

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Л. Е. Такташова

РУССКАЯ ИКОНА. ОБРАЗЫ. СЮЖЕТЫ. ИКОНОГРАФИЯ

Учебное пособие



Владимир 2014

УДК 75.046(075.8)
ББК 85.146.56я7
Т15

Рецензенты:

Профессор кафедры изобразительного искусства и реставрации
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
М. Н. Изотов

Реставратор второй категории ОАО «Владспецреставрация»
С. В. Красулина

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Такташова, Л. Е.

Т15 Русская икона. Образы. Сюжеты. Иконография : учеб. пособие / Л. Е. Такташова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2014. – 100 с.
ISBN 978-5-9984-0485-6

Даёт ориентиры в определении времени создания живописного произведения, включает в себя информацию по истории иконописи, работе художника-иконописца, наиболее распространённым сюжетам русской средневековой живописи, их литературным источникам, особенностям иконографии, а также вопросы для контроля знаний студентов, темы рефератов и курсовых работ.

Адресовано студентам второго-третьего курсов всех форм обучения реставрационного отделения, а также всем, изучающим историю искусств.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС 3-го поколения.

Библиогр.: 28 назв.

УДК 75.046(075.8)
ББК 85.146.56я7

ISBN 978-5-9984-0485-6

© ВлГУ, 2014

*Памяти учителя
доктора искусствоведения,
профессора
Веры Дмитриевны Лихачёвой*

ВВЕДЕНИЕ

Курс «Русская икона. Образы. Сюжеты. Иконография» рассматривает древнерусскую иконопись во взаимосвязи с практической работой художника, литературными источниками, лежащими в основе создания того или иного иконописного образа, особенностями иконографии. Его отличительная особенность – обращение с целью объяснения иконографических особенностей того или иного памятника к апокрифической литературе, народной, духовной поэзии. *Цель* курса – формирование у студентов понимания глубины такого художественного феномена как иконопись Древней Руси, представления о многогранности её связей с христианским искусством, историей русского народа, его духовным миром.

Задачи курса – дать учащимся сведения об истории иконописи, ознакомить с работой иконописца, литературными источниками, которые были положены в основу того или иного сюжета, определившими его иконографию.

В результате изучения дисциплины студент должен иметь представление об истории иконописи, работе художника над иконой, источниках иконографии, основных темах, сюжетах иконописи, понимать особенности иконографии, уметь их объяснить, воспринимать иконопись как художественный феномен русской средневековой культуры. Полученный в результате изучения курса объём знаний позволит студентам профессионально ориентироваться в искусствоведческой атрибуции русской иконописи, углубить знания по истории искусств в целом, осознать непреходящие духовно-нравственные ценности искусства Древней Руси.

Глава 1. КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ИЗ ИСТОРИИ ИКОНОПИСИ. РАБОТА ИКОНОПИСЦА

Изучение древнерусской живописи немислимо без представления об исторической и духовной среде, в которой создавался памятник, знания его содержания. В противном случае оно сводится к механическому запоминанию увиденного, неспособности проникнуть в его духовную суть, формальной оценке художественных достоинств. Это обедняет в профессиональном плане будущего художника-педагога, и наконец, недопустимо для будущего реставратора. Непонимание, незнание, неумение оценить культурную, художественную ценность памятника, подлежащего реставрации, может привести к его невосполнимым утратам, а то и потере. Автор стремилась, насколько это возможно ввиду ограниченного объема издания, дать будущим учителям изобразительного искусства, реставраторам представление о глубине, многогранности, сложности русской иконописи как феноменального культурно-художественного явления, её неизмеримой культурно-художественной ценности.

Из истории иконописи. Русское 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: Богоматери, Иисуса Христа и других.

Культ 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. 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. Первую икону Марии с младенцем Христом на руках, сказано в ней, написал евангелист Лука. Богоматерь, увидев написанное, произнесла: «... с сим образом благодать Моя и сила да придут» [1, с. 49].

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

Иконописание наряду с высоким искусством постепенно становилось 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. «Доличники» прописывали горки, палаты, одежды святых, «писчики» писали надписи; были даже «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.

Обработка тыльной стороны иконы. Иконы писали, как правило, на деревянных досках. Использовали дерево разных сортов. Так, например, палешане писали иконы на 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 стороны.

Мастера XVI – XVII веков шпонки делали плоскими и широкими; в конце XVII века их врезали в торцы иконы.

Обработка лицевой стороны 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 неглубок и лузга плавно переходит в углубление; в следующем столетии она вновь становится крутой. Отметим, что наличие ковчега – 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 (алебаstra) 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.

Перенос рисунка на икону. Иконописные подлинники. 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 обходилась без иконописного подлинника, введенного в художественную практику постановлением Стоглавого собора во времена Ивана Грозного. Церковь строго предписывала художникам придерживаться старых образцов иконописи, писать так, как писал Андрей Рублев и другие известные иконописцы, а от себя не 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, т. е. 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, «налепами», «припорохами». Специально промасленную бумагу иконописец накладывал на оригинал и прорисовывал через кальку просвечивающий рисунок гусиным пером или кистью – получалась прорись. Можно было сделать иначе: рисунок на иконе обводили липкой, настоенной 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 «припорошивал» – натирал с обратной стороны натертыми в порошок углем или сангиной, положенными в особый мешочек. Линия, проколотая 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.

Графление. Золочение. Работа иконописца красками. Покрытие красочного слоя олифой. 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 покрыва-

ли 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 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, как говорят иконописцы, сплавлял. 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 письмо» 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. Плавили 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 икон.

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, стано-

вилось 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.

Украшения иконы. 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», т.е. 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.

Глава 2. ВЕТХИЙ ЗАВЕТ В ИКОНОПИСИ

Пророки. Илья Пророк. Библия – священная книга всего христианского мира. Сам Дух Божий, по утверждению церкви, продиктовал её своим земным избранникам-пророкам и апостолам. Ветхий завет, первая часть книги, излагает историю человечества до рождения Богочеловека – Иисуса Христа. В Ветхом завете можно прочитать пророчества о рождении девой Божественного младенца в связи с грядущими судьбами людей. Первыми их услышали когда-то жители древней Иудеи из уст прорицателей. Позднее этих провозвестников воли Божией – пророков – стали почитать как святых.

Ранние иконописные изображения пророков, очевидно, создали византийские художники. Их русские собратья, следуя традициям,

яркими красками расцвечивали плащи, украшенные золотыми застёжками – фибулами. Голову пророков-царей покрывали золотыми венцами, усыпанными драгоценными камнями – яхонтами и лалами. В таких роскошных одеяниях представлены императоры на мозаиках Византии. Непременный атрибут иконографии пророков – свиток в руках святых с записью их предсказаний.

Иконы пророков входили в иконостас. Они составляли специальный, самый верхний ряд – пророческий чин. Здесь можно было видеть Аарона, Захарию, Аввакума, Даниила, Иезекииля, Иеремию, Илью, Исаяю, Моисея, Соломона. Изображения могли быть поясными и в полный рост. Живописцы XVII – XVIII вв. пророков Давида и Соломона писали в чалме, пышных восточных одеяниях.

Особо чтили среди пророков Илью. Он предсказывал засуху и страшный голод, силой молитв вызывал с неба бурю, огонь и землетрясения. Грозного обличителя идолопоклонников Бог взял на небо прямо живым, подняв в огненной колеснице.

Образ Ильи-пророка начал складываться ещё в раннехристианском искусстве, Илья унаследовал черты античного бога солнца Гелиоса и возносился на небо в огненной колеснице-квадриге.

Русский крестьянин почитал Илью как своего покровителя. «Пророк Илья куда ни махнёт, всюду жито растёт», – поговаривали землепашцы [13, с. 289]. В Ильин день (2 августа по новому стилю) не работали в поле, не косили, не убрали сено, верили, что на «Илью» грех возить сено – «Илья сожжет»; стоги ставить нельзя – «спалит грозой». Имя пророка Ильи носили многие деревенские церкви. Самой почитаемой в Ильинской церкви была икона с изображением пророка Ильи «Огненное восхождение Ильи пророка». Живописный образ, созданный иконописцами, близок фольклорному:

Уж на той колеснице огненной
Над пророками пророк, сударь, гремит,
Наш батюшка покатывает,
Утверждает он святой Божий закон.
Под ним белой храбрый конь;
Хорошо его конь убран,
Золотыми подковами подкован.
Уж и этот конь не прост;
У добра коня жемчужный хвост;

А гривушка позолоченная;
Крупным жемчугом унизанная;
В очах его камень-маргарит,
Из уст его огонь-пламень горит... [13, с. 287].

Главные цвета иконы – огненная киноварь и горячее золото. Это краски большого круга, поддерживаемого ангелом, символизирующего небесный огонь, квадриги Бога, резвых коней, несущих пророка в повозке на небо.

Троица. Сюжеты Ветхого Завета в русской средневековой живописи, по сравнению с западноевропейской, не особенно популярны. Но «Троица» была исключением. В Библии рассказывается о том, как однажды старцу Аврааму, сидящему перед своим шатром под сенью Мамврийского дуба, явился Бог в образе трех странников. Авраам и его старая жена Сарра радушно приняли гостей. Авраам, чтобы накормить их, приказал слуге забить тельца (быка), а Сарре – испечь свежий хлеб. За трапезой шла беседа, и гости предрекли Аврааму и Сарре, вопреки возрасту, рождение сына Исаака. Ученые богословы в первые века христианства истолковали этот библейский рассказ как подтверждение троичности Божества. В соответствии с церковной догматикой византийские художники создали два иконописных варианта «Троицы». Один точно следовал библейскому тексту; в другом самой главной была идея троичности Бога, она исключала какие бы то ни было бытовые детали, малейшие признаки земного бытия.

Иконы «Троицы» на Руси появились еще в домонгольское время. Русские мастера, следуя тексту Библии, изображали Авраама, слугу с тельцом, Сарру, она месила хлеб или несла к столу уже готовый круглый каравай. К догматическому толкованию темы обращаются начиная с XV столетия после того, как появилась «Троица» Андрея Рублёва. Гений живописца в иконописном образе воплотил Божество, освобожденное от всего земного, сияющее небесной чистотой, излучающее свет и добро. Огромную силу воздействия этого шедевра религиозной живописи почувствовали уже современники Рублёва. В XVI веке глава русской православной церкви митрополит Макарий собрал Собор, решением которого художникам предписывалось писать так, как писал Андрей Рублев. Авторитет Рублева, возведенного позднее в сан святого, был неоспорим, русские иконописцы на протяжении столетий без устали с благоговением повторяли его «Троицу».

Глава 3. НОВЫЙ ЗАВЕТ В ИКОНОПИСИ

Евангелисты. Новый Завет, или Евангелие, рассказывает о земной жизни Иисуса Христа, его распятии и воскрешении. Авторы повествований – последователи Иисуса Христа, евангелисты. Евангелий написано много, но церковь приняла лишь четыре, объяснив выбор пророчеством Иезекииля. Согласно пророчеству, Бог явился на колеснице, двигавшейся силою четырех херувимов. Первый херувим имел облик человека. Ангел стал символом евангелиста Матфея, так как Матфей начал свое повествование с родословной Иисуса Христа. Другой херувим был подобен льву. Лев – символ евангелиста Марка. В его Евангелие включены речи пророка Иоанна Предтечи, раздававшиеся в пустыне подобно рыканию льва. В обязанности священника Захария, описание которого дал Лука, входило принесение в жертву вола. Вол – символ евангелиста Луки. Евангелист Иоанн утверждал извечную божественность Иисуса Христа, его дальность зоркость сравнима с зоркостью орла; орел – символ евангелиста Иоанна. Евангелист Матфей, по преданию, служил сборщиком податей на мытне (таможне) близ озера Тивериадского, но став учеником Христа, оставил таможню и пошел за учителем. Матфей проповедовал в Иудее, Эфиопии, Индии, в Парфии принял мученическую смерть.

