иконописные подлинники.

«Тетради знаменные» - то есть рисованные иконописные подлинники - неперемный атрибут иконописной мастерской. Постановления Стоглавого собора 1551 года строго предписывали «знаменити с добрых образцов», протопопам же и всем священникам «в каждом во своем граде и во всех святых церквях дозирати святых икон», что означало: строго контролировать иконографию и качество письма. Чем был иконописный подлинник для художников Древней Руси: универсальным иконографическим справочником, или догмой, сковывающей творческую фантазию?! Ни тем, ни другим в отдельности. Его роль многообразней и сложнее.

«Иконописная горница» мало чем походила на современную мастерскую художника живописца. Здесь мирно уживались ремесло и искусство, творчест-

во и ученичество. Подлинник был также необходим, как краски или кисти - с ним работал и мастер, и ученик. Ученик начинал с копии самых простых листов подлинника. Копируя их, он приучал руку к рисованию острой кистью горизонтальных и спиральных линий, к плавным их переходам из тонких в утолщенные. Затем переходил к более сложным мотивам - горкам и палатам: прорисовывал краской их контуры, внутренние линии; затем, для передачи объема проплавливал тупой кистью краской профильную сторону горок и уступы. Рисование палат с листа подлинника приучало к строгости пропорций и декоративных элементов. При прорисовке кистью, особое внимание, обращали на горизонтальные и вертикальные линии, их ровность и чистоту. Для рисунка человека подлинник давал начало: пропорции, общие формы, силуэт фигуры, рисунок ее отдельных частей.

Как видим, лицевой иконописный подлинник давал лишь азы ремесла. Дальше начинающий иконописец должен был учиться у мастера. Так, например, научившись рисовать горки, учились их писать: наблюдая за работой художника, ученик также терпеливо проплавливал лещадку за лещадкой, добиваясь, чтобы краска, жидкая и прозрачная, ровно заливала форму, сходя на нет на ее границах; острой кистью по форме наносили тонкие линии - оживку. Рисунок фигуры был особенно кропотлив и требовал не только умения, но и знаний. Усвоив в подлиннике общие закономерности ее построения, приступали к детальному изучению. Прорисовывали детали головы, рук, складки одежды, украшения, у воинов - щиты и латы, затем прописывали. Научившись писать орнамент, горки, деревья, палаты, ученик мог выполнять работу доличника в дешевых заказах, например, тех, что шли на продажу с возов в иконных рядах.

Овладеть кистевым рисунком и письмом было еще недостаточно для того, чтобы стать мастером. Славилась иконописцы-знаменщики, те, кто свободно владели рисунком и композицией. Редкий дар композиции дается художнику от природы, но чтобы развить его и довести до совершенства, нужно, было многому учиться. И здесь на помощь вновь приходил иконописный

подлинник. Можно было начать с перевода его прорисей; копируя, одновременно изучали иконографию и композицию. Опытные художники относились к подлиннику критически, композицию изводов переводили на лист и правила, после этого делали вновь прорись и переносили ее на доску. Правка иконографических изводов была методом работы над композицией.

Можно говорить о творческом подходе иконописцев к лицевому подлиннику. Не подлинник ограничивал творческую фантазию художников, а сама специфика средневекового искусства. Еще Стоглав 1551 года разделил всю живопись на притчи и бытийную. Притчи художник был волен изображать так, как подсказывало ему воображение; в бытийной живописи, к ней прежде всего относилась иконопись, обязан следовать образцу, как зафиксированному наглядно историческому факту. Поэтому творческая фантазия художника была направлена не на разработку иконографии сюжета, а на решение формальных и декоративных задач: композиции, цветоластики, орнамента. Впрочем, извод мог дополняться какими-либо деталями.

Если в работе над композицией подлинник служил началом, оттолкнувшись от которого, мастера создавали свои оригинальные произведения, то в решении колористических задач он не давал почти ничего. И действительно, мало что можно почерпнуть из такого лапидарного указания, как, например, «риза бакан», «испод празелень» и тому подобных. Колорит иконы всецело зависел от вкуса художника. Он должен был чувствовать цвет и тон, мыслить цветом пластически.

Колорит изучали, копируя больших мастеров, этим занимались не только ученики, но и мастера. Особенно много копировали Андрея Рублева, а в XVII веке замечательных царских изографов, иконописцев виртуозов Прокопия Чирина, Назария Савина. Их работы - рисунки, вошли в иконописные подлинники XVII-XVIII веков.

Работы, вышедшие из одних иконописных мастерских, объединяет иконография, так как художники работали по общим «знаменным тетрадам», по-

нимание живописи, рисунка, композиции. Все это дает основание говорить о том, что крупные иконописные мастерские могли быть «школой» в широком и узком понимании этого слова. В мастерской ученик работал рука об руку с мастером, на практике постигал азы ремесла и поднимался к высотам искусства. Из мастерских выходили работы одного стилистического направления, или, как принято говорить, одной школы.

Бывший в 1558-1559 годах в России Едигей Флетчер доносил королеве Елизавете о том, что в Московии славятся среди купцов братья Строгановы из Сольвычегодска. Строгановы, утверждал он, имеют тридцать тысяч наличными деньгами, десять тысяч людей вольными, пять тысяч собственных крестьян, множество нидерландских и других мастеров на заводах, несколько медиков и аптекарей. Богатства Строгановых так поразили англичанина, что он, как утверждают историки, их сильно преувеличил, что, впрочем, не удивительно, так как они действительно были сказочными.

В грозные годы смуты Строгановы, подобно великим князьям, выставляли на границе собственные войска, слали на государев двор денежные ссуды. За службу Отечеству Василий Шуйский пожаловал их «вичем», т. е. правом именовать с отчеством, как высшая знать. Заручившись грамотой Ивана Грозного об охране сибирских границ, Строгановы в своих вотчинах отливали пищали и ядра, строили мореходные кочи, а затем, как сообщает Сибирская летопись, призвали с Волги Ермака «со товарищи» и «отпустиша в Сибирскую землю...» После покорения Сибири Грозным пожаловал Анике пермские вотчины. Спустя год после «пожалования», Аника через своего сына Григория обращается с челобитной к митрополиту, в которой просит благословления на постройку церкви. Митрополит Макарий разрешил строительство. В 1624 году, по писцовым книгам Кайсарова, и общем владении Строгановых числилось 19 церквей и 2 монастыря. Но не только богатством, умом и доблестью славились «именитые» люди. Эти русские «Медичи» с невиданной щедростью одаривали церкви и монастыри драгоценными иконами, шитьем, предметами ювелирного

искусства. Собирать их начал Аника Строганов, родоначальник династии. У заезжих греков в Москве он покупал дорогие киоты, золотые и серебряные оклады, иконы.

Самыми страстными почитателями и покровителями искусства были внуки Аники братья Никита Григорьевич и Максим Яковлевич Строгановы - ярчайшие личности допетровской Руси. Особенную память оставил о себе Никита Григорьевич. Жил Никита в родовом гнезде Орле-городке, что стоял «против устья Яйвы, в трех стенах башни и городни деревянные рубленые, а передняя городовая стена вся острогом». Из Орла расправлялся с непокорной чернью, ходил в походы на ногайские земли, строил крепости, ставил пищажи и прославился неслыханным богатством и княжеской гордыней. Но был и другой Никита, тот, что остался в памяти современников «взирателем божественных писаний»: занимался пауками, знал западные и греческие языки. В его библиотеке хранились не только богословские, но и исторические труды, а также редчайшие крюковые записи хоровой музыки. Однако самой большой страстью Н. Г. Строганова была иконопись. В иконных горницах, уставленных первоклассными образцами живописи, склонял он свою непокорную голову. Такому Никите, тихому и смиренному, слагали панегирики современники: «...велми благодарим бога, яко и еще обретается избранники Божий паче же и нынешнее время, лукаво и развращенно».

«Избранником Божиим» хотел видеть себя Никита Строганов. Его идеал воплотил Прокопий Чирин на заказанной ему патрональной иконе. Парсунное начало звучит в ней откровенно и определенно. Патрон Никиты Григорьевича - Никита воин. Но не воинскую доблесть подчеркивал в нем художник (доспехи сняты и лежат у ног святого), а душевную мягкость, благообразие, аристократизм. Лицо святого Никиты удлиненное, одутловатое, с выпуклым лбом, округлой мягкой бородой, усами. Он одет в золотую кольчугу, украшенную драгоценными камнями, платье, расшитое жемчугом и узорочьем. Аристократизм облика святого соответствовал вкусам и облику самого за-

казчика. Строгановы, получив «виче», роднятся с княжескими и боярскими фамилиями, среди избранной знати бывают на званых обедах при дворе. Об этикете светских людей, в среде которых вращались «именитые люди», писал митрополит Даниил. Придворные, по его словам, вырабатывали себе особую походку, обдумывали выражение глаз, движения, жесты. Их ум всегда «плавал» о «намазании ока», «кивании главе», «об уставлении перст», «выставлении ног». Они носили обувь, украшенную «творением премудростию» - шелком и бисером. Гардероб Никиты изобиловал всякого рода ювелирными украшениями.

Первые большие иконописные заказы Строгановых были связаны с украшением Пыскорской обители Преображенского монастыря, построенного Аникой на ногайских землях, приписанного к нему Коряжемского монастыря, а также Сольвычегодского Благовещенского собора. Большой иконный вклад в Коряжемский монастырь сделал в 1595 году Максим Яковлевич Строганов с женою Марией и детьми Иваном и Максимом.

Благовещенский собор, который по сей день высится на берегу Вычегды в Сольвычегодске, служил для Строгановых домовою церковью. Он оставался единственным каменным сооружением в строгановских вотчинах вплоть до конца XVII века. Летопись, выведенная вязью на его внутренних стенах, гласит, что строительство начато в 1560 году на средства Иоаникия Строганова, его сыновей и внуков «по своим родителям и по себе на память ныне и впредь». В 1584 году собор освятили Белокаменный храм, изобилующий драгоценностями, ошеломил современников. Слава о нем ушла далеко за пределы русского государства. Голландский ученый Витзен писал: «...построили они (Строгановы) в Сольвычегодске на реке Вычегде один прекрасный храм из ясного белого камня».

По неизвестным причинам ступы собора долгое время не расписывали. До 1600 года росписи восполняли многочисленные образа и иконостас. О былом великолепии храма можно судить по описи его имущества, составленном

после пожара 1579 года. Она так и называлась: «Перепись главам и всему церковному строению после пожара». В 1614 году опись правили, так во время «литовского прихода» поляки жгли и грабили сольвычегодские храмы. Таким образом этот документ дает нам возможность проследить за сокровищами собора на протяжении пятнадцати лет.

подавляющая часть икон, согласно описи, «поставления» Н. Г. Строганова. Украшая свою дворовую церковь, он следовал замыслу иконописного убранства Благовещенского собора Московского Кремля, выполненного после пожара 15-17 года. Работу иконописцев, как известно, направлял митрополит Макарий. Близость к этому столичному образцу была для Строгановых выражением признательности Макарию, который благословил их церковное строительство, освободив от пошлин и поборов, а главное, отвечало желанию дать в дворовом храме своеобразную исповедь своих сокровенных дум. В 1566 году Аника с детьми вступил в опричнину. Исключительными арапами пожаловал их Грозный за верную службу. Самодержавные тенденции в политических убеждениях Строгановых нашли воплощение в иконописном цикле Сольвычегодского собора.

Идейный замысел иконного заказа имел строгую общедогматическую направленность. «Троица в деяниях» раскрывала основной догмат христианского вероучения; ее дополнял «Символ веры» («Верую во единого бога отца,..»). «Хвалите господа с небес» воздавала хвалы создателю природы, «София Премудрость» и «Достойно есть» утверждали «божественное домостроительство» и почитание Богоматери.

Пред алтарем возвышался иконостас. Система русского иконостаса сложилась еще в XV веке. Ее придерживались в заказах и Строгановы. Видимо, поэтому дьяк-переписчик дает лишь общее число икон, входящих в каждый из рядов иконостаса, не перечисляя подробно, ибо считает это само собой разумеющимся. Специально его внимание привлекает лишь то, что не совсем обычно для данного яруса: «Деисус... 12 икон, в том же Деисусе... ви-

дение Иезекилево, ...над Деисусом владычных, праздников 25 икон, над ними 12 икон... в пророках икона воплощение Пречистые...» Исключения - иконы, сюжет которых прямо или косвенно связан с жизнью Марии, что вполне объяснимо. Домовый собор Строгановых посвятили Богоматери: «...храм... благовещения соборной пресвятыя Богородицы... девы Марии». Мариологический цикл самый обширный в соборе. Он исчерпывает почти все, известные в конце XVI века, варианты иконографии, дополняя их большими местными образами: «Икона местная Благовещения Пречистые Богородицы, а около середины кондаки да икосы Богородице акафисту (26 мест)».

Особая роль культа Марии у Строгановых выражала активную поддержку политики Москвы, провозгласившей Русь «уделом Богородицы». В то же время идея борьбы за «чистоту веры», за утверждение избранности Русской земли сливалась с темой воинской славы и доблести. В Москве апофеозом ее была уникальная в русском искусстве «Церковь воинствующая», у Строгановых она нашла воплощение в воинских патрональных иконах.

Воинские патрональные образа, дошедшие до нас, созвучны алтарным створкам Германии, Нидерландов, Франции, где рыцари, сгибаясь под тяжестью доспехов, преклоняют колени пред маленькой, изящной богоматерью. Трудно сказать, видели ли работы западных художников Строгановы, но, зная о живом их интересе к западной культуре: проповедническим трудам, рыцарским романам, о широких деловых связях с западными коллегами, - факт этот можно считать вполне возможным. Святые воины Строгановых - свидетельство формирования единой государственной власти российского государя. Рыцари Строгановы преклонялись не столько деве Марии, сколько владычице Богородице. Ее заступничеством расценивали они свои ратные подвиги; «...и всему войску помощь чинив... и порох, и свинец, и всякий запас к военному делу давав... и вожен с ними... помощью Пречистые Богородицы Сибирское государство взяли». С ратными подвигами Строгановых связана знаменитая икона «Владимирская Богоматерь» письма Истома Савина. Савин написал ее по заказу Никиты Стро-

ганова. Ему вместе с братьями приходилось постоянно вести борьбу с сибирскими татарами. Вот почему из всей истории «Владимирской Богоматери» он выбрал только одно событие - нашествие Темир-Аксака на Русь, о чем и рассказывают клейма иконы.

За короткое северное лето 1600 года собор расписали «внутри, и с алтаря, с приделом Иоанна Богослова и с кружалы верхними». Летопись, выведенная вязью на стенах собора, называет и художников, сделавших роспись по указу «именитых людей» - московских иконописцев Степана Арефьева и Федора Савина «со товарищи». По общему комплексу тем она близка к росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря, однако в Сольвычегодском памятнике есть и свои особенности. Подробно, как нигде, на подпружных арках развернута история Каина и Авеля. Она демонстрировала пагубность братских раздоров. Они бывали и в семье Строгановых, но жестоко подавлялись волей старших. Придел Иоанна Богослова покрыт росписью, рассказывающей о миссионерской деятельности святого.

Миссионеры-мученики особо почитались Строгановыми. Среди лих был и Климент папа Римский. Строгановы «с миром» построили в Усолье храм святого, в 1635 году храм сгорел дотла, но за три года его отстроили заново и украсили иконой святого Климента папы Римского. Возможно, деятельность папы, связанная с солунскими братьями Кириллом и Мефодием, наводила на мысли о собственных делах на землях ногайских и пелымских орд.

Грандиозные художественные замыслы Строгановых по убранству Благовещенского собора и многочисленных церквей в отстроенных городках и острогах воплощали художники: иконописцы, вышивальщицы, ювелиры. Отношение к ним было особенным. Как известно, древнерусская живопись вплоть до конца XVII века оставалась имперсональной. Имена иконописцев сохранили летописи, но лишь самые выдающиеся: Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия. Иконы, выполненные для Строгановых, как правило, подписные. Надписи разные. Есть торопливые, в одно слово, или, напротив, обстоятельные, тор-

жественные, строгие, выполненные по воле заказчика: «Сии образ Максима Яковлева сына Строганова. Благослови сына своего Ивана. Письмо Прокопия Чирина». Отметим, что иконы «поставления», «благословления» подписывались и до Строгановых, но имя художника почти никогда не указывали. На строгановских заказах впервые рядом с именем «именитых людей» названо имя художника. Явление это было новым, хотя и подготовленным XVI веком. Стоглав 1551 года предписывал: «...Царю живописцев жаловати, ...святителем бречи... а вельможам и всем человеком почитати паче простых человек».

Строгановы художников действительно «жаловали», усердно собирая в своих вотчинах. Только у Никиты Григорьевича Строганова было две иконописных мастерских. «Роспись Никитинскому переднему и заднему двору» 1622 года называет две иконные горницы на территории, примыкавшей к Благовещенскому собору, недалеко от хозяйских хором. Это были просторные двухэтажные помещения, где велись иконописные работы. Все необходимое для работы хранили в подвалах собора. По описи 1627 года там числились: «коробья лубяная, а в ней всякие образные краски и вохра», «тетрадь знаменная», «цки деревянные» и многое другое.

Иван Грозный дал Анике строжайший указ: «Людей тяглых и писменных к себе не принимати не взыпати». Художники приходили к Строгановым вольными людьми. В смуту в то время, как разграбленная Москва горела, а патриаршие палаты были превращены в конюшни, в строгановских вотчинах нашли прибежище знаменитые московские художники. Когда художественная жизнь Москвы возродилась, они вернулись в столицу, оставив на севере своих учеников. Так учеником знаменитого царского изографа Прокопия Чирина был крепостной Строгановых Первуша, автор небольших икон, многодельного мелочного письма.

Иконописание не единственное художественное ремесло, процветавшее в вотчинах «именитых людей». Здесь же работали замечательные ювелиры, резчики по кости, дереву, искусные вышивальщицы. Однако рисунок

сложных работ, как правило, «знаменил» иконописец. Работа художника-«знаменщика» кропотливая, тщательная, длилась порой месяцами. Он терпеливо «знаменил» рисунок травы на буквенный орнамент. Рисунок наносил чернилами, мелом (или белилами) тонкими точными штрихами. Из письменных источников известно, что Посник Дермин из Москвы «знаменовал, сажил жемчугом с дробницами» черный бархатный покров на гроб Ивана IV. Иконописцы-«знаменщики» были и у Строгановых. Дьяк-переписчик особо отмечает: «свой перевод писан». «Знаменные тетради», то есть иконописные прориси были предметом особого хранения.

Строгановы в иконописцах нуждались, и старались заполучить их любой ценой. Братья Дмитрий Андреевич и Федор Петрович заключили даже между собой договор, «чтобы рукодельных людей друг у друга не перебивать». Касался он прежде всего наемных мастеров. Так, в «Записи» 1639 года Строгановы уговариваются об иконнике Фетке Спозине. Снозин работал по найму у Федора Петровича - писал образа для новых приделов Благовещенского собора. За работу художник получал хлеб, краски, иконное золото, серебро. Однако в срок заказ выполнить не успел и задолжал. Задолжав, взял кабалу хлебную и денежную, а потом «бил челом» Дмитрию Андреевичу в холопы. Невыполненная в срок работа, кабала, холопство - таким был, вероятно, путь в крепостные Семенки Бороздина, Михайло, знаменитого Истома Савина, работавшего еще при дворе Грозного, многих других.

Строгановы любили и ценили книгу, собрали по тому времени огромную библиотеку. Однако то, что в обиходе было несколько рукописей Стоглава, объяснимо практической необходимостью последнего. «Соборное поставление по церковным делам» выполняло роль своеобразного устава в доле управления художественными мастерскими. «Поставление» оговаривало отношения исполнителя с заказчиком, учителя с учеником, поведение иконописца в миру, в мастерской. Особое внимание уделялось обучению молодых художников, передаче мастерства. Учиться полагалось у «добрых мастеров». Учитель был обя-

зан показывать ученикам все, что умел сам. «Живописцы, учите учеников без всякого коварства, да не осуждены будете на муку вечную», — гласил Стоглав.

Работа в мастерских Строгоновых кипела, судя по всему, более четверти века. За это время многое изменилось. В 1617 году умер бездетный Никита Григорьевич, семь лет спустя не стало и его брата и единомышленника Максима Яковлевича. Русские навсегда осели в Сибири, и младшим Строгановым уже не нужно было в таком обилии строить церкви во вновь отстроенных острогах и городках, чтобы укрепиться на северных землях. Знатные, богатые, они тянулись в Москву. Лучшие иконописцы - уроженцы Сольвычегодска тоже работали в столице. А когда для «государевых спешных дел» по случаю росписи Архангельского собора Московского Кремля в 1660 году созвали иконописцев со всех российских городов, сольвычегодцев среди них не было. Однако еще долгое время Сольвычегодск оставался крупным художественным центром Русского Севера. И нам думается, немалая в том заслуга была и «именитых людей» Строгановых, укоренивших на Севере любимое ими искусство. Желание Аники, родоначальника династии, оказалось пророческим. Строгановы оставили память «по своим, родителех и по себе» ныне и впредь. Белокаменный Благовещенский собор вошел в историю древнерусского зодчества. Великолепные творения ювелиров, работавших для Строгановых, украшают лучшие коллекции. И, наконец, шедевры иконописи, гордость музеев, известны всем как «строгановские письма».

В XVII веке Палех — большое многолюдное село. В писцовой книге 1645 года говорится, что на речке Палешке село: 47 дворов и 404 души мужского населения. Однако доходы государевой казне оно давало небогатые, да и себя кормило с трудом. Ржи едва хватало до половины марта, овес держался до половины зимы, а пшеницу и вовсе не сеяли. Примечательностью села была ярмарка. «В селе торг, — отмечал дьяк-переписчик, - торгуют по средам, тамгу собирают на великого государя». Плохая земля, скудные урожаи толкнули крестьян на занятия промыслами.

Через Палех шли большие дороги: Нижегородская вела в Шую, другая — в Холуй, к пристаням Тезы, а оттуда в Вязники. Изограф Степан Рязанец рекомендовал царю Алексею Михайловичу Вязники как город славнейших иконников; на вязниковцев — достойных помощников ссылались художники Устюга Великого. Порядочные заказы были и у иконников Шуи. Во время «морového поветрия» (эпидемии) жители города заказали местному мастеру Герасиму Тихонову, «сыну иконникову» образ Смоленской Богоматери. Икону торжественно установили в церкви, по левую сторону от царских врат, и позднее признали чудотворной. С уважением отзывались о шуйских художниках и царские изографы Симон Ушаков с Иосифом Владимировым. В Шую и Вязники, судя по «сказкам», уходили палехские крестьяне на заработки.

Близость этих крупных иконописных центров несомненно способствовала зарождению иконописного промысла и в самом Палехе. «По деревням и селам, — рассказывал в 1666 году Владимиров своему другу живописцу Симону Ушакову, — просолы и щепетинники иконы крошнями таскают... шуяне, холуяне, палешане на торжках продают их и развозят по заглушным деревням, и врозь на яйцо и луковицу, как детские дудки, меняют». «Ныне же на базаре таких нагвоздных плохих икон можно найти (и купить) на одну деньгу, и такие плохие и дешевые, что иногда горшки стоят дороже». Наверное, тогда сложилась озорная поговорка: «не годится молиться — годится горшок покрывать», и сегодня не просто отыскать «плашье», как с пренебрежением называли дешевые базарные иконы царские изографы. Сохранилось лишь то, что ценили и берегли: иконы «поставления», «благословления», особо чтимые, церковные.

В старом деревянном храме Палеха, носившем имя снятого Ильи Пророка, находилась небольшая икона с изображением святых Емельяна и Мариамны. Иконник написал их на липовой доске (густые липовые леса подходили вплотную к Палеху), доску для прочности живописи оклеил холщевой «сорочкой», святых поместил в небольшое углубление-ковчег, на полях вязью вывел их имена.

Праведницу Мариамну, сестру апостола Филиппа, и папу Емелиана изображали очень редко. Несомненно, перед нами «поставление» неких Емельяна и Мариамны, очевидно, владельцев земли, на которой стояла церковь, — Емельяна Бутурлина (умер около 1668 г.) и его жены.

Иконография образа соответствует толкованию палехского иконописного подлинника, где о снятом Емельяне сказано: «...подобием сед, власы просты, брада аки Афанасия Великого, риза святительская». Здесь же особо отмечено, что святой исповедник Емельян «многи имеши скорби, в изгнании претерпе от иконного ради поклонения и в заточении скончася». Примечательно, что святые молятся не Христу, сидящему на троне в облаках, а иконе Нерукотворного Спаса. Такое толкование темы было особенно острым, в середине XVII века, когда возобновились споры о почитании икон и стали специальным вопросом обсуждения на соборах 1666—1667 гг. Судя по всему, «Святые Емелиан и Мариамна» написаны во второй половине XVII века. Писал икону палехский мастер, порука тому стилистическое единство «Святых Емельяна и Мариамны» с «Четырехчастной», и «Минееми»- иконами миниатюрного письма, несомненно палехской работы.

«Четырехчастная» — родовой образ потомственных палехских иконописцев Кориных (Музей Палехского искусства). Ее композиции-части: «Воздвижение креста», «Богоматерь Казанская» указывают, что предназначалась она в старую Крестовоздвиженскую церковь, в теплый Казанский придел, освященный в 1696 году. Донатор молил Богородицу о даровании чада. Очевидно, им был иконник Федор, родоначальник династии, живший в XVII веке. Своего святого он буквально втиснул между Иоакимом, Анной и Николаем Чудотворцем. У Федора был единственный сын — Федор Федорович, он продолжил иконописное дело Кориных в Палехе.

Коринская мастерская была одной из замечательных; еще в прошлом столетии здесь можно было видеть огромное собрание икон и рисунков, оставшихся от XVII века, подлинники толковые, писанные скорописью, и лицевые. В

мастерских писали небольшие иконы многодельного мелочного письма и миниатюры.

Обычно иконописцу заказывали 12 миниатюр-миней, по числу месяцев в году, с изображением на каждой минее святых и праздников, отмечаемых в тот или иной день месяца. Палехских миней восемь: за сентябрь, октябрь, ноябрь, декабрь, февраль, апрель, май, июль, август (Музей Палехского искусства); другие не сохранились. Живопись выполнена на «полотенцах», сложенном вдвое холсте, пропитанном левкасом, и хорошо сохранилась.