Иоанн – сын галилейского рыбака, один из самых близких учеников Христа. Среди избранных он видел воскрешение дочери Иаира – чудо, свершенное Христом, видел преображение учителя на горе Фаворе, его страдания в Гефсиманском саду, из всех учеников только он один был при распятии. Юного Иоанна иконописцы изображали справа от креста. Ему поручил Христос свою мать. В доме Иоанна Мария прожила до конца своих дней. Евангелисты Матфей и Иоанн в свои книги записали то, что слышали от Бога и его матери Марии.

Марк родился в Иерусалиме в богатом доме. Он служил письмоводителем (секретарем) у родственника – апостола Павла; свое Евангелие Марк написал по рассказам Павла.

Грек родом из Антиохии, Лука врачевал и занимался иконописью. Это его именем называли свои профессиональные объединения художники Средневековья. Христианское учение он воспринял от Павла, его размышления Лука записал в Евангелии.

Русская иконописная традиция следовала византийской: евангелисты восседают на высоких сидениях с подножиями перед раскрытыми книгами – Евангелиями. Высокие здания с завесами указывают на то, что действие происходит в интерьере – внутри помещения. Каждому из евангелистов соответствовал символ: Матфею – ангел, Марку – лев, Луке – вол, Иоанну – орел. У Иоанна был и другой иконографический вариант, созданный иконописцами на основании его жития. Из жития известно, что святой проповедовал в Иерусалиме и Эфесе. В Эфесе его схватили и заточили на Патмосе – пустынном каменном острове в Эгейском море. Здесь он продиктовал своему ученику Прохору данное ему Богом откровение о конце света – Апокалипсис. В соответствии с легендой иконописцы писали лещадки гор, у темной пещеры – Иоанна, диктующего Прохору Апокалипсис.

Миниатюрами и изображением евангелистов украшали рукописные Евангелия, изображения евангелистов можно видеть в росписях храма, на царских вратах – центральных двухстворчатых дверях иконостаса, ведущих в алтарь.

Апостолы. Апостолами называют двенадцать избранных учеников Христа, которых он послал проповедовать Евангелие. В русской иконографии наиболее часты изображения двух из них – Петра и Павла. Петра изображали с ключом от рая, он был среди людей, самых близких Иисусу Христу, как считала церковь. Павла изображали с книгой – посланиями, которые написаны им и вошли в Библию. Апостольские иконы размещали в иконостасе.

Рождество Иоанна Предтечи. Среди великих пророков Нового Завета Иоанн Предтеча – Креститель Иисуса Христа. В тридцать лет Иоанн начал проповедовать в Иудее, крестил народ и уверял, что крещение водою, свершаемое им, – приготовление к принятию Мессии, Иисуса Христа, берущего на себя грехи мира. О рождении пророка подробно рассказано в Евангелии от Луки [6, с. 80]. Родители Иоанна – Захарий и Елизавета – были праведны, но не имели детей, что в представлении иудеев служило знаком Божией немилости. Оба были уже стары, когда Захарию, служившему в храме, явился ангел. Захарий испугался (увидеть живого бога значило умереть), но ангел сказал ему: «Не бойся, Захарий, услышана молитва твоя, и жена твоя, Елизавета, родит сына тебе, и наречешь имя ему Иоанн» [6, с. 80].

Захарий не поверил ему и был наказан немотой до того дня, когда сбудется предсказание. Когда родился сын, Елизавета, жена его, стала спрашивать, как назвать новорожденного. Захарий взял дощечку и написал, что имя ему Иоанн, и тотчас обрел дар речи.

Композиция иконы подробно иллюстрировала евангельский рассказ. В центре композиции на пурпурном ложе художник изображал возлежащую Елизавету. Ей прислуживали девушки: подносили питье, еду на блюде, охлаждали воздух опахалом. У ложа Елизаветы рисовали повитух; сидящая у чаши с водой держала в руках новорожденного. Другая женщина несла кувшин. Захария представляли пишущим на дощечке имя новорожденного сына.

Иоанн Предтеча в пустыне. В Евангелии о Иоанне Предтече сказано: «Младенец возрастал и укреплялся духом и был в пустынях со дня явления своего Израилю» [6, с. 8]. Миниатюры византийских рукописей представляли пророка Иоанна как страстного проповедника.

Русский иконник текст Евангелия читал внимательно и иллюстрировал подробно, в деталях. Пустыню рисовал по традиции в виде горок с крутыми лещадками, заселял ее дикими зверями (особенно в XVII веке). В центре «пустыни» писал Иоанна Предтечу. Власяница – грубая одежда из козьей шкуры – подчёркивала его аскетизм. Волосы на лбу, слегка приподнятые, усиливали эмоциональное звучание образа. В руках Иоанн держал свиток. В свитке иконник тщательно выписывал слова призыва святого к покаянию: «Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь». Как аллегория проповеди Иоанна изображали дерево с лежащей рядом секирой-топором.

Иоанн Предтеча Ангел пустыни. Распространенным был и другой вариант иконографии Иоанна – в виде ангела. Образ крылатого ангела-пророка навеян пророчеством Малахия: «Я посылаю Ангела моего, и он приготовит путь предо Мною...» [6, с. 924. Книга пророка Малахия, гл. 3, ст. 1]. В композиции «Иоанн предтеча Ангел пустыни» у крылатого ангела на плечах власяница, у ног (иногда в руках) чаша с головой Иоанна. Объяснение этой символики в Евангелии от Марка. Иоанн уличил царя Ирода в постыдном грехе — связи с Иродианой, племянницей Ирода, женой его брата. Иродиана возненавидела святого. На пиру в день рождения Ирода дочь Иродианы «...плясала и угодила Ироду и возлежащим с ним. Царь сказал деви-

це: проси у меня, чего хочешь, и дам тебе». По совету матери она просила голову Иоанна Крестителя: «...хочу, чтобы ты дал мне теперь же на блюде голову Иоанна Крестителя» [6, с. 45. Евангелие от Марка, гл. 6, ст. 21 – 28]. Ирод сдержал слово. Оруженосец по велению царя пошел в темницу, где томился пророк, отрубил ему голову и на блюде принес дочери Иродианы, девица отдала ее матери. Чаша с головой святого на иконе – символ его мученической смерти.

Глава 4. ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ

Оранта. Истоки иконографии Марии восходят к раннехристианскому искусству. Продолжая традиции античной живописи, художник подчёркивал не столько черты аскетизма, сколько материальную весомость материнского тела, энергию огромных чёрных глаз Марии. Византийцы продолжили иконографическую традицию раннего христианства. Слово «Оранта» от латинского слова «взывающая». Богоматерь Оранта – изображение Марии в полный рост, с поднятыми в молитвенном жесте руками. Образ Марии Оранты, преисполненный несокрушимой силы, восприняла домонгольская Русь, здесь он обрёл почти воинскую мощь. Изображение «Нерушимой стены» – монументальной фигуры Богоматери венчает конху Киевского собора Святой Софии. Византийская Оранта стала палладиумом Древнего Киева.

Знамение. К древнему христианскому искусству восходит изображение Богоматери «Знамение». Оно близко «Оранте», отличается изображением в круге на груди Марии Христа Эммануила (Христа в отроческом возрасте). Икона олицетворяла пророчество о рождении Христа, поэтому «Знамение» с XVI столетия, времени формирования иконостаса, занимала центральное место в пророческом ряде.

Богоматерь «Знамение» – икона, особо чтимая древними новгородцами. В 1169 году, в самый разгар междуусобных 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.

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. Иконы типа «Богоматерь Великая Панагия» – памятники монументальной живописи домонгольской Руси – отличаются впечатлением особого величия и мощи.

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» – образ Богоматери, созданный византийским искусством. Марию представляли с младенцем Христом на руках в полный рост, сидящей на престоле, в поздневизантийской живописи всегда поясной. 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, 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 строго 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 свершения 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 по едва заметной теплоте, смягчающей царственную холодность византийских оригиналов. Пример тому – новгородская икона XIV столетия «Богоматерь Петровская», извод которой, по преданию, написал сам митрополит Петр (умер ок. 1326 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. Свидетельство его популярности – близость иконографии к другой русской святыне, «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.

Богоматерь Умиление (Елеуса). Наряду с «Одигитрией» в византийской иконографии складывается и другой тип, известный как «Елеуса» (греч.), что означает «милующая». Мария держит на руках сына, нежно припавшего к ее щеке. Особенно широко распространился поясной вариант «Елеуса», где изображение Богоматери приближено к зрителю, благодаря чему воспринимается более камерно, почти интимно. Подчеркнуто не царственное величие, 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. 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. Считали, что этот шедевр живописи подтолкнул князя Андрея к мысли о создании на севере независимого от Киева Владимиро-Суздальского княжества. Не желая оставаться в Вышгороде, икона постоянно меняла место в храме, и удивленные служители не раз видели, как «Богоматерь иконописная» стоит среди церкви на воздухе. 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, чтобы остановился здесь, устроил обитель и храм в память её 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 1160 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.

Богоматерь Донская приобрела огромную известность в русской истории. По преданию, ее поднесли князю Дмитрию Ивановичу донские казаки перед Куликовской битвой. Этой иконе в Успенском соборе города Коломны молился Иван Грозный перед походом на 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, в 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).

Богоматерь Боголюбская. Тема моления и защиты – главная в изводах «Богоматери Боголюбской». На иконе Мария представлена в полный рост, творящая молитву Спасителю. Монументальные изображения Богородицы украшали храмы домонгольской Руси.

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

Богоматерь «Всех скорбящих радости». Богоматерь «Всех скорбящих радости» – один из любимых сюжетов иконописи XVII – XVIII веков. Известны два варианта иконографии темы. В первом – Богоматерь, во многом 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 были апокрифы – неканонические сказания; в Византии, где сложился православный культ Богоматери, лучшие поэты VI – IX веков: Иоанн Златоуст, Стефан Святгорец, Андрей Критский, Иоанн Дамасский, Иосиф Студит и другие, – сложили торжественные гимны, переведённые 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, окружавшем их, отсутствие детей в семье было равносильно проклятью, неблаговолению 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, горевавшая о своем несчастье. В годовщину свадьбы с Иоакимом она горько плакала в саду. Плач Анны был услышан. 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.

Рождество Богоматери. В византийских памятниках XI столетия сюжет представлен фигурой Анны, возлежащей на троне. Ей прислуживают три девушки; здесь же служанки купают 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 раз превосходящая его по размерам.

В памятниках XV – XVI столетий и позже любили добавлять сцену «ласкания» (Иоаким и Анна ласкали маленькую дочь).

В XVII – XVIII веках иконография Рождества Богоматери усложняется введением предметов быта, различных декоративных элементов. Сжатый иконографический вариант XIV столетия превращается в развёрнутое 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 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 Рождество Богородицы была одержана победа над татарами в битве на Куликовом поле.

Введение Богородицы во храм. Иоаким и Анна еще до рождения Марии дали обет посвятить ее богу. С младенческого возраста до юности 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 иконографии «Введения» восходит к византийскому искусству. В древнерусской живописи изображение этого события известно с XI столетия. Действие разворачивалось 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 выделялся особо. Она символизировала духовный свет – духовное просвещение человечества. У входа в храм будущую Богоматерь встречал старец, одетый в одежды первосвященника, – Захарий. О том, что случилось дальше, древнерусский художник узнавал из торжественных песнопений – тропарей, где пелось о том, что событие это было символическим, предвещавшим рождение Христа.