Миней и те иконы, о которых мы говорили, написаны по одному (или близким) иконописному подлиннику в строгановском стиле: близки пропорции удлинённых фигур, приемы наложения пробелов, рисунок доличного письма, приемы охрения. В живописи преобладает густая киноварь и темная золотистая охра — цвета, характерные для иконописной палитры раннего Палеха. В XVIII столетии колорит обретет «барочные» голубые, розовые, мягкие золотистые цвета, рисунок станет отточеннее, но строгановские традиции останутся неизменными в искусстве Палеха.

Знатоки и любители древней живописи особенно ценили древние лицевые подлинники. В подлинниках или «персональниках», как их называли, «знаменовали» - рисовали святых и праздники, указывали состав красок, правила для иконописания. На одном таком подлиннике 1675 года сохранилась приписка: «Писано с великого князя икон месячных слово в слово». Палехские миней напротив так малы, а письмо так миниатюрно (до 150 фигур на одной миниатюре!), что художник выбирал для детального изображения из многих лишь одну фигуру. Выбор этот красноречив и говорит о многом.

В 1618 году войска королевича Владислава осадили Москву. Государь и патриарх покинули столицу, терзаемую голодом и пожарами. Лишь с наступлением холодов ополченцы с большими потерями остановили врата. Среди защитников русской столицы были отец и сын Бутурлины. Царь Василий Шуй-

ский жаловал Ивана и Ивана Ивановича Бутурлиных «за московское осадное сидение королевичево» землями по речке Палешке.

Много горя видели от интервентов и палехские крестьяне: «воры» оскверняли церкви и монастыри; вероятно, тогда разорили церковь Вознесения Креста, в описях вместо храма значилось лишь место церковное. Парадная память нашла своеобразное воплощение в миниатюрах миней.

Во время церковной службы минеи выкладывали на аналой для наглядности читаемых молитв. Среди исконно русских святых— воинов, мучеников, блаженных, явное предпочтение в миниатюрах отдано изображению тех, кто в страшное время интервенции, по убеждению русских людей, помогал спасти родную землю. В годы испытаний помнили о великом заступнике воине: Александре Невском (миней за ноябрь, 23 число). Не случайно царь Василий Шуйский настойчиво указывал на родство с ним. Молились святым Никону и Сергию (миней за ноябрь, 17 число); «Сказание» троицкого старца Авраамия Палиципа, ходившее в списках по всей земле Русской, высоким эпическим слогом рассказывало об осаде Троицкого монастыря и «чудесах» святых, его заступников Никона и Сергия. Чрезвычайно высок был авторитет московских митрополитов святых чудотворцев Петра, Алексея и Ионы. Воины Минина и Пожарского перед походом в Москву «три дни и три ночи» молились Христу, Богородице, всем русским святым, а также московским святителям Петру, Алексею, Ионе (миней за октябрь, 5 число; декабрь, 21 число; май, 20, 25 числа).

Не опустил иконописец и «убиение царевича Дмитрия» (миней за май, 15 число). Особенное внимание он уделил Богородице Казанской, избрав ее одну из всех чудотворных икон Богородицы. По преданию именно эта икона, принесенная в стан князя Пожарского, в самую решительную минуту 22 октября 1612 года помогла Москве избавиться от интервентов. Сын князя Пожарского, по обещанию отца, основал под Холуем, родовым гнездом князей Пожарских, монастырь, престольной иконой в котором стала икона Богородица

Казанская. Очевидно, тогда, почитание этого образа укоренилось и в Палехе, став традиционным.

После смуты возрождались города, городами становились большие торговые села. Палех занимался ремеслами, торговлей, но с землей не порывал. Весь неспешный уклад крестьянской жизни иконописец по дням расписал в минеях, избрав для изображения святых, крепко связанных в народном сознании с земледельческим календарем. Так, 2 октября церковь отмечала память более десяти святых, но художник для миниатюрных миней избрал лишь двоих—Киприана и Иустину. Киприан и Устенья, как названы они в минее, спасали от нечистой силы, чар, навождений, злых духов. Покровителем крестьянина был Илья пророк — «хлебный бог», как его величали; «лошадники» Флор и Лавр и многие другие крестьянские небесные покровители. Не забыл иконописец и о женщинах крестьянках. Придя в церковь 5 октября, палешанки молились святой мученице Харитинье, изображенной на минее, которую священник к этому дню выкладывал на аналой. «Харитины — первые холстины», — говорили крестьянки и садились, следуя примеру святой — вечной ткачихи, за ткацкие станы, ткали первые холсты.

Иосиф Владимиров по велению царя наблюдавший за иконописными делами, требовал: «... не зависимым (людям), не невеждам повелевает Бог создавать священные (церковные) предметы, но только мудрим... чтобы никакого зазора или порока какого-нибудь, не могло появиться во святилище Божиим». Иконописцы Палеха были зависимыми людьми - крепостными Бутурлиных, церковной мудростью не отличались, на свой лад писали сложные церковные имена; забыв о предупреждении церкви; «где скоморох, там и черт», знаменовали на минее веселое застолье с музыкантами.

Однако вопреки суровости царской изографы, они чувствовали себя художниками. С особым уважением писали палешане апостола - живописца Луку, предпочитая изображению многих святых празднуемых 22 апреля. Они неустанно подчеркивали высокое назначение своего искусства, представляя снятых,

поклоняющихся иконе Нерукотворного Спаса. Конечно, определенную роль в этом играли церковные соборы, решавшие иконоборческие споры. Но художники не откликнулись бы на них так живо не коснись они их интересов. Постоянно показывая, что даже святые молятся иконе, они тем самым отстаивали свое искусство. Палехская иконопись у истоков — искусство крестьянское. Через землепашца оно связано с глубинными пластами народной памяти, диктовавшей подтекст религиозному содержанию, особенности живописного языка, колорита, пластики. Палехская иконопись была явлением рынка, но не рыночной игрушкой. Осознание высокого назначения иконописи поднимало творчество талантливых иконописцев до уровня большого искусства.

Все это дало возможность палехской иконописи как искусству своеобразному, неповторимому, жить и процветать почти два столетия и возродиться после революции казалось бы из небытия, правда, уже в новой форме — лаковой миниатюры.

## 2 ИКОНОГРАФИЯ БОГОМАТЕРИ

### 2.1 Богоматерь Оранта

Истоки иконографии Марии (Богородицы) восходят к искусству римских катакомб. Раннехристианский мастер, продолжая традиции античной живописи, подчеркивал не столько черты аскетизма; сколько материальную весомость материнского тела, энергию огромных черных глаз Марии.

Художники Византии продолжили иконографическую традицию раннего христианства. «ОРАНТА» от латинского слова «взывающая» — изображение Богородицы в полный рост, с поднятыми в молитвенном жесте руками (Рис.1).

Образ Марии Оранты преисполненный несокрушимой силы, восприняла домонгольская Русь, здесь он обретает почти воинскую мощь. Изображение «Нерушимой стены» — монументальная фигура Богородицы венчает конху Киевского собора Снятой Софии. Византийская «Оранта» стала палладиумом Древнего Киева.

### 2.2 Богоматерь Знамение

К древнему христианскому искусству восходит изображение Богородицы «Знамение» (Рис.2). Оно близко «Оранте», но его дополняет изображение Христа Эммануила (Христа в отроческом возрасте) на груди. Икона олицетворяла пророчество о рождении Христа, поэтому «Знамение» с XIV столетия, времени формирования иконостаса, занимала центральное место в пророческом ряду.

Богоматерь Знамение — икона, особо чтимая древними новгородцами. В 1169 году, самый разгар междоусобных распрей, Андрей Боголюбский, сын великого киевского князя, собрал многотысячное войско и двинул на Новгород. Однако силой утвердить власть Владимиро-Суздальского княжества над всеми

русскими землями князю Андрею не удалось: «Господин Великий Новгород» не встал на колени, многотысячное войско суздальцев бежало от дружин Новгорода, вдвое меньших по численности. Победу, казавшуюся невероятной, объяснили «чудом» иконы «Знамение». Это она, как гласила легенда, ослепила врагов. Событие увековечили новгородцы в иконах «Битва суздальцев с новгородцами». Сам же чудотворный образ «Знамение» - реальный исторический и художественный памятник хранится в Новгородском историко-художественном музее. Написали икону византийские художники в XII веке.

Чудотворную святыню Великого Новгорода, остановившую, как верили русские люди, братоубийственную битву, чтити по всей русской земле. Ее извод на протяжении веков без устали повторяли иконописцы. Но особенно чтити ее в Новгороде, как защитницу новгородских земель.

### **2.3 Панагия**

«Панагия» от греческого «всесвятая» — один из титулов Богоматери. В Византии «Панагия» - круглая икона Богоматери, носимая на груди священником, как знак архиерейского достоинства.

В русской иконографии «Панагия» изображение Богоматери в рост с молитвенно поднятыми руками (по типу «Оранта») с медальоном Христа Эммануила на груди (см. «Знамение»). Иконы типа «Богоматерь Великая Панагия» - памятники монументальной живописи домонгольской Руси отличаются впечатлением особого величия и мощи.

### **2.4 Богоматерь Одигитрия**

Древнее церковное предание говорит о том, что евангелист Лука написал три иконы Богоматери с младенцем Христом на руках. Одна из них была привезена из Иерусалима женой византийского императора Евдокией и поставлена

во Влахернский храм, где стала известна как Одигитрия, что значит «путеводительница».

Богоматерь Одигитрия - новый образ Богоматери, который рожден византийским искусством. Марию представляли с младенцем Христом на руках в полный рост, сидящей на престоле, в поздневизантийской живописи всегда поясной (Рис. 3). В ее облике слились воедино черты царственного величия и монашеского смирения. Голову Марии в знак монашеского смирения покрывал плат — мафорий, густого пурпурного цвета императорских одежд; даже когда за спиной ее перестали писать престол, фигура Богоматери сохранила «тронную» посадку, неподвижно величественную и гордую.

На Руси иконы Богоматери Одигитрии появились еще в эпоху Киевского государства. Одна из них, если вспомнить церковное сказание, византийская икона XI столетия почиталась как палладиум Смоленского княжества. Заступница княжества находилась в его главном храме - Успенском соборе Смоленска.

В XVI столетии, в память присоединения земель Смоленщины к Москве, в Новодевичьем монастыре русской столицы возвели собор и назвали в честь главной святыни древнего Смоленска - иконы Смоленской Богоматери. С тех пор иконы типа Смоленской Одигитрии под названием «Богоматери Смоленской» стали общерусской святыней.

Богоматерь Смоленская - один из наиболее строгих и торжественных вариантов иконографии поясной Одигитрии. Мария слегка повернута и поддерживает рукой благословляющего младенца Христа, прямо и испытывающе смотрят мать и сын на молящегося. Как символ непорочности и святости Богородицы на ее мафории сияют три звезды - знак троякого девства (до рождения, в рождении, после рождения).

Тип Одигитрии, один из самых распространенных на Руси, имеет много вариантов, получивших название по месту их создания или свершении «чудес»; «Смоленская», «Тихвинская», «Иверская», «Иерусалимская» и многие другие.

Иконографически они отличаются лишь в деталях (например, движением, рисунком одежд и т. п.). Однако у каждой святыни своя неповторимая легенда, связанная с горестями и радостями русского народа, памятью о защитниках и его духовных наставниках.

Так «Богоматерь Тихвинская», согласно русской легенде, икона, написанная самим евангелистом Лукой, она чудесным образом явилась из Константинополя в Тихвин. Икона была раскрыта в 1920 году, и по мнению исследователей, оказалась типично русским произведением конца XIV века.

Русские изводы Одигитрии всегда можно узнать пусть по едва заметной, но теплоте, смягчающей царственную холодность византийских оригиналов. Пример тому - новгородская икона XIV столетия «Богоматерь Петровская», извод которой, по преданию, написал сам митрополит Петр (умер около 1328 г.). Ее иконография по сравнению с византийским типом Одигитрии чуть-чуть изменена. Изображение погрудное, благодаря чему Мария вплотную приближена к молящемуся. Ее голова склонена к младенцу, она не просто придерживает его, но обнимает за плечи. Младенец, как и на греческих иконах, торжественно держит свиток, отвечая на ласку матери, он едва заметно повернулся к ней. Так, очень мягко, приемом «чуть-чуть», русский иконописец смягчил неприступную царственность греческих святых.

Извод Богоматери Петровской был очень распространен. Свидетельством его популярности является близость иконографии другой русской святыни - «Богоматери Казанской», написанной, по преданию, в Казани в 1579 году. Ополченцами она будто бы была принесена из Казани в стан князя Пожарского и в самую решительную минуту 22 октября 1612 года помогла Москве избавиться от интервентов.

## 2.5 Богоматерь Умиление (Елеуса)

Наряду с «Одигитрией» в византийской иконографии складывается и другой тип, известный как «Елеуса» (греч.), что означает «милующая» (Рис. 4). Мария держит на руках сына, нежно припавшего к ее щеке. Особенно широко распространен поясной вариант «Елеуса», где изображение Богоматери приближено к зрителю, благодаря чему воспринимается более камерно, почти интимно. Подчеркнуто не царственное смирение, а нежность чувств матери и младенца. На русской земле «Елеуса» стала известна под именем «Богоматери Владимирской», знаменитой чудотворной иконы, заступницы и защитницы Владимиро-Суздальского княжества. Привезли ее в Киев из Константинополя для великого князя Юрия Владимировича Долгорукого и поставили в монастырь Вышгорода. «...Неизреченная милость Богоматери и до нашего русского люда достиже», — писал по этому поводу летописец. Образ Богоматери — воплощение, тепла, нежности, доброты, — всего того, что на Руси называли «милостью» и «благодатью». Гений неизвестного византийского живописца наделил его такой огромной силой духовного воздействия, что и сегодня даже неверующий человек смотрит в свою душу через глубину ее огромных грустных глаз. Нет ничего удивительного в том, что русские люди, тонко чувствующие, сопереживающие, восприняли икону как чудо.