К числу древнейших иконографических вариантов «Введения» относится композиция знаменитых Златых врат собора Рождества Бо-

городицы в Суздале, выполненная искуснейшим мастером в очень редкой технике золотой наводки. Обращает на себя внимание то, что во всех древних изводах девочка Мария изображена взрослой. Иногда ее изображение можно встретить дважды: Мария участвует в процессии и в этой 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.

Благовещение. 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. Был он человеком старым, благочестивым, занимался плотничьим ремеслом.

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

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, саму Марию, сидящую или стоящую 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 восточно-христианскому искусству. Она должна была наглядно объяснить сверхъестественность зачатия Христа – Боговоплощение. Иконографический вариант, представляющий Богоматерь с младенцем Христом на 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.

Покров Богоматери. 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 Елифаний увидели стоящую на воздухе Богоматерь в окружении ангелов и святых. Она молилась о мире, держа над присутствующими в храме покров, символ 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 стенах 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 Елифанием.

Успение Богоматери. 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 в момент ее смерти.

В центре композиции изображали ложе с Богоматерью. Проститься с 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 их представляли в верхней части справа и слева на облаках.

Апокрифы рассказывали о некоем Афонии-безбожнике. Он усомнился в святости Марии и пытался осквернить 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 святыми 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 Мария держала на руках младенца Христа, так и Христос в византийско-русской иконографии принимал на свои руки маленькую хрупкую душу Марии в виде запеленутого младенца.

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.

О Тебе радуется. 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 в круге славы с графическим изображением (тонкой кисточкой, белыми) серафимов. Ниже, на фоне гор, располагались ряды прославляющих Богоматерь святых. У подножия престола Богоматери писали Иоанна Дамаскина, писали его со свитком, в котором можно прочесть первоначальный текст «О Тебе радуется».

Похвала Богоматери. 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 они держали свитки с песнопениями, восхваляющими Марию. Краткие песнопения называли похвалами, отсюда и название иконы.

Акафист Богоматери. В XVII и особенно в XVIII столетии иконописцам заказывали большие житийные иконы по мотивам акафистов – торжественных гимнов, прославляющих святых. Один из популярных акафистов русской церкви – «Акафист Матери Божьей», написанный константинопольским патриархом Сергием.

В 626 году Константинополь держали в осаде полчища авар. В городе начались голод и паника. Духовным вождем столицы стал патриарх Сергий, он сумел предотвратить надвигающийся взрыв недовольства горожан. По его приказанию на воротах Константинополя художники написали образ Богоматери. Очевидно, это событие и послужило поводом к убеждению, что 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, заимствовали его музыкально-поэтическую суть особенно тонко; музыкально-поэтические строки они по-своему осмыслили в живописи.

Глава 5. ИИСУС ХРИСТОС В ИКОНОПИСИ

Спас Нерукотворный. Спас Златые Власы. Спас в силах. Христианство, как учит церковь, основал богочеловек Иисус Христос Назарянин, который жил в первом веке в Палестине в царствование римских императоров Августа и Тиберия. Имя Иисус означает Спаситель. Христос-помазанный, так греки называли тех, кто умащал благовониями статуи богов и священные камни. Родился Иисус Христос в Назарете, а отсюда и его второе имя Назарянин. Иисус Христос Назарянин согласно христианскому учению пришел к людям, чтобы спасти их, искупив грехи человеческие страданиями и смертью.

Первые христиане сомневались в возможности передачи облика Иисуса Христа 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 «натурных портретов» относили знаменитую Владимирскую Богоматерь.

В другой легенде рассказывалось об образе «Нерукотворного Спаса»: однажды Авгар, царь города Эдессы, тяжело заболел, и никто не мог ему помочь; однако открылось, что он выздоровеет, лишь глянет на лицо Христа. Авгар послал художника разыскать и написать портрет, но, 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 Эдесском обошла Сирию, Палестину, другие страны; в VI веке появились первые изображения «Спаса Нерукотворного».

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 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 его современниками-очевидцами. Так, к рукописи Евангелия Иенской библиотеки приложено донесение Иудейского проконсула Публия Лентулы римскому сенату, в котором он описывал Иисуса Христа как человека высокого роста, стройного, волосы которого цвета виноградного отлива разделялись на две стороны и спускались ниже плеч. Отмечал он и то, что нос и рот его были правильной формы, глаза голубые и блестящие, борода разделялась надвое, весь его вид был благообразный и приятный. Никогда, никто не видел его смеющимся, но видели плачущим. Кто был Публий Лентул и насколько достоверно его письмо, история не знает.

Имя Никифора Каллиста широко известно. Византийский ученый собирал и тщательно обобщал то, что писали его предшественники. Описание облика Иисуса Христа, оставленное им, близко вышеприведённому, к нему он добавляет, что лицо Христа много походило на лицо Его Матери.

Славянская церковь приняла Византийскую иконографию Иисуса Христа; на Руси он получил имя Спас, что значит Спаситель.

Знаменитая икона XIII века Благовещенского собора Московского Кремля называется «Спас Златые Власы». Золотые волосы Христа (признак бессмертия богов ещё со времен античности) подчеркивают божественность Иисуса, его отрешенность от 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 о том, что Спас – мера всего мира. Для средневекового человека она раскрывала идею царственной силы Владыки неба и земли – Вседержителя.

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 четырёхугольник – Землю. По средневековым представлениям, она была «четвероугольной». В острых углах четырёхугольника представлены символы евангелистов: ангел, орел, лев, телец; это означало, что евангелисты Матфей, Марк, Лука, Иоанн гласят славу Христу во всех концах Вселенной. Зелёный 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 написать живыми красками Рождество в Вифлееме, Крещение, Воскресение и чудеса. В русском храме иконы, представляющие земную жизнь Иисуса Христа, входили в праздничный ряд иконостаса.

Рождество Христово. Сюжет рождественских икон почерпнут из Евангелий и апокрифов. В те дни, когда Мария жила ожиданиями рождения сына, в Иудее объявили перепись, каждый должен был пройти её в своём родном городе. Мария с Иосифом отправились в Вифлеем, откуда были родом. Когда пришли в город, мест в гостинице не оказалось, пришлось остановиться на ночлег в гроте, как пастухам, которые, спасаясь от ненастья, здесь укрывались со стадом. В гроте и родился младенец Христос, но никто из смертных не видел его рождения. Правда, как рассказала католическая святая благочестивая Эммерих, ей 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 – её олицетворяли волхвы и простоту – пастухи. Над пещерой звезда остановилась.

Исходя из описания, композицию иконы венчает «Вифлеемская звезда». Волхвов изображали пешими или конными, с дарами. В выборе даров, а волхвы принесли золото, ливан и смирну, толкователи Евангелия видели таинственное предзнаменование. Пастухам на иконе, в соответствии с евангельским текстом, благовестил Ангел. Не отказались иконописцы 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.

Благочестивого Иосифа «обручника» представляли объятых 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 исполнили приказ Ирода; однако Иосифу явился Ангел, повелел взять Марию, новорожденного Христа и, спасаясь от Ирода, бежать в Египет. Изображения перечисленных событий так и называются: «Плач жен», «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.

Сретение. По законам Иудеи женщина после родов не могла даже прикасаться 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 как бы вручая Богу. Этот древний иудейский обычай и запечатлен на иконах «Сретение».

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 сцены «Сретение»). Иосифа и Богоматерь с младенцем принял старец, которому было 360 лет, звали его Симеон по прозвищу Богоприимец. Старцу предсказали, что он умрёт, как только примет «живого Бога», здесь же была Анна, пророчица, жившая в храме 84 года; Симеон и Анна узнали в новорождённом «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. «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.

Крещение (Богоявление). По преданию Иисус Христос принял крещение в тридцатилетнем возрасте, крестил его пророк Иоанн Предтеча (Креститель) в реке Иордан. Обряд крещения – омовение водой – символизировал начало подвига Иисуса Христа во имя спасения всего человечества. Во время крещения Христос молился своему Небесному Отцу; на молитву его разверзлись небеса, сошел Святой Дух, слышался голос: «Ты Сын Мой Возлюбленный; в Тебе Моё благоволение» [6, с. 65; Лука, гл. 3, ст. 22]. Так свершилось явление небесного Отца Иисуса – Богоявление (отсюда второе название иконы «Богоявление»).

При письме иконы художники в центре композиции писали Христа, стоящего в водах Иордана; на скалистых берегах Иордана – Иоанна Предтечу, совершающего обряд, и ангелов. Кисточкой золотом прописывали они тонкий луч, нисходящий с небес, и голубя – Дух Святой. Иногда в «Богоявлении» представляли и крещение народа; принимающих крещение художник рисовал на горках, напротив Иоанна Предтечи. В иконографию «Крещения» вводили олицетворение реки Иордан в виде обнаженного старца, а также обнаженную женскую фигуру, символизирующую море. В водах Иордана писали рыб.

Брак в Кане Галилейской. 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 европейские художники; что касается иконописцев, то их кисть воплощала в зримые образы наиболее близкое русскому восприятию, чуждое крайнего мистицизма и экзальтации. Чудо, совершенное 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 на свадьбу пришла 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, превратилась 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.

Воскрешение Лазаря. 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 ушёл далеко от Вифании, Лазарь тяжело заболел. Сестры послали за Иисусом Христом, тот пришёл, но Лазарь был уже мёртв. 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 пошёл к пещере, где стоял гроб Лазаря, велел отодвинуть камень, закрывающий вход, и обратившись с молитвой к Богу Отцу, сказал: «Лазарь! 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 её: 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 мёртвым четыре дня.

Предание говорит, что Лазарь после воскрешения прожил еще 30 лет, служил епископом на острове Кипр, где и умер. После воскрешения Лазаря люди поверили в Иисуса Христа как в Бога, но власти ненавидели его и вознамерились убить.

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 белоснежных одеждах и ослепительном сиянии. В соответствии с текстом на иконе писали гору Фавор, на вершине горы, в сиянии света – Иисуса Христа. 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».

Въезд Христа в Иерусалим. 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 осле. Пророчество сбылось и его подробно описали Евангелисты; читая их, художники выполняли композицию «Въезд Христа в Иерусалим» подробно, в деталях иллюстрируя текст.

Как правило, композиции на эту тему сложны, многолюдны: в центре композиции иконописцы размещали Иисуса Христа, едущего «на ослиати», сопровождавших его апостолов, толпу людей, встречавших Христа. Жители Иерусалима славил 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.

Омовение ног. Тайная вечеря. Евхаристия. За два дня до прихода Христа в Иерусалим собрались враги Иисуса, с ними один из двенадцати учеников его – Иуда Искарот; 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 сущих в мире, до конца возлюбил их» [6, с. 119: Иоанн; гл. 13; ст. 1].

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,

кусоч хлеба подам», – и дал хлеб Иуде Искариоту [6, с. 119: Иоанн; гл. 13; ст. 21, 26]. 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: «... сие есть тело мое, которое за Вас предаётся, сие творите в Моё воспоминание». Потом взял чашу, благословил и подал ученикам: «... сия чаша есть Новый Завет в Моей Крови, которая за Вас проливается» [6, с. 119: Иоанн; гл. 22; ст. 19, 20]. Так, по преданию, сам Христос показал, каким должно быть христианское богослужение, дал начало христианской Пасхе словами: «Сие творите в мое воспоминание». Он превратил праздничную трапезу в прощальную вечерю, напоминающую о распятии Иисуса Христа. Сюжет Тайной вечери был широко распространён в древнерусской стенописи, а с XV века – в иконописи. В соответствии с евангельским текстом, участников иконописцы компоновали вокруг стола, но Христа всегда можно узнать: правой рукой он благословляет апостолов, левой держит свёрнутый свиток. Так же 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; Пётр с оголенными до колен ногами сидел в позе размышления.

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» 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.

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

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 в 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 «страстной» иконостаса.

Распятие. Самая распространенная из икон страстного цикла – «Распятие». Сюжет ее почерпнут из Евангелия. Когда распяли Иисуса Христа, сказано там, был полдень, но стало темно, как ночью, тьма стояла до трех пополудни, с последним вздохом Христа завеса в храме разодралась надвое, сверху донизу, и земля потряслась, и камни рассеялись, и гробы отверзлись, и многие тела усопших святых воскресли.

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 сотник – он был первым, кто, глядя на муки Христа, воскликнул: «... истинно Человек этот был праведник» [6, с. 97: Лука; гл. 23; ст. 47].

Был 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».

Снятие с креста. Христа распяли днем, а вечером пришли Мария, Иоанн Богослов, а также тайные ученики его фарисей Иосиф Аримафейский и Никодим, чтобы снять тело 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.

Положение во гроб. Тема «Положение во гроб» близка «Снятию с креста». На первом плане иконописцы писали гроб с телом Христа, у изголовья – приникшую к мертвому сыну Марию, 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 во фресках Спасо-Преображенского монастыря Мирожского собора в Пскове. В иконописи тема распространяется, очевидно, с XV столетия, когда сформировался иконостас.

Воскрешение. Сошествие во ад. Церковь утверждает, что смерть Иисуса – начало его новой жизни. Иисус Христос, «испустив последний дух» на кресте, сошёл в ад и вывел из ада Адама и Еву, царей Давида и Соломона – всех ветхозаветных отцов и пророков, чей первородный грех искупил на земле своими страданиями и смертью.

В древнерусской живописи «Воскресение Христово» изображали в виде «Сошествия во ад». 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.

Жены мироносицы. 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, подойдя к пещере, изумились и испугались. Вместо тела Христа они увидели сидящего на краю гробницы Ангела в белоснежных одеждах и ослепительном сиянии. Он сказал, что Иисус воскрес.

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 ко гробу Христа.

Вознесение. 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 перед апостолами, собрал их, вывел из города и благословил, а когда благословил их, то стал отдаляться, возноситься на небо.

Евангельское повествование иконописцы раскрывали «в лицах», писали возносящегося в сияющей славе Христа, по сторонам у под-

ножия горок – 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.

Глава 6. СВЯТЫЕ НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ

Принимая христианство, Древняя Русь взяла у Византии и церковный календарь, где один день в году (или несколько) посвящался каждому из святых. Календарь, или как его называли «святцы», стал той основой, которая связала в одно целое имена православных святых, опыт крестьянина-землепашца, ремесленника – всех слоев населения с исконно русскими обрядами и праздниками. Византийские святые в славянском сознании неузнаваемо преобразились. Так, например, Святой Афанасий Великий был архиепископом Александрии, неистово и яростно защищал христианскую церковь от еретиков. В русских «святцах» он стал Афанасием Ломоносом, так как 18 января, в день почитания святого, стояли самые трескучие морозы, от которых слезала кожа с носа. Суровый пророк Илья превратился в хлебного бога – «Илья пророк – хлебный бог», – поговаривали крестьяне и называли его именем деревенские церкви. Византийские святые со временем так обрусели, что едва узнавалось их греческое происхождение.

Святой Георгий. В святом Георгии византийцы почитали величайшего мученика за христианскую веру. Его житие (описание жизни) рассказывало, как однажды к римскому императору Диаклетиану явился юный военный трибун из Каппадокии и заявил, что он христианин. Император, ненавистник христианства, велел ему отречься от Христа, но юноша был непреклонен. Тогда Диаклетиан разгневался и велел казнить юного воина по имени Георгий. Георгия кололи копьями, но копья гнулись; травили, но он остался живой, рвали его тело на куски, дробили кости и бросали в колодец, однако он оставался невредим, наконец, его распилили и сварили в котле, но он воскрес, после чего его вновь убили.

Ореол страшных мучений сделал его одним из самых популярных святых; его имя носили города, бесчисленные церкви и мо-

настыри; образ святого Георгия печатали на монетах, изображали на гербах. Житие святого мученика Георгия так расцветила народная фантазия, что оно стало похоже на сказку. В стране Ливийской, говорится в житии, жил царь идолопоклонник. Бог за грехи наслал на город страшного змея, который стал уничтожать жителей страны Ливийской. Чтобы умиловать чудовище, ему отдавали на съедение юношей и девушек. Очередь дошла до царской дочери, делать было нечего, и она пошла на озеро, где обитал змей. В это время мимо озера проезжал Георгий, он остановился, чтобы напоить коня. Царевна посоветовала ему бежать, поскольку дракон приближался. Но Георгий и не думал бежать. О битве Георгия, или Егория, как его называли на Руси, рассказывали калики перехожие – бродячие певцы – исполнители духовных песен.

Наезжал Ягорий на люта змея,
На люта змея, люта, огненна.
Как из рота огонь, из ушей полымя,
Из глаз в ней скоры сыпят огняные.
Вот хотит Ягорья потребати [25, с. 95].

Георгий, почувствовав, что змей сильнее его, как сказано в житии, начал молиться, чтобы Бог дал ему силу отрубить дракону голову, дабы все узнали, что с ним Бог, и славили бы имя Бога во веки веков. В фольклорной интерпретации молитва Георгия звучала по-сказочному:

Ягорий свет проглаголывал:
Во, люта змея, люта, огненна!
Хоть съешь меня, да не сыта будешь,
Не ровен кусок, змей, подавишься [25, с. 95].

После таких яростных слов змей смирился, повиновавшись святому Георгию.

Фольклорный образ воина-героя стал одним из любимых в Древней Руси. Его почитали великие князья и простые воины, крестьяне и ремесленники. Иконописцам заказывали житийные большие иконы, но чаще всего – «Чудо святого Георгия». Эта тема в иконописи представляла момент победы святого над чудовищным змеем: юноша на вздыбленном белоснежном коне золотым копьём пронзает чудовище.

Есть и другой, развернутый иконографический вариант «Чуда»: юного воина на коне и царевну, за которой послушно на привязи идет змей, встречают на городских стенах царь, царица, жители спасенной Георгием страны Ливийской. Народные стихи рассказывали об этом совсем по-сказочному.

А ведет змею она на поясе,
Как коровушку будто доенную [25, с. 95].

Этот же мотив довольно часто встречается в иконописи: юная царевна ведет змея на привязи-поясе.

У святого Георгия, в народном календаре он же Юрий, Егорий, было много забот.

Юрий, вставай рано,
Отмыкай землю,
Выпускай росу,
На теплое лето,
На буйное жито,
Людям на здоровье... [25, с. 96].

Народ почитал в святом Георгии и славного воина, защитника Русской земли, и хозяина русской природы. Иконы святого Георгия всегда выглядят необычайно празднично, ярко, красочно.

Неузнаваемо изменились на Русской земле и многие другие византийские святые.

Святитель Николай. Святитель Николай вошел в историю церкви как один из самых строгих защитников догматики, безжалостный гонитель ереси; таким и представляли его византийские живописцы – неумолимым суровым аскетом. На Русской земле он стал Николой, помощником во всех добрых начинаниях, великим работником. Под стать ему были апостолы Петр и Павел и даже сама Богородица.

Святой Петро за плугом ходить,
Святой Павло волы гонить,
Пресвятая Дева исти носить,
Исти носить, Бога просить,
Уроди, Боже, жито, пшеницу,
Усякую пашницу [25, с. 96].

Мученица Параскева Пятница в народном сознании стала богиней-пряхой, покровительницей торговли, базаров; она устроительница свадеб, благодетельница женщин.

Братья-близнецы Флор и Лавр славились как святые коневоды, не случайно на иконах с их изображением представляли и архангела Михаила, держащего на поводу двух статных коней. Это он научил Флора и Лавра коневодству.

Борис и Глеб были сыновьями великого киевского князя Владимира, за ласковость и ясность ума прозванного в былинах «Красным солнышком». Старший сын князя Борис княжил в Ростове, младшему – Глебу достался Муром. После смерти Владимира Святославича (980 – 1015) дружина хотела посадить на киевский престол Бориса. Святополк, сводный брат Бориса, убил и Бориса, и Глеба, надеясь силой взять отцовский престол. Народная память заклеяла имя его прозвищем Окаянный. После погребения убитых братьев пошла молва, что у гробов их творились чудеса: хромые стали ходить, слепые – прозревать. Исцеление, как верили в народе, давали они не только отдельным людям, но всей Русской земле. Князь Ярослав добился от византийских патриархов канонизации братьев; Борис и Глеб стали первыми русскими национальными святыми, и не только русскими: их культ признали в Византии, Чехии. «Сказание о Борисе и Глебе» в XIII веке перевели на армянский язык.

Борису, когда его убил Святополк Окаянный, было двадцать шесть лет, Глебу и того меньше. В иконописном подлиннике написано, что Борис был ростом высок, станом тонок, лицом красив, взглядом добр, из-за молодости имел малые бороду и усы. Соответственно толкованию и изображали Бориса иконописцы; Глеба, памятуя о его нежном юном возрасте, писали безбородым. Одевали братьев в шитые золотом княжеские одеяния, украшенные золотыми фибулами – застежками. В руках у братьев изображали меч и крест – символы их княжеской власти и мученической смерти.

Со временем на Руси сложился пантеон национальных святых: святителей, мучеников, преподобных, праведных. Среди них воины-князья, бояре, церковные и светские политические деятели, положившие жизнь за Родину и духовное единство народа: Александр Невский, митрополиты Алексей и Петр, Сергей Радонежский и многие другие. Почитали среди святых и «юродивых», таких, например,

как Василий Блаженный, Прокопий Устюжский; под личиной видимого безумия они говорили правду сильным мира сего, и как верили сограждане, спасали силой молитвы от бед и несчастий.

О чудесах святых рассказывали жития; житийная литература (агиография) – часть великой литературы Древней Руси. На ее основе сложилась иконографическая традиция. Иконы, как правило, писали много лет спустя после смерти святого. Иконописец не ставил задач конкретного сходства, памятуя о том, что все люди, и тем более святые, как сказано в Библии, созданы по образу и подобию Божьему. Клейма житийных икон представляли подвиги из жития, то есть конкретные исторические события в осознании средневекового человека. Житийные иконы русских святых – воплощение в зримых образах живописными средствами русской истории, духовных идеалов русского народа.

Глава 7. СТРАШНЫЙ СУД

По религиозным представлениям земная жизнь должна закончиться концом света и Божиим судом. После суда над живыми и мертвыми праведники обретут вечную жизнь в раю, грешники – вечные муки в аду. Суд конца света называли Страшным, ибо свершатся все самые мрачные пророчества и события, описанные в Евангелии, Апокалипсисе, Слове Ефрема Сирина, Слове Палладия Мниха, Житии Василия Нового и других сочинениях на эту тему.

Первыми «Страшный суд» представили во фресках катакомб христиане IV века, позднее тема Страшного суда вошла в систему убранства византийского храма и стала здесь обязательной; большое распространение получила она и на Западе.

Изображения «Страшного суда» в русской Церкви известны с XII века; монументальные росписи занимали всю западную стену, каждому, выходящему из храма, они напоминали о бренности земной жизни, ее смысле. В иконописи тему Страшного суда знают с XV столетия, русские иконники, представляя ее, использовали библейские источники, произведения византийской литературы, а также Духовную поэзию русского народа.