Этому шедевру живописи посвящено «Сказание о чудесах Владимирской иконы Божьей Матери», один из древнейших памятников русской литературы. Икона, как утверждает «Сказание», подтолкнула князя Андрея к мысли о создании на севере независимого от Киева Владимиро-Суздальского княжества. Не желая оставаться в Вышгороде, она постоянно меняла место в храме, и удивленные служители не раз видели, как «Богоматерь иконописная» стоит среди церкви на воздухе. Слушая рассказы о чуде, князь думал: «Не в суздальской ли земле место, на котором угодно стоять иконе...» И когда в 1155 году

Юрий Долгорукий отдал сыну в удел Вышгород, тот отслужил молебен пред иконою Богоматери, а затем ночью, взяв с собой ее, как бесценное сокровище, покинул Киев.

Когда князь был уже на берегу Клязьмы, кони вдруг остановились. Ночью в шатре князю было видение: явилась к нему сама Богородица и сказала: «Остановись здесь, устрой обитель и храм в память моего рождества...» Князь назвал это место Боголюбимым, потому что Богоматерь возлюбила его, и построил великолепный белокаменный дворец и храм, в резиденции князя находилась и святыня — икона Богоматери. В 1100 году ее перенесли во вновь отстроенный собор во Владимире — Успенский, с тех пор она стала называться Владимирской,

«Богоматерь Владимирская» для русского человека не просто предмет культа, но воплощение живой действенной доброты. На ее помощь надеялись и великий князь, и простой горожанин. Окончание строительства Золотых ворот, судя по «Сказанию», стало праздником; под своды башни собрался народ, и здесь случилось страшное — своды рухнули, руины заживо погребли людей. Князь Андрей Боголюбский приказал разбирать камни, но прежде свершил молитву перед иконой. К всеобщему удивлению и радости откопанные из-под развалин люди оказались живыми. Икона хрупкой, нежной Богоматери ходила с русскими дружинами в бой, но не воительницей, а доброй защитницей. В 1395 году Тамерлан с многотысячным войском, наводя страх и ужас, вторгся в пределы русской земли. Великий князь Василий Дмитриевич, чувствуя перевес сил, должно быть, мало надеясь на победу, чтобы поднять дух своих воинов, просил принести из Владимира в Москву чудотворную икону. Тамерлан внезапно оставил берега Дона и ушел назад. Историки до сих пор не знают, как объяснить отступление Тамерлана, русские воины поняли это как заступничество Богоматери.

В 1237 году, хан Батый взял Владимир, город пылал как один огромный костер. Многие церкви, в том числе и Успенский собор, пострадали

от огня. Воины Батыя жгли и грабили город, ворвавшись в собор, они похитили драгоценный оклад «Владимирской Богоматери». Но чудесная икона не пострадала ни от рук татар, ни от пожара. Когда службу в соборе возобновили, святыню города вновь поставили на прежнее место. Однако во Владимире ей быть оставалось недолго, сбывалось пророчество святого митрополита Петра о том, что Москва «взойдет на плечи врагов», если воздвигнется в ней храм в честь Богоматери.

Московский храм построили по образцу владимирского и назвали также Успенским. Успенский собор Московского Кремля стал русским пантеоном; 23 июня 1480 года сюда торжественно перенесли из Владимира образ Богоматери. Отныне «Владимирская» Богоматерь стала общерусской святыней. Свидетельство тому необычайная распространенность вариантов этого иконографического извода. «Богоматерь Игоревская» — оплечное повторение «Богоматери Владимирской». По преданию, этому образу молился перед смертью черниговский князь Игорь. Узник киевского князя, затворник Выдубецкого и Переяславского Ивановского монастыря, позднее был пострижен в монахи и в 1147 году убит киевлянами.

Огромную известность в русской истории приобрела Богоматерь Донская. По преданию ее поднесли князю Дмитрию Ивановичу донские (!) казаки перед Куликовской битвой. Этой иконе в Успенском соборе города Коломны молился Иван Грозный перед походом в Казань. В конце XVI века икона, признанная чудотворной, была принесена в Благовещенский собор Московского Кремля, а в 1591 году, в память отражения набега крымских татар, и честь «Богоматери Донской» в Москве основали Донской монастырь. «Богоматерь Донская», как и «Владимирская», написана по типу «Елеуса», отличается лишь деталями (ножки младенца Христа обнажены и покоятся на руке Марии).

## **2.6 Богоматерь Боголюбская**

Тема моления и защиты - главная в изводах «Богоматери Боголюбской». Самая древняя из икон находится во Владимире (Владимиро-Суздальский музей-заповедник, экспозиция исторического отдела); написана она, как гласит предание, по велению Андрея Боголюбского. Князь призвал изографа и повелел ему представить образ Богородицы, как она явилась ему во сне: «Я умолю сына моего и Бога, да благоволит он это место». После этих слов Мария повернулась и просила Спаса, чтобы благодать сошла на место, избранное князем. На иконе Мария представлена в полный рост, творящая молитву иконе Спасителя. Монументальные изображения Богородицы украшали храмы домонгольской Руси.

Иконографические изводы, о которых мы говорили, варьировались на протяжении столетий, и каждое поколение художников вносило в них цвета своего времени. Заметно обновляет иконографию XVII столетие.

## **2.7 Богоматерь «Всех скорбящих радости»**

Богоматерь «Всех скорбящих радости» один из любимых сюжетов иконописи XVII- XVIII вв. Литературным источником его служил канон Богоматери, из него брали надписи, поясняющие фигуры на иконе: «алчущих кормилице», «нагих одеяние», «больных исцеление» и другие. Известны два варианта иконографии темы. В первом — Богоматерь, во много превосходящая по размеру другие фигуры, иногда с младенцем на руках, изображалась в центре композиции. Во втором - на небесах перед Христом в образе царицы, она просила сына за страждущих. В том и другом варианте был неизменным условием показ людей, страдающих различными недугами и обуреваемых скорбями. Древняя идея защиты Богородицей рода человеческого в век «обмирщения» русской культуры обрела зримые мирские формы.

Помимо, если можно так выразиться, «портретных» изображений Марии с младенцем Христом на руках, были иконы, представляющие ее земную жизнь. В канонических Евангелиях о жизни Марии сказано очень кратко и мало. Но еще в эпоху раннего христианства написали Книгу о жизни Марии, позднее появились апокрифы — неканонические сказания; в Византии, где сложился православный культ Богоматери, лучшие поэты VI — IX веков: Иоанн Златоуст, Стефан Святгорец, Андрей Критский, Иоанн Дамаский, Иосиф Студит и другие — сложили торжественные гимны, переведенные с греческого на русский язык, они звучали в храмах. Подробнее чем где-либо о жизни Марии говорилось в Первоевангелии от Иоакова, на славянском языке его ежегодно читали в церкви.

В Первоевангелии от Иоакова подробно рассказывается о родителях Марии, звали которых Иоаким и Анна. Жили они в Святой земле, были родовиты и богаты, но детей у них не было. В обществе, окружающем их, отсутствие детей в семье было равносильно проклятью, неблагоприятию свыше, и поэтому священник перестал пускать в храм Иоакима. Тот ушел из дома в пустыню и решил больше не возвращаться. В доме осталась одна Анна, горевшая о своем несчастье. В годовщину свадьбы с Иоакимом она горько плакала в саду: «Горе мне, кому уподобилась я, не уподобилась я и птицам небесным, потому что и птицы небесные плодовиты перед тобою, Господи! Горе мне, не уподобилась я и зверям земным, потому что и у них есть дети! Даже волны и те родят волны, которые играют и плещут, славя Бога. И с землей не могу сравниться, потому что земля приносит плоды свои...» Плач Анны был услышан, небесный вестник - Ангел - заверил Анну, что скоро у нее родится девочка, которую назовут Марией.

Изображения Иоакима и Анны нередки в иконописи, представляли их всегда одинаково; Иоакима - в виде старца с длинной бородой, Анну — в длинном гиматии с покрытой головой. Иногда они входили в ряд избранных святых иконы. Была и специальная композиция «Встреча Иоакима и Анны». Иоаким и

Анна обнимали друг друга, встретившись после благовестия и возвращения Иоакима из пустыни в родной дом. Изображение родителей Богоматери заказывали иконописцу обычно семьи, не имеющие детей или ожидающие первенца.

## 2.8 Рождество Богоматери

Литературные источники иконографии Рождества Богоматери - Апокрифические легенды — Первоевангелие от Иоакова и псевдоевангелие Матфея (Рис.5). В византийских памятниках XI столетия сюжет представлен фигурой Анны, возлежащей на троне. Ей прислуживали три девушки; здесь же служанки купали младенца Марию.

В XIV столетии в иконографию Рождества вводят изображение Иоакима. Но он не играет заметной роли в раскрытии сюжета, главная фигура Анны, во много превосходящая его по размерам. В памятниках XV-XVI столетии и позже любили добавлять сцену «ласкания» (Иоаким и Анна ласкали маленькую дочь). В сводном иконописном подлиннике XVIII века иконография Рождества Богоматери описывалась так: «Анна на одре лежит, пред нею девицы слоят, держат дары, а инии солнечник и свечи, девица Анну держит под плечи, Иоаким зрит из верхняя палаты, баба святую Богородицу смывает в купели до пояса, девица в купель воду льет из сосуда. Посторопь палата... а внизу той палаты сидит Иоаким и Анна на престоле и держат пресвятую Богородицу». Сжатый иконографический вариант XIV столетия превратился в развернутое повествование.

Рождество Богородицы - один из самых больших праздников русской православной церкви. Особенно торжественно его отмечали в храмах, посвященных рождеству Марии. Своим «престольным» праздником почитали этот день (21 сентября по новому стилю) жители древнего Суздаля. В Суздале еще в XIII веке был построен собор Рождества Богородицы. В соборе шла длин-

ная торжественная служба, а жители города обновляли в домах огонь, гасили старый и возжигали новый.

Особенно много церквей в честь праздника, связанного с рождением Марии, появилось после 1380 года: именно в этот день была одержана победа над татарами и побоище на Куликовом поле.

## **2.9 Введение во храм**

Источник иконографии сюжета «Введение во храм» восходит к апокрифическому Первоевангелию от Иоакова (главы VII, VIII) (Рис.6). В нем рассказывается о том, что Иоаким и Анна еще до рождения Марии дали обет посвятить ее богу. С младенческого возраста до возмужания Мария должна была жить при храме. Когда девочке исполнилось три года, ее, по традиции, впервые ввели в храм. Традиционный обряд введения девочек в храм и изображен в композиции Введения.

История ее иконографии восходит к византийскому искусству. В древнерусской живописи изображение Введения известно с XI столетия. События разворачивались на фоне условно представленного Иерусалимского храма. Сюда направлялась процессия, возглавляемая Иоакимом, Анной и их маленькой дочерью. За ними шли непорочные девы, несущие зажженные свечи. В песнопениях, переведенных с греческого на славянский язык, образ горящей свечи выделился особо. Она символизировала духовный свет - духовное просвещение человечества. «...Отроковицы-девы свещи носящие будущее подписуют» пелось в них, то есть пророчествуют о будущем судьбе Марии, которая станет «вместилищем неприступного света Божества», от нее родится «просвещение знания».

У входа в храм будущую Богоматерь встречает старец, одетый в одежды первосвященника - Захарий. О том, что случилось дальше, древнерусский художник узнавал из торжественных песнопений - тропарей: «В храме Божий яс-

но Дева является, и Христа всем предвозвещает». События Введения были пророческими. Первосвященник Захарий движимый неведомым ему духом, «словно изумися», совершает невозможное: он вводит девочку Марию в алтарь храма, куда мог входить лишь первосвященник и то один раз в году.

К числу древнейших иконографических вариантов Введения относится композиция знаменитых Златых врат собора Рождества Богородицы в Суздале, выполненная искуснейшим мастером в очень редкой технике золотой наводки. Обращает внимание то, что во всех древних изводах девочка Мария изображена взрослой. Иногда ее изображение можно встретить дважды: Мария участвует в процессии и в той же сцене сидит на ступенях храма, принимая пищу из рук ангела. По преданию, праведницу Марию питали посланные богом ангелы.

Иконы XVII—XVIII веков утратили символику образов, растворили ее в обилии бытовых деталей.

## **2.10 Благовещение, житийные иконы Богоматери**

Двенадцать лет провела Мария в Иерусалимском храме, но когда подошло время Совершеннолетия, она должна была его оставить. Священник, как это полагалось, должен был избрать для воспитанницы обручника — пожилого вдовца, в доме которого она, соблюдая обет, могла бы вести домашнее хозяйство. Выбор пал на Иосифа из Назарета, ибо его посох в знак избранности пророс лилиями. Был он человеком старым, благочестивым, занимался плотничьим ремеслом. У Иосифа жили взрослые сыновья, одного из них звали Иоаковом. Он и был по преданию автором апокрифического Евангелия.

После обручения Мария поселилась в доме Иосифа, занималась рукоделием, следила за домом, заботилась о старом Иосифе и сыновьях. В доме Иосифа произошло событие, которое церковь почитает как один из самых больших праздников - Благовещение.

В Евангелии от Луки (гл. 1 с. 26 -38) рассказывается следующее: «В шестой же месяц послан был Ангел Гавриил от Бога в город Галилейский, называемый Назарет, к деве, обрученной мужу, именем Иосифу, из дома Давидова; имя же Деве Мария. Ангел, вошед к ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с тобою: благоговейна ты между женами. Она же, увидевши его смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал ей Ангел: не бойся, Мария, ибо ты обрела благодать у Бога; и вот зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь ему имя: Иисус. Он будет велик и наречется Сыном Всевышняго; и даст ему Господь Бог престол Давида, отца его; и будет царствовать над домом Иоакова во веки и царству его не будет конца. Мария же сказала Ангелу: как будет это, когда Я муже не знаю? Ангел сказал ей в ответ: Дух Святой найдет на тебя, и сила Всевышняго осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречется сыном Божиим... Тогда Мария сказала: се раба Господня; да будет мне по слову твоему. И отошел от нея Ангел». Этот небогатый деталями рассказ иконописцы расцвечивали деталями из повествования Первоевангелия от Иоакова. Оба литературных памятника стали источником иконографии Благовещения.

Иконография Благовещения восходит к древнехристианскому и византийскому искусству. На Руси она появилась еще в домонгольские времена. Иконописцы изображали в полный рост архангела Гавриила, обращающегося с «благой вестью» к Марии, и саму Марию, сидящую или стоящую. Следуя за первоевангелием, иконописец представлял Марию у колодца, куда та пришла за водой. Если событие разворачивалось в доме Иосифа, Мария занималась прядением алого занавеса для храма и держала в руках клубок пряжи. Последнее изображение символизировало предстоящее прядение младенческого тела Иисуса Христа из «пурпура» материнской крови в утробе матери. С отдаленных времен на груди Марии иконописцы тонкой кистью рисовали младенца Христа. Эта особенность иконографии восходит к восточнохристианскому искусству. Она должна была наглядно объяснить сверхъесте-

ственность зачатия Христа, воплощение божества. Поэтому иконографический вариант, представляющий Богоматерь с младенцем Христом па груди, называли иногда Богоматерь Воплощение.

В древнерусской живописи широкое хождение имели все варианты композиции, с XVI столетия, особенно в XVII веке, композицию усложняли введением бытовых деталей.

Дальнейшая судьба Марии была тесно связана с сыном Иисусом Христом, а иконография ее образа - с иконографией Спаса. Все вместе они представлялись в житийных иконах Богоматери, подробно рассказывающих о событиях ее жизни. Детально мы остановимся на сюжетах, имеющих исключительное отношение к культу Марии. Нередко они выступали в качестве самостоятельной композиции — иконописного образа.

Литературный источник иконографии Покрова — легенда о Покрове - заступничестве Богородицы. Восходит она к X веку, времени, когда вторглись в Византию полчища сарацин. В легенде повествуется о том, как однажды во время молитвы во Влахернском храме Андрей Юродивый и его ученик Епифаний увидели стоящую на воздухе Богоматерь и окружении ангелов и святых. Она молилась о мире, держа над присутствующими в храме Покров, символ ее заступничества и покровительства.

Иконография Богоматери, по мнению многих ученых, создана на Руси во время страшного нашествия татаро-монгольских полчищ Батыя. Один из ее вариантов XIII века находился в Суздале. Это клеймо знаменитых Златых врат Рождественского собора Богородицы. Этим же временем датируется скульптурный фрагмент Покрова на степях Георгиевского собора Юрьев Польского.

Иконописец писал во всю высоту ковчега Влахернский храм, в верхней части композиции парила (стояла на воздухе) Мария, держа в руках распростертый покров. Внизу художник изображал присутствующих в храме во время богослужения и среди них Андрея Юродивого с учеником Епифанием.

Литературные источники Успения - церковные песнопения и апокрифы. Иконография Успения сложилась в византийском искусстве. Успение Марии должно было наглядно показать божественность Богоматери, проявившуюся, согласно текстам, во всей полноте и момент ее смерти.

В центре композиции изображали ложе с умирающей Богоматерью. Проститься с умирающей Марией, согласно преданию, в дом Иоанна Богослова, любимого ученика Христа, собрались апостолы. Художник размещал их вокруг ложа у ног и изголовья Марии. Среди них Иоанн Богослов, приникший к ложу, святители Иерофей (в руках у него круглая кадильница). Ареопагит, поднявший руку в ораторском жесте, здесь же Иоаков, брат Божий, автор апокрифического евангелия.

В церковных песнопениях можно было услышать о том, что ангелы со всех концов земли принесли на облаках апостолов. На иконе они представлены в верхней части справа и слева на облаках.

Апокрифы рассказывали о некоем Афонии-безбожнике. Он усомнился в святости Марии и пытался осквернить ее смертное ложе, опрокинуть его, за что ангел в гневе отсек ему руки. Изображение этой сцены появилось на иконах XV—XVII веков. Чтобы рассказ более убеждал, перед ложем Марии иконописец рисовал скамеечку, на скамейке — красные туфли Богородицы или кувшин. Часто перед ложем Марии писали зажженную свечу. Горящая свеча символизировала быстротекущую жизнь. Вспомним также, что в церковных гимнах Марию связывали со светочем (источником света), ведомым богом.

Вместе с ангелами и снятыми при скорбном торжестве Успения присутствовал и Иисус Христос, он принял душу усопшей матери. Иконописец вписывал его неподвижную монументальную фигуру в центр композиции, строго в фас. Как некогда Марии держала на руках младенца Христа, так и Христос в византийско-русской иконографии принимал на свои руки маленькую хрупкую душу Марии, в виде запеленатого младенца. Он держал ее на левой руке, по-

крытой полой гиматия, прежде чем передать ангелам на покрытые одеждami руки.

Тело (Марии, согласно Апокрифу, было взято на небо, и апостол Фома, опоздавший к Успению, получил из рук Марии, уносимой на небо ангелами, лишь ее пояс. Сцену с Фомой также изображали на иконах Успения.

Композиция иконы «О тебе радуется» иллюстрировала слова песнопения: «О тебе радуется благодатная, всякая тварь, ангельский собор и человеческий род, освященный храм и раю словесный...»

В верхней половине композиции, в арке, образуемой полукругом небесного свода, высится пятиглавый храм. Перед храмом иконописец тесной толпой размещал ангелов, они окружали престол Богоматери. Мария с младенцем была сияющим солнцем о тесно-синем круге славы с графическим изображением (тонкой кисточкой, белилами) серафимов. Ниже, на фоне гор, ряды прославляющих Богоматерь святых. У подножия престола Богоматери стоит Иоанн Дамаский, писали его со свитком, в котором можно прочесть первоначальный текст «О тебе радуется».

На иконах XV—XVII веков получила распространение иконография, близкая «О тебе радуется». В этом изводе также изображали Богоматерь с младенцем на троне (престоле), но в окружении апостолов, в руках ученики Христа держали свитки с песнопениями, восхваляющими Марию. Краткие песнопения называли похвалами, отсюда и название икон.

В XVII и особенно в XVIII столетии иконописцам заказывали большие житийные иконы по мотивам Акафистов. Русское слово «акафист» происходит от греческого, означающего дословно «сидеть». Во время исполнения торжественного гимна Акафиста - все присутствующие в церкви должны были стоять, (в отличие от «кафисм» - отрывков из Псалтири, которые можно было слушать сидя). Один из популярных акафистов русской церкви «Акафист Матери Божьей», написанный константинопольским патриархом Сергием.

В 626 году Константинополь держали и осаде полчища авар. В городе начались голод и паника. Духовным вождем столицы стал патриарх Сергей, он сумел предотвратить надвигающийся взрыв недовольства горожан. По его приказанию на воротах Константинополя художники написали образ Богоматери. Очевидно, это событие и послужило поводом к рождению легенды, утверждавшей, что будто бы сама Богородица внушила Сергию мысль написать благодарственный гимн по окончании осады.

Акафист Сергия был предметом бесчисленных подражаний. Его яркие красочные образы были понятны и близки людям средневековья. Иконописцы, должно быть, чувствовали его музыкально- поэтическую суть особенно тонко: музыкально-поэтические строки они по-своему осмыслили в живописи.

## 3 ИКОНОГРАФИЯ ХРИСТА

### 3.1 Образ Спаса

Христианство, как учит церковь, основал богочеловек Иисус Христос Назорей, который жил в первом веке в еврейской стране Палестине в царствование римских императоров Августа и Тиберия. Имя Иисус в переводе с еврейского означает Спаситель. Христос — прозвище, им греки отмечали тех, кто умащал благовониями статуи богов и священные камни. Родился Иисус Христос в Назарее, а отсюда и его второе прозвище Назорей. Богочеловек Иисус Христос Назорей, согласно христианскому учению, пришел к людям, чтобы спасти их, искупив грехи человеческие страданиями и смертью.

Первые христиане сомневались в возможности передачи облика Иисуса Христа: «Если же знали Христа по плоти, то ныне уже не знаем», — говорили они словами Нового Завета и изображали не облик Христа, а символы его миссии, например, доброго пастыря, спасающего своих овец-паству.

В IV веке н.э., когда христианство стало государственной религией, появились и «портретные» изображения Иисуса Христа, сначала - в виде юноши, а затем - бородатого мужа. Достоверность изображений основывалась на церковных легендах. По одной из легенд младенца Христа и Мать его Марию писал евангелист Лука. К числу таких «натурных портретов» относили знаменитую Владимирскую Богоматерь.

В другой легенде рассказывалось об образе «Нерукотворного Спаса»: однажды Ангар, царь города Эдессы, тяжело заболел, и никто не мог ему помочь; однако открылось, что он выздоровеет, лишь глянет на лицо Христа. Ангар послал художника разыскать Христа и написать портрет, однако, как не искусен был живописец, написать Христа не смог. Тогда Иисус Христос взял холст и приложил к лицу — на ткани осталось его изображение. Легенда о Спасе Эдес-

ском обошла Сирию, Палестину, другие страны; в VI веке появились первые изображения «Спаса Нерукотворного» (Рис.7).

Первооригинал Нерукотворного Спаса, по утверждению церкви, хранился в Эдессе. Эту святыню в 944 году император Константин Порфирородный перенес из греческого города в столицу Византии Константинополь. В 1204 году, когда крестоносцы взяли Царьград-Константинополь и разграбили храм Святой Софии, Нерукотворный образ погрузили на корабль; корабль поглотила пучина Мраморного моря, а вместе с ним и бесценный груз. Однако считали, что копии святыни получили в дар при крещении Руси храмы древних Киева и Новгорода.

В средние века появилось и словесное описание облика Иисуса Христа, составленное будто бы его современниками-очевидцами. Так, к рукописи Евангелия Иенской библиотеки приложено донесение Иудейского проконсула Публия Лентулы римскому сенату: «...явился у нас и теперь еще жив, человек весьма добродетельный, по имени Иисус Христос. Народ называет его великим Пророком, а ученики его — сыном Божиим. Он воскрешает мертвых и исцеляет всякие болезни и недуги. Он имеет высокий и стройный стан; вид его важен и выразителен, так что, смотря на него, нельзя не любить и вместе с тем не бояться Его. Волосы на голове отлива виноградного, до ушей без блеска и гладки; от ушей до плеч идут светлыми войнами и спускаются ниже плеч; на голове разделяются на две стороны, по обычаю назореев. Чело гладкое и чистое, на всем лице нет никакого пятна, ланиты покрыты негустым румянцем, вид благообразный и приятный, нос и уста правильные. Борода довольно густая и одинакового цвета с волосами, разделяется надвое с подбородка. Глаза голубые и весьма блестящие. В выговорах и укоризнах — страшен; в наставлениях и увещеваниях — ласков и любезен. Взгляд удивительно приятен и вместе с тем важен. Никогда, никто не видал его смеющимся, но видали плачущим. Рост высокий, руки длинные, прямые, плечи совершенные. Речь его ровна и важна; но он говорит мало. Это прекраснейший из всех че-

ловец». Кто был Публий Лептул и насколько достоверно его письмо, история не знает. Имя Никифора Каллиста широко известно, византийский ученый, автор Церковной Истории собирал и тщательно обобщал то, что писали его предшественники. «Вот описание Господа нашего Иисуса Христа, сколько мы узнали от древних, и какое только можно сделать в описании, всегда несовершенном, — говорит он. — Лицо его отличалось красотой и выразительностью... Волосы русые, не слишком густые и всегда волнистые; брови черные, но несколько не нахмуренные. Смугловатые и исполненные живостью глаза проливали неизъяснимую приятность. Нос был у него продолговатый, борода русая и не очень длинная. Волосы имел он длинные; никогда ножницы не сходили на голову Его; никакая рука человеческая не касалась их, разве рука Матери во время Его детства. Голову носил Он несколько наклонно, и от этого рост его казался не так высок. Цвет лица его подходил к цвету пшеницы. Лицо было ни кругло, ни продолговато, и много походило на лицо Матери, имело умеренный румянец. Вид Его выражал важность, мудрость, кротость и милосердие».