По-разному решали художники иконографию «Страшного суда», но в изображении главных символов строго придерживались канона; главное безошибочно должны были узнавать и «читать» верующие.

Вверху ковчега располагали изображение Бога Саваофа и как символ конца света – небо в виде свитка, свиваемого ангелами.

Тогда месяц и солнушко потемнеют
От великого страха и ужаса;
И небо воссияет, яко совется,
И звезды спадут с неба на землю:
Спадут они яко листья с деревьев.
Тогда же земля вся восколеблется,
Все ангелы божьи преустроятся,
Завидевши страсти все и ужасы [25, с. 102].

Так поется о конце света в Голубиной книге – народной духовной поэме. Иконописцы конкретизировали текст в зримых образах: центр композиции – Иисус Христос, ангелы света низвергают с небес ангелов тьмы.

Тогда сойдет с небес страшный судья,
Страшный судья, сам Иисус Христос [25, с. 102].

Атрибутами Страшного судьи были престол, покрытый одеждами Иисуса, крест, орудия страстей и раскрытая книга – Книга бытия. В нее, по легенде, записаны дела и слова всей жизни человеческой. Ниже от престола иконники рисовали большую кисть руки и сидящих в ней младенцев – праведных душ в руке Божией; неподалеку – весы для меры дел человеческих. У весов ангелы боролись с дьяволами за душу, изображенную в виде нагого человека.

По сторонам Иисуса Христа представляли Богородица и Иоанна Предтечу, у ног святых – первых людей Адама и Еву; Мария и Иоанн молили судью Христа о прощении грехов человеческих. Особую роль в молении играла Богородица, видевшая своими глазами все муки ада, о чем подробно рассказывало «Хождение Богородицы по мукам» – известное на Руси апокрифическое сказание, оказавшее влияние на иконопись.

Центральную группу композиции уравнивали ряды апостолов и ангелов. Под ними художники писали тех, кто шел на Страшный суд: слева – грешников, справа – праведников. Среди грешников,

судя по надписям, были: «русь», «немцы», «эллины», «эфиопы», т.е. все те, кого считали язычниками, отступниками от веры христианской, или врагами, как, например, «ляхов» – поляков во времена интервенции.

Сойдут с небес ангелы грозные,
И снесут они орудия огненные,
И погонят их грешных в реку огненную,
Яко скота неммысленнаго,
Яко скота бессловестнаго [25, с. 103].

В нижней части ковчега размещали сцены «Земля и море отдают мертвецов», «Видение пророка Даниила», представляющие ад.

В композиции «Земля и море отдают мертвецов» землю олицетворяла полуобнаженная женская фигура в центре черного круга, окруженная поднимающимися людьми – воскресшими из мертвых. Круг окружает полоса моря; звери, птицы, рыбы морские извергают тех, кого они когда-то пожрали, воскресшими на Страшный суд.

«Видение пророка Даниила» представляло ангела, указующего Даниилу на диковинных зверей, символы царств, которые должны погибнуть: медведя – Вавилонское, Льва – Персидское, грифона – Македонское, рогатого зверя – Римское антихристово царство.

Ад изображали в виде огненной лавы – «гиены огненной» со страшным зверем, на котором сидит сатана с душой Иуды, предавшего Христа. Душу Иуды в виде человеческой фигуры он держит в когтях. Из «гиены огненной» (иногда из пасти сатаны) ползет вверх длинная змея или огненная река – олицетворение адского греха.

Подробно рассказывал об аде новозаветный апокриф «Хождение Богородицы по мукам» – шедевр древнерусской литературы, известный по списку XII века. Богородица в сопровождении архангела Михаила и ангелов сошла в ад и увидела «реку огненную»: «близь тоя реки бяша тма мрачна: ту лежаще множество муж и жен и клоктаху яко в котле...» [27, с. 95]. Всех грешников, горящих в пламени, кипящих в огненной реке, подвешенных за языки и ноги, иконописцы изображали в отдельных клеймах, подобно тому, как это говорилось в духовных стихах, о каждом грехе отдельной строчкой.

Всяким грешникам будет мука разная.
Иным будет грешникам огни негасимые,

Иным будет грешникам зима зла студеная,
Иным будет грешникам смола зла кипучая,
Иным будет грешникам черви ядовитые [25, с. 105].

В апокрифе Богородица, видя ад, горьким плачем умолила Бога даровать грешникам два месяца в году избавления от мук. Апокриф переложили на духовные стихи.

О, святой дух пресладкий!
Мой сын, Иисус Христос,
Царь небесный свет!
Помилуй народ многогрешный, погибающий,
Такие их злые муки, все ради меня [25, с. 96].

Однако, Христос не склонен прощать грешников.

Не знаю вас, ненавижу я вас...
Изготовлены вам муки всем
Муки различные [25, с. 105].

Но Богородица продолжала мольбу, сын из любви к матери пошел на уступки, он приказал поднять из ада души, чьи грехи не были устрашающе грязными и чудовищными.

Иконописец ближе к фольклорному пониманию греха на Страшном суде: между адом и раем он рисовал столб, а на столбе прикованного человека – «милостивого блудника». «Ради милостыни» Бог избавил его от вечных мук, но «ради блуда» лишил рая.

Рай на иконе символизировали композиции: «Горний Иерусалим», «Лоно Авраамово», изображение Богоматери в райских кущах-садах. «Горний Иерусалим», – символический небесный город писали вверху ковчега; в Иерусалиме блаженствовали праведники, сюда слетались души схимников. «Лоно Авраамово» – изображение в круге среди райских деревьев старцев Авраама, Исаака, Иоакова с душами праведников. Богоматерь в райских садах восседала на престоле, как царица небесная, в окружении ангелов и благоразумного разбойника. Врата рая охранял ангел, к ним стекались толпы праведников, возглавляемые апостолом Петром, с ключом в руках от райских врат.

«Страшный суд» – одна из сложнейших композиций средневекового искусства. В ней нашли воплощение представления о Боге и мироздании: строении мира, земле, как месте обетования человека, о добре и зле. Символика «Страшного суда» имела сложное дог-

матическое толкование, которое должен был знать и понимать художник. Сложная многодельная композиция, построенная на перетеканиях линий и кругов, требовала от него повышенного чувства пластики цвета, большого мастерства исполнения.

Глава 8. ИКОНОПИСАНИЕ И КАНОН

На протяжении столетий в иконописной практике сформировался канон – правила иконописи, установленные церковью на основе почитания священных текстов и изображений. Канон был закреплён иконописными подлинниками; правильность последних церковь контролировала. Однако это не значит, что иконописание, иконография оставались неизменными; пример тому памятники искусства, речь о которых пойдёт ниже.

Рождество Христово из Екатеринбургской картинной галереи. Сведения о первоначальном происхождении «Рождества Христова» из Екатеринбургской (Свердловской) картинной галереи утрачены, но ряд стилистических особенностей даёт основание видеть в иконе работу северного мастера: в цветовой гамме много киновари и празелени; характерны лица святых – одутловатые, с выпуклыми круглыми глазами, «птичьими» носами, неестественно изогнутыми маленькими ртами. (Свердловск, ныне и до революции 1917 года Екатеринбург. Икона до 1938 года находилась в Государственном Эрмитаже). Надписи выполнены алой киноварью скорописью; на верхнем поле можно прочесть: «Михаила...», далее утрачено. Отметим, что имя художника писали иногда на оборотной стороне иконы, в конце XVII – XVIII веков – на лицевой в правом нижнем углу. Особенности иконографии позволяют датировать «Рождество» началом XVIII века и отнести икону к памятникам, вышедшим из старообрядческой среды. Раскол, или старообрядчество, – сложное и противоречивое явление русской истории. В XVII – самом начале XVIII века оно было тесно связано с народным движением: посадом, стрельцами, крестьянством, казачеством – всеми оппозиционно настроенными по отношению к власти. Известна роль старообрядчества и в развитии культуры русского Севера. Всякий памятник (а они чрезвычайно редки), связанный с ранней историей раскола, представляет интерес. Именно к таким относится хранящаяся в Екатеринбургской картинной галерее икона «Рождество Христово».

В иконописных подлинниках XVII – XVIII веков говорится: «...Пречистая лежит в вертепе при яслех, на подобие мирских жен по рождении, еще же и баба Саломия омывает Христа, девица подает воду и льет аки в купель, и сему подражая древнии иконописцы, которые мало знали Священное Писание... и нынешние грубые невежды сему же подражают и також де пишут образ Рождества Христова. А Пречистая Дева Богородица без болезни роди непостижимо и несказанно, прежде рождества Дева, и по рождестве паки Дева, и не требоваше бабеного служения...» [26, с. 224].

Согласно новым представлениям Богородицу изображали сидящей у ясель Младенца Христа, а не возлежащей на ложе; от повитухи отказались совсем.

Иначе представлено «Рождество» на иконе из Екатеринбурга: в центре композиции возлежит на ложе Богоматерь, за Ней – вертеп с яслями Младенца, направо – волхвы с дарами, налево – сцена благовестия, внизу – Иосиф со старцем, воплощающим дух сомнения, и Саломия с прислужницей. Такая иконография традиционна для рождественских икон XV – первой половины XVII века. Позднее она встречается в провинциальных, а также старообрядческих памятниках, сознательно ориентированных на «древнее благочестие».

Контурсы композиции «Рождества» четко отмечены графьей, которая, очевидно, выполнена по прориси, созданной еще до раскола. Все детали совершенно необычны для иконографии Рождества и были вероятно добавлением к традиционной иконографии. Объяснить их можно, приняв старообрядческое происхождение иконы.

Святая Саломия почиталась у старообрядцев под именем «бабушки Соломонида», она пользовалась большим уважением. В наговоре при вспрыскивании водою ее именем ограждали от дурного глаза. 26 декабря старообрядцы чествовали святую Саломию, угощая всех повитух [16].

На принадлежность к старообрядчеству указывает подчеркнутое двуперстие Саломии, напоминающее о споре раскольников с официальной церковью: как подобает креститься христианину, тремя или двумя перстами.

Изображение орудий страстей встречается в иконах «Богоматерь Страстная» и «Недреманное око», обе иконы воплощали идею жертвенности Иисуса Христа; последняя была известна во второй по-

ловине XVI века, но широкое распространение получила в конце XVII – начале XVIII столетия в старообрядческой среде. Она напоминает разбираемое нами «Рождество», но в центре на ложе возлежит не Мария, а спящий отрок Христос, над ним ангел рипидою (опахалом) рассеивает воздух для освежения спящего. Содержание «Недреманого ока» толкует рукопись конца XVII века. Однажды, сказано в рукописи, отрок Христос с Матерью своей Марией шли из Иерусалима в Назарет. Утомлённый дальней дорогой Христос прилёг и задремал. Мария увидела над спящим сыном двух ангелов: один держал крест, другой – трость и копьё.

Испуганная Мария спросила у сына, что означает это видение. Он ответил, что Она видела его распятие. Изображение орудий страстей над младенцем Христом, лежащим в яслях, сближают разбираемую нами икону и икону «Недреманное око».

Но ближайшая аналогия по содержанию нашей иконе в духовной поэзии старообрядцев. Старообрядческая иконопись и старообрядческая духовная поэзия были подчас очень близки; «Рождеству» из Екатеринбургской галереи соответствует поэтическая аналогия – духовный стих «Сон Богородицы». «Сон» рассказывает, как Марии приснилось, будто у Нее родился Младенец Христос. Она пеленала и ласкала Его и вдруг – увидела перед Собой крест с распятым Сыном. Проснувшись от ужаса, плача, Богородица рассказала Свой сон Иисусу, на что Тот ответил:

Не плачь, не плачь, Матушка Мария!
Я Сам про этот сон знаю.
Быть Мне Христу распинаша,
И ты, Моя Матушка, услышишь,
Прибежишь ко Мне со слезами,
От жалости станешь ко Мне плакать.
Не плачь, Матушка Мария... [5, с. 186].

Пелось в нем и о Саломии:
Бабушка Саломея
Христа Бога повивала,
На свои руки принимала,
Во пелены повивала,
В поясы совивала... [5, с. 187].

«Сон Богородицы» распевали бродячие певцы-калики переходящие. Но особенно популярен он был у раскольников, старообрядцы не праздновали, а оплакивали рождение ребенка [28].

С народной поэзией и обычаем старообрядцев – оплакивать новорожденного – связано также изображение каравай хлеба с зажженными на нем свечами. Хлеб воспринимался, согласно словам евхаристической молитвы, символом жертвенного тела Христа. Калики переходящие пели о том, что Богородица носила в себе.

Хлеб- жизнь во утробе,
Две естестве во себе... [5, с. 32].

Потухшая свеча символизирована угасшую человеческую жизнь. «... Падёт человек, свеча угаснет...», – причитали раскольники в плачах. [28, с. 452].

Когда старообрядчество ушло в глубину народных масс и превратилось в стихийное антифеодальное движение, его жестоко преследовали. Раскольникам рвали языки, их заживо сжигали на кострах, замораживали в прорубях. Спасаясь от пыток, те уходили в леса, которые называли «пустынюшкой». Поэтический образ последней воссоздан в плачах-молитвах.

...Вы залётные мелкие пташечки,
Погребите мои косточки...
Во прекрасной во пустынюшке [15, с. 98].

Загнанные в леса раскольники научились ненавидеть: «... Возьмите, братие, велику злобу зверину!» [19, с. XV 111].

Тема страдания, плача нашла яркое воплощение в деталях иконографии, колорите «Рождества» из Екатеринбурга. Так мафорий Богородицы унизан жемчугом – символом страданий и слёз. Напряженность чувств передана линией то мягкой, то жёсткой и угловатой. Минорно звучит цветопластическая мелодия иконы, построенная на ритмах алой, чёрной и белой красок.

«Рождество Христово» – воплощение в образах и цвете старообрядческого восприятия мира. Связанная с обычаями и духовной поэзией раскольников икона выразила в яркой художественной форме психологический настрой определенной части русского общества. В этом смысле можно говорить, что она является значительным памятником народного творчества и достойна занять одно из первых мест среди произведений русской иконописи конца XVII – начала XVIII столетий.

Икона «Рождество Христово» из Соликамска. Икона XVIII века «Рождество Христово» Пермской государственной художественной галереи происходит из Соликамска. Автор «Рождества» неизвестен, но достаточно видеть, как тонко выполнена инокопь на одеждах, изящно прорисованы ажурные лещадки горок, каждая деталь иконы, чтобы понять, что перед нами работа большого мастера. Живописные особенности иконы напоминают светскую барочную живопись начала XVIII века: в тёплой зеленоватой гамме художник объединил около двадцати цветов и оттенков сиреневых, розовых, малиновых и других; мягко проплавил лики святых, сделав их объемными, а фигуры осязаемыми; округлил легкими тенями купы и стволы деревьев, тщательно проработал их фактуру, прописал золотом листья. Люди, изображенные на иконе, рассуждают с повышенной аффектацией, складки их одежд то ниспадают волнами, то развеваются вихрем.

Художник написал икону не только с большим искусством, но и по последнему слову «учености» своего времени: изобразил Марию сидящей, отказался от старца – воплощения духа сомнения, искушавшего Иосифа, Саломии-повитухи.

В поисках изобразительного решения иконописец обратился к западным оригиналам – гравюрам знаменитой Библии Пискатора. Гравюрами Библии Пискатора, изданной в Амстердаме, пользовались мастера Оружейной палаты Московского Кремля, а также монументалисты, выполнявшие росписи в храмах многих русских городов. Мастер «Рождества» переработал рисунки отдельных фигур с листов Библии, затем составил свою композицию. Например, на основе изображений гравюры «Отделение Сыном Человеческим овец от козлов» на иконе появилось «Явление Ангела Иосифу». Но показывать на иконе бесплотного ангела в шляпе, одежде, обнажавшей грудь и плечи, было недопустимо, вместо шляпы засиял нимб, а у платья появились длинные рукава. На гравюре голландца святые в облаках так оживлённо жестикулировали, что иконописцу оставалось лишь дописать крылья и превратить их в ангелов.

Однако, самая необычная в соликамском «Рождестве» сцена «Благовестие пастухам». Истоки её – гравюра «Прощание Моисея с Иофором», композиция которой представляет пасторальную сцену: у шалаша сидят пастухи, они развлекают себя игрой на волынке, возле

шалаша спит собачка, вокруг мирно пасутся овцы и козы. Гравюра, видимо, так нравилась художнику, что он частично перенёс её на икону.

Развёрнутые пасторали были необычны в иконописи, но популярны в школьных театрах, которые создавали при семинариях. Младшим семинаристам они помогали усвоить сложные библейские темы, старшим – уроки ораторского искусства. В представлениях с целью большей доступности широко включали жанровые сцены и сцены из народного быта.

Среди первых школьных спектаклей, поставленных на русской сцене, была широко известна «Комедия на Рождество Христово» митрополита Дмитрия Ростовского. При сравнении текста «Комедии» с изображенным на иконе становится явной их близость; она проявляется в том, как художник последовательно развёртывает действие, показывает выразительными жестами и мимикой реакцию на происходящее пастухов. Заметна она и в решении композиционных планов: обычно во время спектакля по ходу действия на первом плане сцены устанавливали большую икону Богородицы с Младенцем; на втором – располагали пастухов, за ними натягивали от потолка до пола холст, на холсте писали холмы и стадо овец; к потолку сцены подвешивали облака для славословящих ангелов. Аналогичный принцип построения планов мы видим на иконе. К тому же пастухов иконописец одел в кафтаны немецкого покроя, чулки, шляпы. Такие костюмы были обычными для реквизита школьных театров.

Всё сказанное приводит к мысли о возможном влиянии школьного театра на иконопись. По отношению к древнерусской живописи эта мысль была бы нелепа, но применительно к XVIII веку вполне вероятна. Действительно, облака, задник сцены расписывали иконописцы; они и режиссёр спектакля пользовались одним источником – Библией Пискарева.

По стилю и замечательному исполнению соликамское Рождество похоже на работу мастера Оружейной палаты при царском дворе. Именно там, при царском дворе, разыграли первые школьные представления, царь Алексей Михайлович, отец Петра Первого, со всей семьей смотрел их несколько дней сряду, не покидая покои.

Не удивляет, что столь необычную икону приняли в Соликамске: богатый торговый город был связан с Москвой. Соликамские во-

еводы происходили из рода Нарышкиных и приходились родней самой царице. Здешние богатеи впервые на Урале начали каменное строительство, строили в стиле «нарышкинского барокко».

Через Соликамск проходила дорога в Сибирь. В 1702 году в Тобольск – столицу Сибири – прибыл ставленник Петра Первого Филофей Лещинский. Сибирский митрополит был воспитанником Киевской духовной академии, где процветал школьный театр. Он открыл в Тобольске славяно-латинскую школу, а при ней невиданный здесь школьный театр. Летописец того времени рассказывал, что Ф. Лещинский был охотником до театральных представлений и делал комедии славные и богатые. Зрителей на спектакли собирали колокольным благовестом, проходили спектакли на торговой площади между церквями, куда стекался торговый люд разных городов, в том числе Соликамска. Ставили «комедии» любимые и понятные всем благодаря множеству забавных пасторальных сценок. В 1721 году вышел «Духовный регламент» Петра Первого, в нём не только разрешалось, но вменялось в обязанность ученикам семинарий разных мест и городов принимать участие в разыгрывании духовных драм, комедий и трагедий.

Вышесказанное даёт основание говорить о Библии Пискаatora как посреднице в знакомстве русских людей с западно-европейским искусством, её посреднической роли в передаче художественного опыта Запада русскому мастеру, а также о вероятном влиянии на иконопись XVIII века школьного театра. Все эти явления нашли воплощение в иконе «Рождество Христово» из Соликамска – замечательном памятнике иконописи, представляющем немалый интерес для историков русского искусства и культуры.

Патрональные иконы Строгановых. Среди знаменитых людей Древней Руси известны солепромышленники и купцы Строгановы. В их руках были сосредоточены миллионы десятин земли в Прикамье и на Урале, огромные денежные суммы. В годы польско-шведской интервенции Строгановы активно помогали правительству: поставляли денежные ссуды, подобно великим князьям посылали на границы собственные войска. Немалую роль сыграли они в организации похода Ермака. В 1610 году царь Василий Шуйский жаловал Строгановых «вичем» – правом именоваться с отчеством как высшая знать.

В истории искусств Строгановы известны как щедрые меценаты: строители храмов, заказчики икон, книг, покровители художников. Их именем названо целое направление русского искусства XVI – начала XVII века – «строгановская школа». Из множества замечательных икон, написанных для Строгановых, специальный интерес представляют патрональные иконы – изображения святых патронов, небесных покровителей «именитых людей».

Среди заказчиков патрональных икон был Никита Строганов, одна из ярчайших личностей допетровской Руси. Прославился Никита неслыханным богатством и княжеской гордыней. Жил Никита в Орле-городке, построенном ещё его отцом; Орёл стоял в устье Яйвы, укреплённый высоким острогом, башнями и был непреступной крепостью. Отсюда Строганов расправлялся с непокорной чернью, шёл строить крепости, ставить пищажи.

В Благовещенском соборе Сольвычегодска – родовом гнезде Строгановых – сохранилась монументальная икона Никиты Воина в житии. Святого Никиту чтили как великомученика, он проповедовал христианство среди готов, по приказу царя Атанариха его схватили, жестоко пытали и сожгли. Никита Строганов почитал Великомученика Никиту как своего небесного покровителя. На иконе святой представлен в полный рост в центре ковчега, обрамлённого житийными клеймами. В колорите иконы много киновари, по традиции, цвета мучеников, но изображение Никиты так монументально, а контуры столь энергичны, что алое усиливает впечатление силы и мощи. Ему молился, его просил о помощи воин Строганов, когда шёл войной на враждебных ногайских ханов.

Но был и другой Никита. В его необычно большой по тому времени библиотеке хранились книги на западных и греческом языках исторического и богословского содержания, редчайшие крюковые записи церковной хоровой музыки. В памяти современников Никита Строганов остался знатоком божественных писаний – универсальных источников знаний Средневековья.

Идеал Н. Строганова воплотил знаменитый царский иконописец Прокопий Чирин. В 1593 году он создал икону «Святой Никита Воин», которая сегодня хранится в Государственной Третьяковской галерее. Творение Чиринна камерно, отличается «личностным» характером созданного образа. Немалую роль в такой трактовке святого играет избранный художником иконографический вариант, размеры

иконы. Икона невелика – пядница. Великомученик Никита изображен в трехчетвертном повороте, в молитве он устремлен к Богоматери, представленной в правом верхнем углу ковчега. Такой иконографический вариант имел глубокий смысл: на иконах с прямоличным изображением святых молящийся как бы непосредственно общался со святым; здесь же напротив, патрональный святой – посредник в общении между человеком и Богом. Это общение глубоко «личное»: не воинскую доблесть подчеркивал художник в облике святого Никиты, а душевную мягкость, благообразие; у святого круглая борода, усы, его лик мягких очертаний. Особо подчеркнут аристократизм облика, святой воин одет в золотую кольчугу, украшенную драгоценными камнями, платье, расшитое золотом и драгоценными камнями. Аристократизм облика небесного патрона соответствовал идеалу заказчика: Строгановы, получив «виче», роднятся с княжескими и боярскими фамилиями, среди избранных бывают на званых обедах при дворе.