Византийскую иконографию Иисуса Христа восприняла славянская церковь; на Руси Иисус получил имя Спас, что значит Спаситель (Рис.8). Знаменитая икона XIII века Благовещенского собора Московского Кремля называется «Спас Златые Власы». Золотые волосы Христа (признак бессмертия богов еще со времен античности) подчеркивают божественность Иисуса, его отрешенность от всего земного. Образ Христа аскета и мученика характерен для византийского искусства. Был и другой вариант Нерукотворного Спаса, неумолимого и сурового; это новгородский Спас Ярое Око, с ним русские воины шли в бой. Спас Звенигородского чина кисти Андрея Рублева — олицетворение гармонии божественной мудрости и земной доброты. Он стал идеалом, к которому стремились древнерусские иконописцы.

Византийский монах Козьма Индикоплов написал книгу, которую русские люди охотно читали; по имени автора ее так и называли «Книга Козьмы Индикоплова». В ней есть миниатюра с надписью: «Спас - мера всего мира».

Для средневекового человека она раскрывала идею царственной силы Владыки неба и земли - Вседержителя (Рис 9).

Предельно наглядно мысль о Вседержителе демонстрирует композиция «Спас в силах». Христос-Владыка неба и земли царит на троне, трон поддерживают ангелы, которых именовали «троны» или «престолы» и писали в виде крылатых огненных колец, усеянных раскрытыми очами. Исходящие от Бога лучи образуют пламенный четырехугольник - Землю, по средневековым представлениям она была «четвероугольной». В острых углах четырехугольника представлены символы евангелистов: ангел, орел, лев, телец; это означало, что евангелисты: Матфей, Марк, Лука, Иоанн — гласят славу Христу во всех концах Вселенной. Зеленый двухцветный овал вокруг земли символизировал небо, мерцающее звездами — небесными «силами» - крылатыми серафимами и херувимами. Огненный ромб вокруг Христа — божественная слава Спаса, ее лучи пронизывают небо и землю — всю Вселенную.

Сложная символическая композиция «Спас — мера всего мира» сложилась на Руси к началу XV века, здесь она получила второе название «Спас в силах». Икона «Спас в силах» входила в иконостас; монументальный образ поднимали в центр Деисусного ряда. «Спас в силах» - один из самых величественных, строгих и торжественных образов Иисуса Христа,

Отдельные сцены из жизни Иисуса Христа начали изображать еще первые христиане, однако зрелая иконографическая традиция сложилась в Византии. Одно из свидетельств тому — письмо, написанное в VIII веке императору Феофилу. В нем подробно рассказывается о том, как император Константин повелел в храмах державы своей «начертать живыми красками» Рождество в Вифлееме, крещение и воскресение, чудеса. В русском храме иконы, представляющие земную жизнь Иисуса Христа, входили в праздничный ряд иконостаса, размещались в храме.

### 3.2 Рождество Христово

Сюжет рождественских икон почерпнут из Евангелий и апокрифов (Рис. 10). В те дни, когда Мария жила ожиданиями рождения сына, в Иудее объявили перепись, каждый должен был пройти ее в своем родном городе; Мария с Иосифом отправились в Вифлеем, откуда были родом. Когда пришли в город, мест в гостинице не оказалось, Марии и Иосифу пришлось остановиться на ночлег в гроте (пещере), как пастухам, которые, спасаясь от ненастья укрывались со стадом в пещере. В гроте и родился младенец Христос, но никто из смертных не видел его рождения. Правда, благочестивой Эммерих, ее почитали католики, было видение: когда пришел час рождения, Мария встала на колени, скрестила руки на груди, обратила лицо к востоку. Вдруг ее объяло пламя, грот озарил ярчайший свет — Марии открылся путь, ведущий на небо, а в небесах — ангельские хоры. Пораженная зрелищем, она опустила глаза вниз и увидела на своих коленях младенца. Богоматерь спеленала его, положила в ясли-кормушку для вола и осла.

Рождество Иисуса Христа, каким видела его благочестивая Эммерих, писали западноевропейские живописцы, например, великие немецкие художники Грюневальд, Дюрер и другие; русские иконописцы придавали событию не столько мистическое, сколько символическое значение.

В центре композиции они представляли пещеру в виде горок с большим темным входом, указывая тем, что событие происходило внутри пещеры; в проеме ее белели ясли с младенцем, а над ними — склоненные головы вола и осла. Однако осел на Руси животное редкое, его мало кто видел, поэтому рисовали вола и лошадь. Мария возлежала на ложе, на иконах конца XVII — начала XVIII века — сидела в знак безболезненного рождения младенца. С рождением Иисуса Христа, как сказано в Евангелии, на небе появилась огромная звезда, она сияла с такой силой, что вызвала удивление. Отцы церкви считают что звезда эта была ангелом и вела поклониться родившемуся Богу «мудрость» —

волхвов и «простоту» — пастухов. Над пещерой звезда остановилась. Композицию иконы венчает «вифлеемская звезда». Волхвы изображались пешими или конными, с дарами. В выборе даров толкователи Евангелия видели таинственное предзнаменование. «Принесоша ему, — объяснял митрополит Дмитрий Ростовский, - злато, яко царю; ливан, яко богу; смирну, яко человеку смертну». Пастухам на иконе, в соответствии с евангельским текстом, благовестил Ангел. Не отказались иконописцы и от апокрифической бабы Соломии с помощницами. Ее представляли в правом нижнем углу ковчега, вместе с девушками прислужницами она готовилась мыть новорожденного. Правда в XVIII веке, когда в русской иконописи появилась новая иконография Рождества, утверждающая безболезненное рождение младенца, надобность в повитухе отпала, Соломия исчезла из иконописных композиций. Благодетельного Иосифа «обручника» представляли объятые сомнениями; сомнения олицетворял старец-пастух, одетый в шкуру.

Иконы конца XVII — XVIII веков подробно рассказывали не только о самом Рождестве, но и событиях, связанных с ним. К их числу относится «избиение младенцев», рассказывающее о том, как царь Ирод, узнав о рождении Божественного младенца, которому суждено стать «царем иудейским», приказывает воинам убить всех новорожденных в Вифлееме. Воины исполняют приказ Ирода; их злодеяния показывает сцена «плач жен». Однако Иосифу явился Ангел, повелел взять Марию, новорожденного Христа и, спасаясь от Ирода, бежать в Египет. Композиции так и называются: «Явление Ангела Иосифу», «Бегство в Египет».

В XVIII столетии иконописцы одевают волхвов в пышные иноземные платья, пастухам вручают затейливые музыкальные инструменты и заставляют так жестикулировать, что изображаемое на иконах напоминает театральное действие. И не удивительно: Рождество Христово - один из любимых сюжетов школьной драматургии. «Рождественская драма» митрополита Дмитрия Ростовского с большим успехом шла на сценах духовных семинарий.

### 3.3 Сретение

По законам Иудеи женщина после родов не могла даже прикоснуться к священным предметам, и лишь после сорока дней шла в храм, чтобы принести очистительную жертву. Богатая женщина должна была принести однолетнего агнца и молодого голубя; жертва бедной выглядела скромно - два молодых голубя.

Был и другой обычай: если в семье рождался первенец, над ним свершали обряд посвящения Богу, в память изведения евреев из Египта. Священник принимал дитя на руки, обратившись к алтарю, поднимал его, как бы вручая Богу. Этот древний иудейский обычай и запечатлен на иконах «Сретение» (Рис. 11).

В Евангелии рассказывается о том, что сорок дней спустя после рождения Христа Иосиф и Мария пришли в Иерусалимский храм, чтобы принести жертву и посвятить новорожденного Богу. В храме произошла символическая встреча (отсюда и название иконы — «Сретение»). Иосифа и Богоматерь с младенцем принял старец, которому было 360 лет, звали его Симеон по прозвищу Богоприимец. Старцу предсказали, что он умрет, как только примет «живого Бога», здесь же была Анна пророчица, жившая в храме 84 года; Симеон и Анна узнали в новорожденном «живого Бога».

На иконе «Сретение» живописцы писали Марию с младенцем, Иосифа с горлицами, Анну пророчицу, старца Симеона (иногда младенца держит он, приняв его с рук Марии). Со второй половины XVII века композиция «Сретения» усложняется обилием бытовых деталей.

«Преполовление» — единственная многофигурная композиция в русской иконописи представляющая отрока Христа. Как повествует Евангелие, Иисусу исполнилось 12 лет, когда родители взяли его в Иерусалим для празднования Пасхи. Мальчиков этого возраста в Иудее называли «детьми закона», так как они обязаны были соблюдать законы, участвовать в богослужении.

«Преполовление» значит «середина», так называли день, совпадающий с серединой большого Ветхозаветного иудейского праздника. В день Преполовления Христос впервые начал выполнять волю своего небесного Отца - впервые беседовал в Иерусалимском храме с иудейскими учителями.

В центре композиции «Преполовление» изображали Иерусалимский храм, в храме — проповедующего среди иерусалимских мудрецов юношу Христа.

### **3.4 Крещение (Богоявление)**

По преданию Иисус Христос принял Крещение в тридцатилетнем возрасте, крестил, его пророк Иоанн Предтеча (Креститель) в реке Иордан. Обряд крещения - омовения водой — символизировал начало подвига Иисуса Христа во имя спасения всего человечества. Во время крещения, как свидетельствует Евангелие, Христос молился своему Небесному Отцу; на молитву его разверзлись небеса, сошел Святой Дух, послышался голос: «Се есть сын мой возлюбленный». Так свершилось явление небесного Отца Иисуса - Богоявление (отсюда второе название иконы - «Богоявление») (Рис. 12).

Подробно о крещении рассказано в Евангелии и Псалтири. Иллюстрируя прочитанное, художники в центре композиции писали Христа, стоящего в водах Иордана; на скалистых берегах Иордана - Иоанна Предтечу, совершающего обряд, и ангелов. Тонкой кисточкой золотом прописывали они тонкий луч, нисходящий с небес, и голубя — Дух Святой. Иногда в «Богоявлении» представляли и крещение народа; принимающие крещение художник рисовал на горках, напротив Иоанна Предтечи. Часто на основании текста Псалтири в иконографию Крещения вводили олицетворение реки Иордан в виде обнаженного старца, а также обнаженную женскую фигуру, символизирующую море. В водах Иордана писали рыб.

Иисус Христос жил среди людей и в земной жизни, являя божественную силу, свершал множество чудес: ходил по водам, исцелял больных, воскрешал

мертвых. О чудесах рассказывали Евангелисты, толковали отцы церкви. К развернутому изображению легендарных чудес охотно обращались западноевропейские художники; что касается иконописцев, то их кисть воплощала в зримые образы наиболее близкое русскому восприятию, чуждое крайнего мистицизма и экзальтации.

Чудо, свершенное в Кане Галилейской, - начало многих чудес Иисуса Христа. Как сказано в Евангелии, Иисус и Мария были званы на свадьбу в город Кану, что в Галилее, где женился апостол Симон Канаит по прозвищу Зилот, сын Иосифа. Богоматерь пришла на свадьбу раньше сына и сидела в доме среди гостей. Когда появился Иисус, и не один, а с учениками, пир был в разгаре, и приход новых гостей вызвал неловкость, так как вино близилось к исходу. Чтобы сгладить неловкость, Мария просила сына помочь жениху, и тогда — свершилось чудо: вода, которой по велению Иисуса наполнили шесть каменных водоносов, превратилось в вино.

На иконах «Брак в Кане Галилейской» изображали не само чудо, а пир, на котором оно свершилось. Сюжет особенно полюбился в XVII — XVIII веках, когда иконопись сблизилась со светским или, как его тогда называли, мирским искусством. На иконах представляли пир, участники которого слушают веселых музыкантов-скоморохов.

Воскрешать мертвых может только Бог, чудеса воскрешения свершал Иисус Христос. Об одном из них — «Воскрешении Лазаря» — подробно рассказывает евангелист Иоанн. Лазарь жил в Вифании вместе с сестрами Марфой и Марией; Иисус любил эту семью и часто бывал в доме Лазаря. Однажды, когда Христос с учениками ушел далеко от Вифании, Лазарь тяжело заболел. Сестры послали за Иисусом Христом, тот пришел, но Лазарь был уже мертв. Видя, как Иисус плачет, люди, бывшие в доме, спросили, нельзя ли воскресить усопшего, ведь исцелял же Иисус Христос слепых и безнадежно больных. И вот тогда Иисус пошел к пещере, где стоял гроб Лазаря, велел отодвинуть камень, закрывавший вход, и, обратившись с молитвой к Богу Отцу, сказал: «Ла-

заль! Иди вон!» - и Лазарь тотчас встал и вышел, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами.

Икона «Воскрешение Лазаря», как правило, входила в праздничный ряд иконостаса. Всяк, входящий в храм, рассматривал ее: крепостные стены Вифании, города в котором жил Лазарь, высокие горки и среди них высокую узкую щель – пещеру, из пещеры выходил Лазарь в погребальных пеленах. Справа от пещеры стоял Христос с тесной группой апостолов, слева - сестры Марфа и Мария, слуга зажимал нос, наглядно демонстрируя, что Лазарь пролежал мертвым четыре дня. Предание говорит, что Лазарь после воскресения прожил еще 30 лет, служил епископом на острове Кипре, где и умер. После воскрешения Лазаря люди поверили в Иисуса Христа как в Бога, но власти ненавидели его и вознамерились убить.