Святой Иоанн воин был небесным покровителем Ивана Строганова. С именем Ивана связывали много страшных тайн и воспоминаний о людях, насмерть забитых кнутами, уморенных дымом и голодом. «Святой Иоанн Воин» из Государственного Русского музея иконографически повторяет вышеописанную, здесь также по иконописному всё условно, однако всматриваясь в изображенное, начинаешь понимать, что художник передал и то, что наблюдал в облике земных людей. Голова святого крепко посажена на сильной шее, переходящей в атлетический торс. У Иоанна широкие выступающие скулы, короткий подбородок, высокий с залысинами лоб, маленькие под гневно сдвинутыми бровями глаза, жёсткие волосы, борода, усы. Соотношение мощного торса с очертаниями фигуры в целом кажется странно несоизмеримым, однако широкие крылья мантии возвращают композиции равновесие. Святой Иоанн, Мария с Младенцем, ангелы так точно вписаны в ковчег, что сдвинь или убери что-либо, как тотчас появится чувство дисгармонии и неловкости. Икона не утратила живописности, однако колорит её темнее, краски глуше, преобладают охристо-оливковые цвета. Образ святого суров и строг.

Нельзя не отметить и новые качества живописи. Иконописец наметил форму светом: выбрал условное боковое освещение, высветлил плавью правый лобный бугор, надбровные дуги, скулы, мускулы шеи, плеча. Однако добиваясь объёмности, мастер не перешёл границ

иконописи, как это сделал Симон Ушаков, доведя форму почти до физической осязаемости, не сделал парсуну, ставшую популярной в конце XVII – начале XVIII века, однако выполняя волю Строгановых, в писании патрональных икон он предвосхитил время.

Работа с подлинником в иконописной мастерской Древней Руси. Иконописный подлинник – неперемный атрибут иконописной мастерской. Постановления Стоглавого собора 1551 года строго предписывали всем священникам 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 многообразнее и сложнее.

Иконописная мастерская мало чем походила на современную мастерскую художника живописца. Здесь мирно уживались ремесло и искусство, творчество 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 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; тонкой кистью по форме наносили линии – оживку. Рисунок фигуры был особенно кропотлив и требовал не только умения, но и знаний. Усвоив в подлиннике общие закономерности ее построения, приступали к деталь-

ному 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 владел рисунком и композицией.

Редкий дар композиции даётся 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 правили, 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, а 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 композиции, цветопластики, 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 работы царских изографов, таких как Прокопий Чирин и Назарий Савин. Их рисунки можно видеть в иконописных подлинниках XVII – XVIII веков.

Работы, вышедшие из одних иконописных мастерских, объединяет иконография, так как художники работали по общим подлинникам, понимание 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.

Иконописные мастерские в строгановских вотчинах. Мстёра и Палех – старинные центры владимирского иконописания, иконописцы работали здесь в разных стилях, в том числе строгановском. Строгановы – известные государственные деятели средневековой Руси, крупные солепромышленники и купцы; в истории их имя связано с освоением Прикамья и Сибири; в истории русского искусства – со строгановской «школой» – одним из ярких стилистических направлений иконописи конца XVI – начала XVII века.

Сегодня дискутируют вопрос о существовании иконописных мастерских в вотчинах Строгановых; для историка искусства он далеко не праздный, так как связан с представлением о становлении и развитии «школы», её влиянии на иконопись XVIII – XIX веков, в том числе знаменитых Мстёры и Палеха. Наша задача ответить на вопросы: когда работали иконописные мастерские на строгановском дворе, как долго северные или московские мастера в них трудились.

Главный довод, который приводят в пользу существования мастерских – размах миссионерской деятельности родоначальника династии Аники и его сыновей Григория и Якова. Действительно, в шестидесятых-семидесятых годах XVI века, выполняя волю правительства Ивана Грозного, Строгановы обустроили Пыскорский, Коряжемский, Борисоглебский монастыри, возвели Орел, Керкедан, Сылву и другие поселения. Но если внимательно посмотреть, то становится ясно, что строгановские монастыри и «городки» прежде всего хорошо

вооруженные крепости, где стояли простые деревянные церкви, их малые размеры не предполагали убранство большим количеством икон; так в храме святого Якова Алфеева, поставленного Я. Строгановым, было всего шесть икон.

В 1560 году Строгановы выстроили знаменитый Благовещенский собор – первый каменный храм в Сольвычегодске. Для убранства храма заказали один большой и два малых иконостаса. Большой иконостас оплатил Аника совместно с промышленником Леонтием Пырским, два других – сыновья Аники. Обычно мастеров для выполнения крупных заказов приглашали; очевидно, так сделали и Строгановы. Тому есть веские доводы: в 1569 году на помин Аники сыновья дали Коряжемскому монастырю землю, крупные денежные суммы, икон среди дарений не было. Раздел наследства А. Строганова показал, что на дворе у него работал всего лишь один иконник. Возможно, заказы выполняли свои северные мастера. К тому же Строгановы, имевшие свой флот и гужевой транспорт, могли привезти иконы из мест, где вели торговлю. Наши выводы подтверждает разнотильность сохранившихся икон того времени из Благовещенского собора.

В семидесятые-восемидесятые годы XVI века вотчины Строгановых находились на военном положении. Угроза исходила от воинственных ханов местных народностей, а также русского населения, недовольного жёсткой политикой, которую вели Строгановы от имени правительства. Люди гибли в военных столкновениях, от голода, эпидемий, разбоя. Потери были столь значительны, что вести доходили до Москвы. Иван Грозный требовал от Строгановых взамен дарованных земель и льгот решительных действий. Внуки родоначальника династии, Максим и Никита, лично участвовали в военных действиях, кроме того они на свои средства снаряжали армию, в вотчинах лили пушки и пищали. Готовили Ермака к покорению Сибири. Трудно даже представить, что в это грозное время на строгановском дворе работали приглашенные из других мест художники, тем более из далёкой благополучной Москвы, где царь, а за ним и знать делали многочисленные заказы на роспись церквей, писание икон, выполнение миниатюр и щедро оплачивали работу. Однако не исключено, что под защитой строгановских острогов могли работать местные художники, но никаких документальных сведений об этом у нас нет.

Всё изменилось в девяностые годы XVI – начале XVII века: военные действия продвинулись в Сибирь, жизнь в строгановских владениях стала спокойнее; дом Строгановых процветал, в то время как Москва в Смутное время переживала эпидемии, голод, разорение, насилие и смерть тысяч людей. В 1608 году в разгар Смуты братья Никита и Максим Строгановы в Москве просили царя Василия Шуйского дать подводы с пятью сёдлами и проводниками от Москвы до Сольвычегодска. Что увозили Строгановы из столицы: товары, документы? Но для этого сёдла не нужны, возможно другое: с ними уходили из разоренной столицы потерявшие работу художники. Дорогу в Сольвычегодск они знали: в 1600 году москвичи Фёдор Савин и Степан Арефьев «со товарищи» по велению Никиты Строганова расписывали Благовещенский собор.

В указанное время население строгановского двора значительно прибыло; среди дворовых людей проживало немало имевших лишь клички: Сивко, Трубка, Ключиха и т.п. Из надписей на иконах известны имена художников, выполнявших иконописные заказы Строгановых. Написание имён без уменьшительных суффиксов свидетельствует, что носители их были пришлыми и уважаемыми людьми. Фамилия некоторых, например Емельяна Москвитина, прямо указывает на связь с Москвой.

Убедительность нашему предположению придаёт и тот факт, что именно в девяностые годы XVI – начале XVII столетия поток иконописных заказов Строгановых был велик как никогда. Так, в 1595 году М.Я. Строганов поставил в Коряжемский монастырь иконотас из 48 икон, писанных на золоте. В 1602 году Н. Строганов на свои средства построил и украсил иконами храм в Великом Устюге. В 1606 году Строгановы передают из Благовещенского собора в Борисоглебский монастырь первоначальный большой иконостас, выполненный еще во времена Аники, взамен делают новый, дополняя его еще одним ярусом икон. Большое количество икон находилось в личном пользовании Строгановых, так, в описи строгановского двора указаны две «Никитинские иконные горницы». Среди имущества другого представителя семьи Максима насчитывалось полторы сотни большемерных икон и пядниц, уложенных в лубяные коробки. Имея в виду вышесказанное, правомерно утверждать, что в конце XVI – начале XVII века на строгановском дворе работали иконописные мастерские, за-

нимались они организацией работы художников, прибывших к Строгановым в Смутное время из Москвы.

Действительно, именно в это время изводы ряда строгановских икон не только близки по стилю, но совпадают с изводами Строгановского иконописного лицевого подлинника, что могло быть при работе художников в одной мастерской. Подтверждают наше предположение документальные сведения о большом количестве икон в «полуделе», находившихся у Никиты, о коробе красок и пятидесяти листах золота для иконописных работ, означенных в собственности Максима. И наконец, среди рукописей, хранившихся в Благовещенском соборе, были два Стоглава и два Подлинника. Строгановы, известные книгочеи, собрали в свои библиотеки сотни рукописных и печатных книг самого разного содержания, наличие названных, очевидно, диктовала практическая необходимость: одна из глав Стоглава регламентировала работу мастерских и поведение иконописцев в быту; подлинником пользовались также контролирующие работу художников и сами мастера, он служил своего рода иконографическим справочником при написании того или иного изображения.

Художники владели навыками миниатюрного письма и выполняли небольшие многодельные, тонкого письма иконы; некоторые из иконописцев, например Михаил, Первуша, Перша, Москвитин, несомненно видели миниатюры Лицевого летописного свода, сделанного по заказу Ивана Грозного. Свидетельство тому иконографические новшества в их собственных работах; так на иконе «Три отрока в печи огненной» Москвитин изобразил триумфальную колонну, а на её вершине обнаженного воина со щитом. Эту же любопытную деталь можно видеть на листах Лицевого свода, а также в одноименном изводе Строгановского иконописного подлинника, речь о котором шла выше и происхождение которого было связано с царскими мастерскими.

К 1613 году жизнь в столице постепенно возобновилась, но у Строгановых художники ещё работали; замерла работа после смерти Никиты (1616), а затем и Максима Строгановых (1624). Продолжай художники работать, думается, не было бы нужды летом 1620 года везти незавершенные работы из Сольвычегодска на распродажу в Москву, а иконное золото и краски хранить в подвале собора. Если предположить, что ряд икон поместили и подписали перед продажей,

что вполне логично, то нужно согласиться и с тем, что переписчик ещё помнил не только имена, но работы каждого из художников. Заметим также, что в особо важных делах, а именно таким была опись имущества одного из богатейших людей государства Н. Строганова, присылали дьяков из Москвы.

Таких, как братья Никита и Максим Строгановы в старину называли «люботщателями» иконного писания, т.е. особенно тонкими знатоками, ценителями, увлеченными любителями и собирателями иконописи. Может быть, их любовь к живописи была столь действенной, что они и сами пробовали работать кистью, во всяком случае, именно так можно понять приписку в описи Благовещенского собора Сольвычегодска: «свой перевод писан». Понимающие искусство, они культивировали то направление, которое требовало особой изощренности мастерства, отличалось тонкостью работы, выразительностью созданных образов, справедливо вошедшее в историю искусства как «строгановская школа».