### **3.5 Преображение**

Апостолы Петр, Иаков, Иоанн - самые близкие ученики Христа - были единственными свидетелями мистического преобразования учителя. Это событие описали евангелисты: однажды Христос вывел учеников своих на высокую гору Фавор и предстал перед ними в божественном величии грядущего мессии. В соответствии с текстом на иконе писали гору Фавор, на вершине горы, в сиянии света - Иисуса Христа, о котором в Евангелии сказано, что лицо его «просветится яко солнце», ризы же его были «белы яко свет». По сторонам от Христа на вершине горы стоят принесенные ангелами пророки Илья и Моисей, ниже - пораженные чудом апостолы прикрывают от нестерпимого света руками глаза. Иногда к основной композиции «Преображения» добавляли сцены Восхождения Христа с апостолами на Фавор» и «Нисхождение с горы» (Рис. 13).

После свершения многих чудес Иисус с учениками отправился в Иерусалим. Согласно пророчеству Захария Мессия должен был появиться именно здесь у горы Елеонской и въехать в город «на ослиати». Пророчество сбылось и

его подробно описали Евангелисты, читая их, художники выполняли композицию «Въезд Христа в Иерусалим» подробно, в деталях иллюстрируя текст (Рис. 14).

Как правило, композиции на эту тему сложны, многолюдны, полны движения, так как иллюстрировали слова: «И когда вошел он в Иерусалим, весь город пришел в движение и говорил, кто сей!» В центре композиции иконописцы разметали Иисуса Христа, едущего «на ослиати», сопровождавших его апостолов, толпу людей, встречавших Христа. Жители Иерусалима славили Христа как сына Давидова - художник показывает это: люди на иконе расстилают перед Христом свои одежды, приветствуют ветвями, даже дети забрались на деревья, чтобы видеть и приветствовать его. Иерусалим, торжественно встретивший Христа, был тем городом, где ему предстояло принять страдания и смерть.

За два дня до прихода Христа в Иерусалим собрались враги Иисуса, с ними один из двенадцати учеников его - Иуда Искариот, за тридцать серебряников он пообещал выдать учителя. Случилось это накануне ветхозаветной Пасхи - древнего праздника в честь счастливого исхода иудеев из Египта. Иисус, как свидетельствуют евангелисты, знал о предательстве Иуды и пасхальную трапезу, последнюю в своей земной жизни, решил разделить с учениками.

Евангелист Иоанн особо рассказывает, как во время вечера Иисус всех удивил тем, что омыл по очереди ноги апостолам. Во времена Иоанна ноги гостям омывали рабы, Иисус же, свершив это, показал ученикам пример безграничного смирения: «Явил делом, что возлюбив своих суших и мире, до конца возлюбил их».

Апостолы, как и было принято в Пасху, за праздничным столом пробовали мясо пасхального агнца, пресный хлеб, горький салат и вино. Неожиданно для всех Иисус Христос сказал: «Один из Вас предаст меня, а на вопрос, кто именно, ответил: ...тот, кому я, обмакнув, кусок хлеба подам», и дал хлеб Иуде

Искариоту. Апостолы не сразу поняли, что случилось, но Иуда под покровом ночи покинул дом.

После бегства Иуды Искариота, Христос, оставшись с учениками, преломил хлеб, благословил его и раздал ученикам со словами: «Примите, ядите: сие есть тело мое, - потом взял чашу, благословил и подал ученикам: пейте из нее все, ибо сие есть кровь моя Нового Завета, на многих изливаемая во оставление грехов». Так, по преданию, сам Христос показал, каким должно быть христианское богослужение, дал начало христианской Пасхе словами: «Сие творите в мое воспоминание», - превратил праздничную трапезу в прощальную вечерю, напоминающую о смерти Иисуса Христа.

Сюжет Тайной вечери был широко распространен в древнерусской стенописи, а с XV века - в иконописи. В соответствии с евангельским текстом, участников трапезы иконописцы компоновали вокруг стола, но Христа всегда можно узнать: правой рукой он благословляет апостолов, левой - держит свернутый свиток. Также безошибочно узнаваем Иуда Искариот, он тянет руку к чаше.

Тема «Омовение ног» в иконописи иногда сливалась с «Тайной вечерей», иногда изображалась отдельно. Христос, в трактовке иконописцев, свершал омовение или стоял с полотенцем в задумчивости перед Петром; Петр с оголенными до колен ногами сидел в позе размышления (Рис.15).

В XVII веке «Тайную вечерю» помещали над входом в алтарь, такие композиции имеют вытянутую форму. На иконах того времени можно видеть интересные детали, касающиеся русского быта. Так, например, известно, что в старой Руси за столом пользовались ножами, тарелки для мяса заменяли большие ломти хлеба. Именно такую «сервировку» можно видеть на иконах XV- XVII веков. Совсем иначе выглядит стол трапезы XVIII столетия, заполненный чашами, кубками и даже вилками, которые еще в XVII веке были на пиру лишь привилегией царя и царицы.

События, свершившиеся во время тайной вечери после ухода Иуды, нашли воплощение в теме Евхаристии. Слово «Евхаристия» дословно в переводе с греческого означает «благодать». Так называли обряд таинства причащения, совершаемый во время литургии - главнейшей части христианского богослужения. Иконография Евхаристии также широко распространилась на Руси еще в домонгольское время главным образом в стенописи. Обычно изображали две повторяющиеся сцены: в одной Христос, стоящий у престола, причащает хлебом, в другой - вином. Хлеб и вино символизировали тело и кровь Христа, воплощали идею жертвенности во имя спасения человечества.

### **3.6 Страсти Христовы**

«Страсти» значит «страдания», под этим словом объединяют композиции на евангельские легенды, повествующие о предательстве Иуды, суде над Иисусом Христом, заключении его в темницу, бичевании и распятии. Заканчивается цикл воскресением Иисуса Христа (Рис 16).

Страсти Христовы изображали еще древние христиане, их иконографическую традицию восприняла Византия, тему страданий Христа широко трактовала западноевропейская живопись, в иконописи наиболее полное воплощение она нашла и композиции клейм житийных икон. С XV века страстные иконы: «Распятие», «Сошествие во ад», «Снятие с креста», «Положение во гроб» вошли в иконостас. В XVI- XVII веках появился сборник иконописных рисунков «Лицевые страсти», круг иконописных сюжетов расширился, в него вошли: «Суд Пилата», «Поцелуй Иуды», «Несение Креста» и другие. В XVII веке появляется дополнительный ряд иконостаса «страстной».

Самая распространенная из икон страстного цикла - «Распятие» (Рис.17). Сюжет ее почерпнут из Евангелия. Когда распяли Иисуса Христа, сказано там, был полдень, но стало темно, как ночью, тьма стояла до трех по полудни, пока он не умер. С последним вздохом Христа, как говорит Евангелие, завеса в

храме разодралась надвое, сверху донизу, и земля потряслась, и камни рассеялись, и гробы отверзлись, и многие тела усопших святых воскресли». Описывая и толкуя смерть Богочеловека, евангелисты используют символы апокалипсической литературы.

Тема Распятия столь значительна, что русские иконописцы создали несколько ее вариантов. Самый древний и краткий принят от византийцев и воплощен во фресках храма Святой Софии в Киеве XI века. На фресках представлен распятый на Голгофе Христос, ему предстоят Богоматерь и юный Иоанн Богослов. Голгофа представлена в виде горок, внутри которых белеет череп Адама, погребенного по преданию на месте распятия Иисуса Христа.

Самые сложные и многолюдные композиции Распятия появились в XVII веке, они наглядно представляли мотивы Апокалипсиса: встающих из гроба мертвецов и солнечное затмение в виде скручивающегося небесного свитка. Зримыми стали и страдания Христа. По тексту Евангелия, из боязни, как бы ученики не унесли тело Иисуса для погребения, а потом сказали народу, что оно воскресло, власти приставили к распятому воинов. Воинов-мучителей Иисуса - иконописцы располагали, по сторонам креста. Один из воинов пронзал тело страдальца копьем, другой подносил ему губку, чтобы разжечь раны и возбудить жажду, здесь же были воины, по жребию делившие одежды Христа. Перед распятым Иисусом Христом кроме Марии и Иоанна появляются плачущие жены, а также Лонгин-сотник - он был первым, кто, глядя на муки Христа, воскликнул: «Воистину, он был сын Божий».

Был и еще один вариант Распятия - с разбойниками. Одновременно с Иисусом Христом, по Евангелию, распяли еще двух разбойников; один из них, раскаявшись в содеянном зле, уверовал в Христа как в Бога, и за веру после смерти своей был принят в рай. Иногда русские иконописцы изображали его отдельно, икона так и называлась «Благородный разбойник Рах».

Христа распяли днем, а вечером пришли Мария, Иоанн Богослов, а также тайные ученики его фарисей Иосиф Аримафейский и Никодим, чтобы снять те-

ло и положить в гроб. В центре иконописной композиции «Снятие с креста» - обнаженное мертвое тело Христа, перед ним - Мария и Иоанн, Никодим и Иосиф вынимают гвозди из ног Христа. На поземе иконописцы иногда писали корзину, символ того, что Никодим и Иосиф Аримафейский не побоялись открыто отдать Христу последний земной долг - принесли благовония для помазания тела его, как того требовал обычай.

Тема «Положение во гроб» близка «Снятию с креста» (Рис. 18). На первом плане иконописцы писали гроб с телом Христа, у изголовья гроба - прикишую к мертвому сыну Марию, а рядом с ней – Иоанна, здесь же стояли Иосиф Аримафейский и Никодим, пришедшие на Голгофу женщины.

«Положение во гроб» в западном искусстве называется «Оплакивание». В русской живописи этот сюжет известен с середины XII века в фресках Спасо-Преображенского монастыря Мирожского собора в Пскове. В иконописи тема распространяется, очевидно, с XV столетия, когда сформировался иконостас.

Церковь утверждает, что смерть Иисуса - начало его новой жизни. Легенды красочно рассказывают о том, как Иисус Христос «испустил последний дух» на кресте, сошел во ад и вывел из ада Адама и Еву, царей Давида и Соломона - всех ветхозаветных отцов и пророков, чей первородный грех он искупил на земле - своими страданиями и смертью.

В древнерусской живописи «Воскресение Христово» изображали и виде «Сошествия во ад» (Рис. 19). Центр композиции - изображение Христа в светлом лучистом ореоле славы над черной бездной ада. По сторонам от Христа - поднявшиеся из гробов ветхозаветные праведники, Иисус Христос протягивает руку Адаму и Еве. Иногда картину ада художники конкретизировали: писали разрушенные створки адских врат, сорванные с них ключи и замки; сам ад олицетворял бывший там сатана, которого связывали ангелы.

Композиция «Жены мироносицы» иллюстрирует евангельский текст, где сказано, что первыми о воскресении Христа узнали женщины. Они купили благовонное масло - миро, чтобы умастить им тело Христа, как того требовал

обычай, однако, подойди к пещере, изумились и испугались. Вместо тела Христа они увидели сидящего на краю гробницы Ангела, «вид его был, как молния, и одежда его белела, как снег». Юноша спросил женщин: «Иисуса ищите... распятого, он воскрес, его здесь нет» (Рис. 20).

Изображенное на иконе точно соответствовало евангельскому описанию события, но иногда с вариантами. Вместо одного ангела порой изображали двух (в одном из вариантов текста их два), иконописцы, особенно в XVII веке, с интересом рисовали, используя сложные ракурсы падших в страхе воинов, приставленных Пилатом к гробу Христа.

После того, как женщины в страхе покинули гробницу, они поспешили рассказать об увиденном и услышанном, как велел Ангел, по дороге они встретили Иисуса Христа. В день Воскресения явился он к ученикам своим в Эммаусе; всего же в Евангелии рассказывается о восьми явлениях Иисуса Христа в течение сорока дней, которые он был на земле после воскресения из мертвых. В последний сороковой день он в последний раз появился в Иерусалиме перед апостолами, собрал их, повел на гору Елеонскую и вознесся: «облако взяло его из вида их», поясняет Евангелие. Когда апостолы смотрели на возносящегося Христа, предстали им два мужа в белых одеждах и возвестили о предстоящем втором пришествии Иисуса Христа в конце мира.

Евангельское повествование иконописцы раскрывали «в лицах», писали возносящегося в сияющей славе Христа, по сторонам у подножия гор (Елеонской горы) - апостолов и ангелов, указывающих на возносящегося Христа, а также Богоматерь. О ней не говорится в тексте Евангелия, помещенная в центре среди апостолов, Мария символизировала христианскую церковь (Рис. 21).

Итак, время наивысшего расцвета русской иконописи – XV век, когда выявились, наконец, ее основные типологические особенности. Художественный язык русской иконы - это язык плоскости и цвета: третье измерение в ней отсутствует, а композиция разворачивается не вглубь, а вверх. Русские святые, воплощая традиционный идеал самоотречения, все же удивительно человечны.

Присутствие живой задушевности в изображении, весьма далеком от реализма,  
- удивительный феномен этого искусства.

## Библиографический список

1. Алпатов, М. В. Краски древнерусской иконописи: альбом/ М. В. Алпатов. - М.: Изобраз. искусство, 1974.
2. Барская, Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи/ Н. А. Барская. - М.: Просвещение, 1993. - 224с.
3. Бобров, Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи.- СПб. : Мифрил, 1995. - 254 с.
4. Гнутова, С. В. Кресты, иконы, складни: Медное художественное литье XI-начала XX века [Текст]: альбом.- М.: Интербук-Бизнес, 2000. - 133с.
5. Еремина, Т.С. Предания о русских иконах/ Т. С. Еремина. - М.: ВЛАДОС, 1994. - 184 с.
6. Иконостас: Происхождение-Развитие-Символика/ ред.-сост. Лидов А.М. - М.: Прогресс-Традиция, 2000. - 752с.
7. Замятина, Н. А. Терминология русской иконописи.- М.: Языки славянской культуры, 2000. - 272 с.
8. Лазарев, В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века: Альбом/ Лазарев В.Н. - 3-е изд. - М.: Искусство, 2000. - 537с.: ил.
9. Любимов, Л.Д. Искусство Древней Руси - М.: АСТ :Астрель : Транзиткнига, 2004. - 265 с.: ил.
10. Муратов, П. П. Древнерусская живопись [Текст]: история открытия и исследования. - М.: Айрис-пресс: Лагуна - Арт, 2005. - 428 с.
11. Покровский, Н. В. Очерки памятников христианского искусства/ Покровский Н.В. - 2-е изд. - СПб.: Лига Плюс, 2000. - 412с.
12. Русское церковное искусство Нового времени: [Сб.]/ Рос. акад. художеств; Отв. ред. А.В. Рындина. - М.: Индрик, 2004. - 321 с.
13. Филатов, В. В. Краткий иконописный иллюстрированный словарь: Книга для учащихся/ Филатов В.В. - М.: Просвещение, 1996. - 224с.

## ПРИЛОЖЕНИЕ



Богоматерь Оранта

Рис.1



Богоматерь Знамение

Рис.2



Богоматерь Одигитрия

Рис.3



Богоматерь Умиление

Рис.4



Рождество Богоматери

Рис.5



Введение во храм

Рис.6



Спас Нерукотворный

Рис.7



Спас

Рис.8



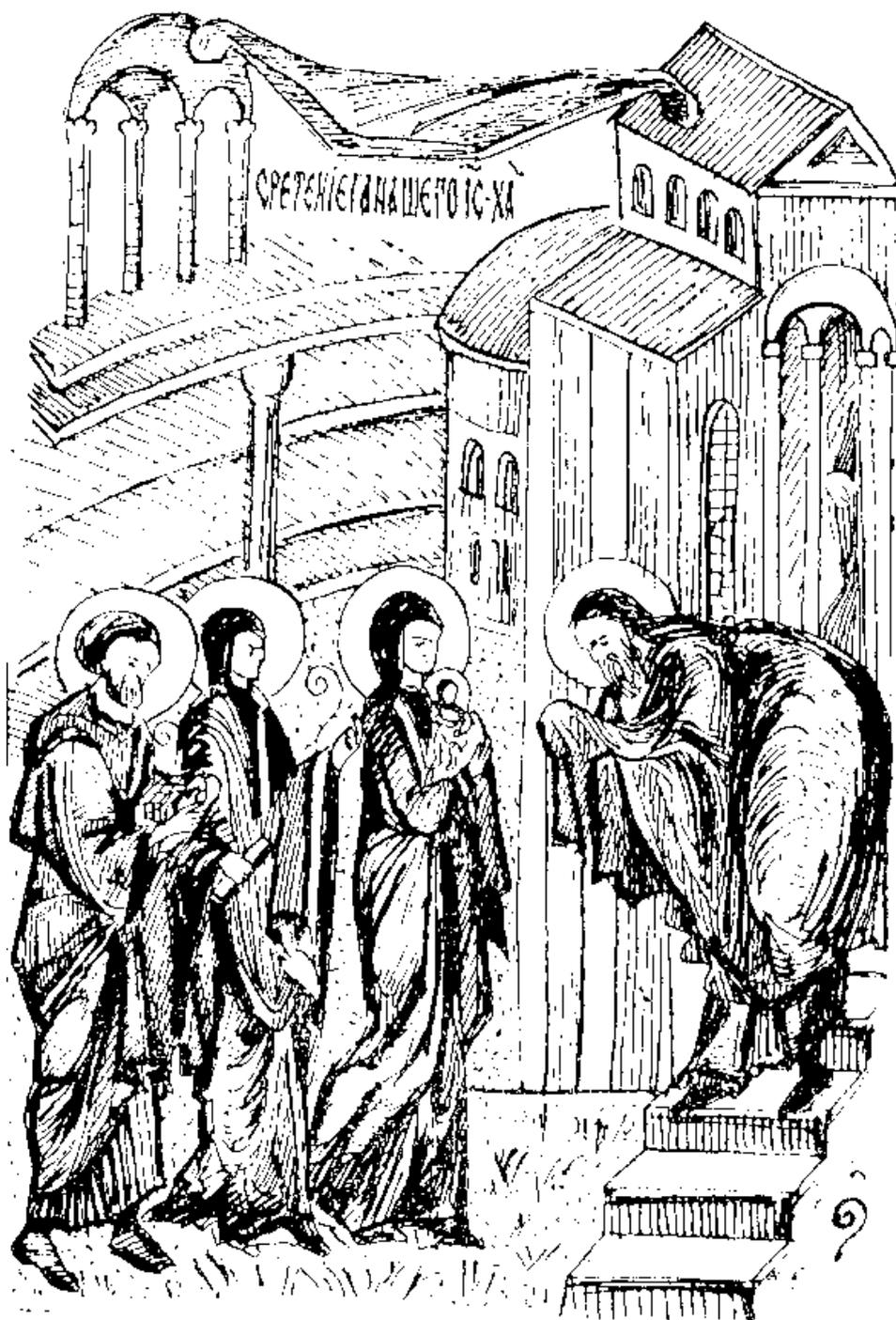
Спас Вседержитель

Рис.9



Рождество Христово

Рис.10



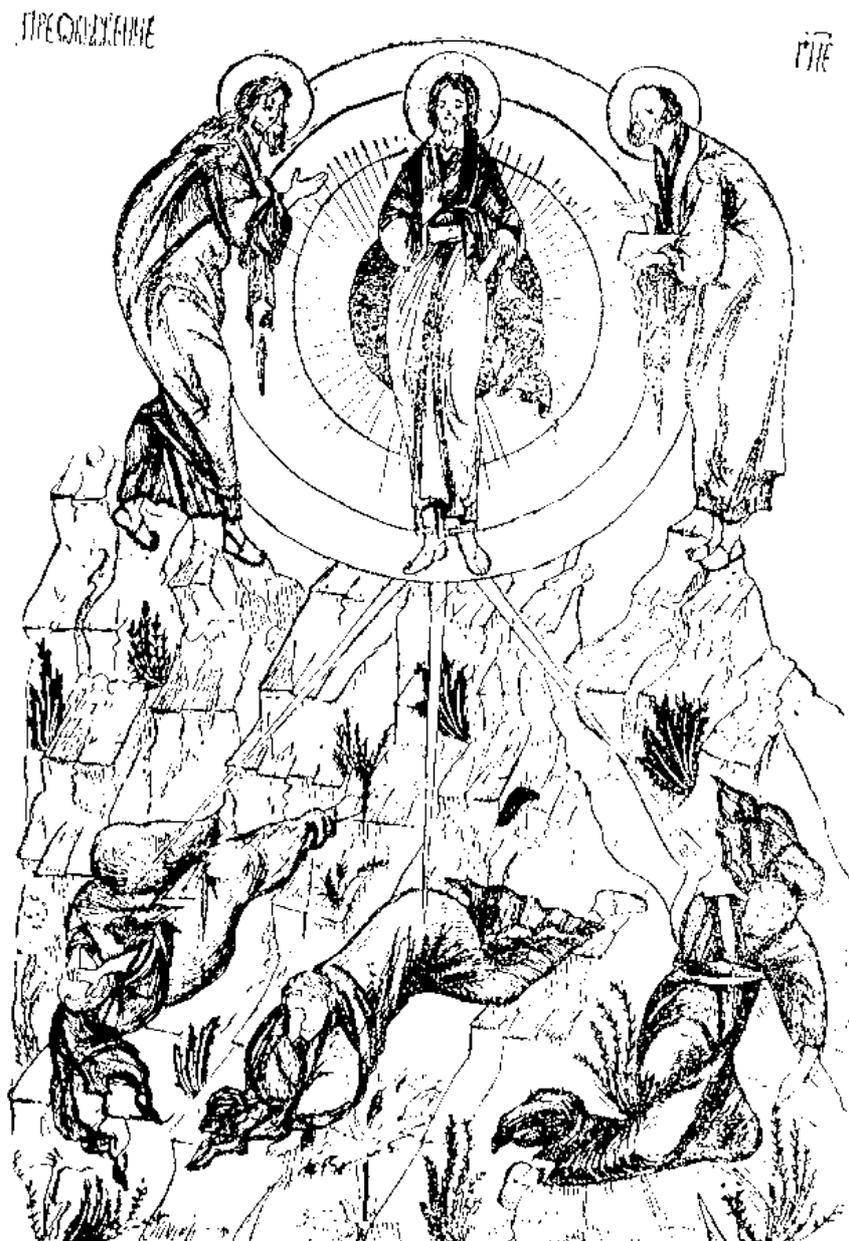
Стретение

Рис.11



Крещение

Рис.12



Преображение

Рис.13



Въезд Христа в Иерусалим

Рис.14



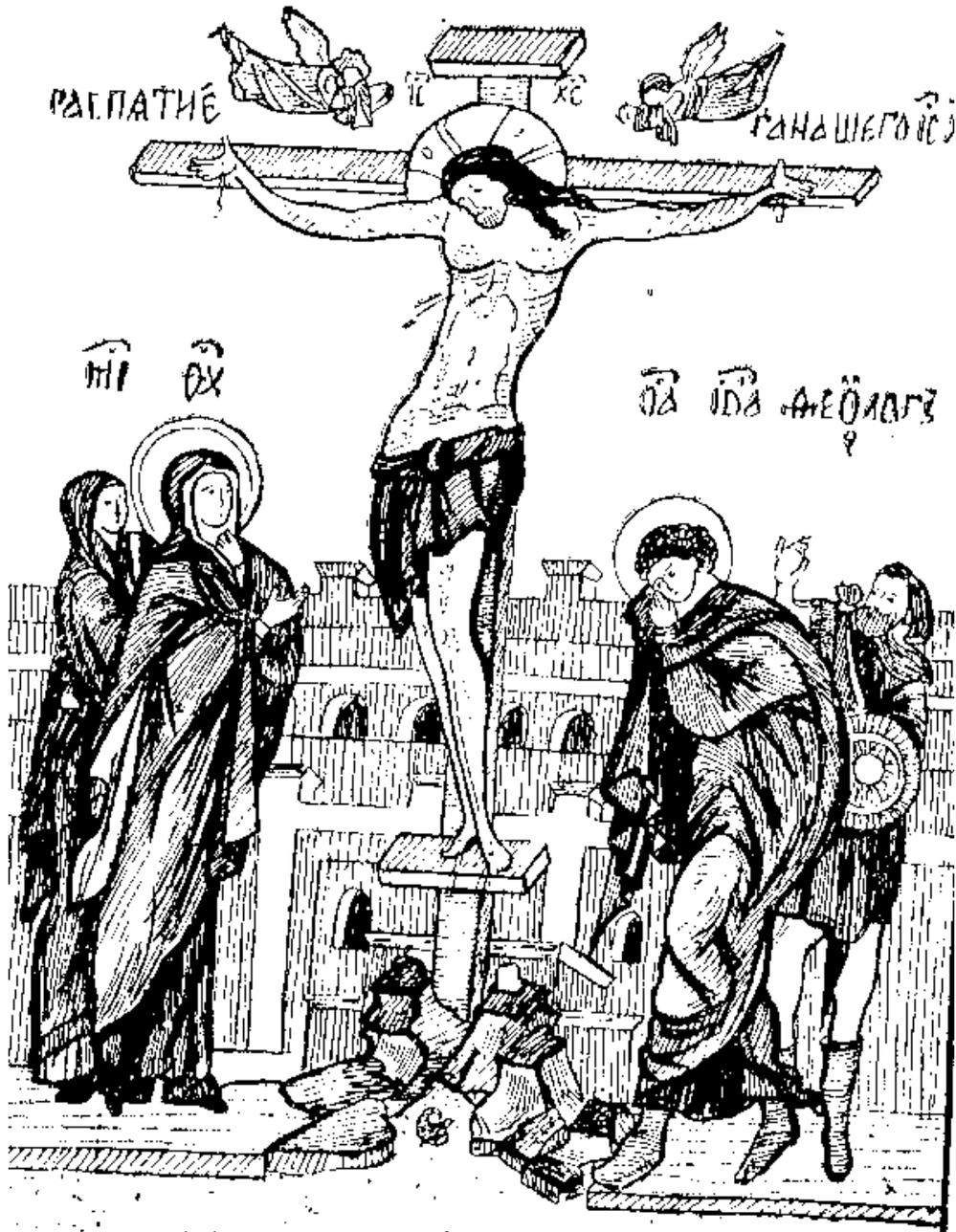
Омовение ног

Рис.15



Страсти Христовы

Рис.16



Распятие

Рис.17



Положение во гроб

Рис.18



Сошествие во ад

Рис.19



Жены мироносицы

Рис.20



Вознесение

Рис.21