Изощренность столичных мастеров вряд ли была в полной мере понятна большинству северных провинциальных мастеров. Показательно, что в переписных книгах начала XVIII века среди фамилий людей, работавших на строгановском дворе нет Иконниковых, что характерно для мест, где иконописание стало потомственным и главным видом занятий жителей. Художники, выполнявшие в тяжелые времена заказы Строгановых, после Смуты ушли в Москву или другие места. В Москве на царском дворе работали Прокопий Чирин, Назарий Савин и другие, Семён Бороздин поселился в Ярославле, годы спустя его сын Сибиряк Дмитрий Семёнов возглавил ярославскую дружину, по отзывам современников, иконы он выполнял самым «добрым письмом»

Строгановский иконописный лицевой подлинник. В 1869 году был издан «Строгановский иконописный лицевой подлинник». Сегодня это одна из загадочных публикаций XIX века. На Подлинник ссылаются историки, искусствоведы, иконописцы, но оригинал его никто не видел, он утерян или не сохранился. Известные учёные Ф. И. Буслаев и Г. Д. Филимонов датировали подлинник XVI – началом XVII века. Вступительную статью при подготовке издания должен был написать Ф. И. Буслаев, однако он отказался. Как следует из его воспоминаний, причина отказа носила личный характер и не была

связана с сомнениями по поводу датировки или подлинности издаваемого памятника. Ф. И. Буслаев, Г. Д. Филимонов обращались к Подлиннику в контексте своих научных интересов, однако, специального исследования, посвященного его датировке и происхождению, не оставили. Иных сведений кроме того, что опубликованный памятник принадлежал С. Г. Строганову, нет; между тем они могли бы помочь специалистам решить ряд вопросов, связанных с историей «строгановской школы», – одного из интереснейших стилистических направлений русского искусства конца XVI – начала XVII века. Задача автора выяснить, насколько это возможно, не имея оригинала, происхождение опубликованного иконописного Подлинника. В качестве исходных могут служить две версии: первая – Подлинник изначально не принадлежал графу; вторая – достался ему в качестве наследства от знаменитых предков, ценителей иконописи, храмостроителей.

С. Г. Строганов известен как образованнейший человек своего времени, страстный собиратель произведений искусства, редких книг и рукописей. Собираем древностей в первой половине – середине XIX века увлекались многие, спрос на старинные рукописи, рисунки, карты был настолько велик, что появились подделки. Некоторые из них, выполненные на старинной бумаге, а то и вовсе на древних документах, были столь виртуозны, что вошли в историю фальсификаций. Большими умельцами в изготовлении «старинны» были иконописцы Палеха и Мстёры, по этому поводу даже шутили: «строгановского пошиба, да суздальского мастерства». Иконы, выполненные в Палехе и Мстёре (сёла входили во Владимирскую губернию), пользовались большим спросом; Палех и Мстёру связывали иконописные и реставрационные работы.

Известно, что палешане реставрировали или, как тогда говорили, поновляли, иконы Строгановых и, должно быть, копировали их. В процессе реставрации они имели возможность досканально изучить иконографию, стиль строгановских икон, а затем выполнить заказ в любимом многими «строгановском пошибе». Г. Д. Филимонов, знавший палешан, заверял, что они никогда не обманывали, однако в Палехе и сегодня рассказывают, как умелые реставраторы отдавали ничего не подозревавшему владельцу копию, а себе оставляли подлинно старинную вещь. В связи со сказанным возникает вопрос: если Палех занимался реставрацией строгановских икон, может быть, Подлинник – творение рук палешан?

Действительно, среди художников Палеха и особенно Мстёры было много старообрядцев; отбор святых, представленных в Строгановском подлиннике, наводит на мысль о старообрядчестве. Среди святых преобладают популярные у старообрядцев Кирик с Улитой, Конон Градарь, мученицы Евдокия, София и др. Тема мученичества характерна для иконописи и духовных сочинений староверов, однако дошедшие до нас палехские Минеи, иконописные подлинники, по составу святых отличаются от Строгановского памятника, в них иной выбор, иные акценты. К тому же изображения святых, вышедших из старообрядческой среды и почитаемых исключительно старообрядцами, в Подлиннике отсутствуют.

Отметим еще одну особенность изданного памятника: он совмещает в себе лицевой и толковый варианты, т.е. изображения и разъяснения к ним; изображения расположены по принципу миней – по месяцам и числам; объяснения, так называемые толкования, вписаны в рамки над рисунками. Примечательно, что толкования очень краткие и немногословные. Что касается старообрядцев, то они, напротив, защищая старую веру, отстаивали свои убеждения в рукописях, надписях на иконах длинно и подробно. Однако не исключено, что цензура изгнала даже намёки на старообрядчество. Свидетельства строжайшей цензуры – отметки на каждой из страниц издания. Возможно, с цензурой связано наличие пустых мест на страницах, отсутствие толкований, и, наоборот, их наличие при отсутствии изображений. Однако всё отмеченное могло быть и в оригинале Подлинника в расчёте его составителей на добавления к уже имеющемуся материалу.

В Сольвычегодске предки графа выстроили и украсили иконами большой храм – знаменитый Благовещенский собор. В 1579 году в описи имущества собора среди книжных сокровищ числились два (!) Подлинника, запись об одном из них сообщала, что Подлинник написан скорописью, содержит «четыре слова и святцы», т.е. тексты, рассказывающие о жизни святых, расположенные в календарном порядке. Подлинник был дан в храм Никитой Строгановым. Такие рукописи использовали при создании лицевых, т.е. рисованных иконописных подлинников.

Ясно, что Строгановы нуждались в руководстве по писанию икон, но как соотносить это с нашим памятником?

Составляли подлинники на основе «четьих слов и святцев», а также иконописной традиции. Строгановский Подлинник служил лицевым и толковым одновременно; он содержит в календарном порядке указания, как изображать того или иного святого, события священной истории. Рисунков последних немного, преобладают единоличные изображения, по стилю они рознятся с первыми. Листы Строгановского подлинника, судя по изданию, имели буквенную нумерацию, дописки, исправления в поясняющих текстах, причём в одних скорописью, других – полууставом и даже крупными круглыми буквами XIX века; есть записи о количестве дней в том или ином месяце, а то и просто пробы пера; на одном из листов записано напоминание о начале поста. В оригинале листы Подлинника не были сшиты, ими можно было пользоваться свободно, доставая из папки тот или иной нужный лист. Исходя из сказанного, можно заключить, что с оригиналом изданного Подлинника работали повседневно, он служил иконографическим образцом и справочником, а порой и календарём.

Иконописными подлинниками пользовались в каждой мастерской, их собирали, хранили, передавали из поколения в поколение, если рисунок был красив, могли дарить. У Строгановых в Усолье в XVIII веке работали крепостные живописцы, которых обучали в Петербурге и Москве: они расписывали храмы, выполняли иконостасы. Один из них Д. Щенников по заданию хозяина объехал храмы его владений и собрал рисунки со старинных икон. Возможно и другое: граф С. Г. Строганов получил Подлинник по наследству с богатейшим книжным собранием своих предков. В том и другом случае Подлинник должен иметь свидетельства, указывающие на принадлежность Строгановым, жившим во второй половине XVI – XVII веке.

Как уже было сказано, подлинник предназначался для письма Миней – икон с изображением святых, которым молились в тот или иной день; в церковном календаре каждый день соответствует памяти нескольких святых. Художник изображал тех, кого избирал заказчик. Среди святых в нашем подлиннике представлены небесные покровители Григория, Якова, Семена, Никиты, Максима, Марфы и других Строгановых. Однако эти имена были достаточно популярны, свидетельство тому наличие имён этих святых в народном календаре. Так одну из представительниц рода величали Софьей; в день святой Со-

фьи по народному календарю праздновали «бабьи именины», понятно, что этим именем нарекали многих девочек, связывать его только с Софьей Строгановой неверно. Но были у Строгановых и редкие имена, например, имя родоначальника династии Аники Фёдоровича. В XVI веке на Руси появилась «Повесть о прении живота со смертью», где имя героя неотлучно сопровождалось эпитетом, при переводе этот эпитет стал именем собственным – Аникей. Повесть была настолько популярной, что трансформировалась в духовный стих, а Аникей превратился в незадачливого хвастливого горе-вояку Анику. Умного, деятельного родоначальника знаменитой династии в быту звали Аникей, Аника; однако нарекли его при крещении именем Иоанникия Великого. Именно этот святой изображён в Подлиннике под датой 4 ноября и, надо полагать, по воле заказчика.

Не часто встречалось имя старшей дочери Аники – Феодосии. День святой Феодосии в народе почему-то считали несчастливым и говорили, что он «семи понедельников стоит»; в Строгановском подлиннике мы видим святую Феодосию.

В Киевской Руси Евпраксиями нарекали княгинь и боярынь; это имя пришло из византийских Миней, писанных на мало кому понятном греческом языке, мучениц Евпраксию Тавенскую и Евпраксию Римскую поминали во время служб, к XVI веку это имя в миру стало редким. В Подлиннике под 25 июня читаем: «Преподобные матери нашия Еупраксии клобук празелень ряска вохра». Дата почитания указывает, что изображена Евпраксия Римская, небесная покровительница Евпраксии Кобелевой – жены Никиты Строганова. Имя святой Евпраксии принимали женщины строгановского рода при пострижении в монахини.

Отметим ещё одну важную особенность Подлинника, которая добавляет уверенности в том, что выбор отмеченных нами имен не был случайным совпадением с именами Строгановых: среди святых Подлинника представлены особо почитаемые в Сольвычегодске, Устюге Великом, Устюжне, Вологде: Прокопий Устюжский (8июля), Иоанн Устюжский (31 мая), Стефан Пермский (26 апреля), Иосиф Волоцкий. Дата почитания Святого Иосифа Волоцкого вписана в толкования как дополнение.

Всё вышесказанное указывает на то, что иконники Палеха или Мстёры при всей виртуозности своего ремесла не могли создать Строгановский иконописный лицевой подлинник, хотя и реставрировали строгановские письма. Для этого нужно было копировать полный годичный цикл старинных строгановских Миней, (в Подлиннике более семисот изображений святых!), найти бумагу XVI – XVII веков, перенести на неё копии, и наконец, в случае необходимости, восполнить недостающие изображения. Последнее было особенно сложно: палешане были знатоками иконографии, но вряд ли обладали энциклопедическими познаниями по истории церкви, необходимыми для такой работы, к тому же они не могли знать родословную Строгановых по женской линии, её выстроили современные историки. Из всего сказанного следует вывод: Подлинник выполнили по заказу знаменитых Строгановых, живших во второй половине XVI – начале XVII века. Богатейшие купцы и предприниматели, крупные государственные деятели, они прославились как щедрые храмостроители, собиратели книжных богатств, ценители иконописи.

Полученный ответ влечёт за собой следующий вопрос: где и кто мог создать рассматриваемый памятник. Действительно, в самом Сольвычегодске, в ближайших к нему Устюге и Устюжне работали иконописцы; они могли выполнить иконописный подлинник, но для этого им нужен был устойчивый образец, принятый церковью.

Истоки иконографии Строгановского подлинника ведут в иконописные мастерские Ивана Грозного, в чём нет ничего удивительного: Строгановы были поставщиками двора Ивана Грозного, его опричниками; царь вызывал их в Москву, в Москве они решали важные для них дела, здесь у них были свои дома и дворы. Многие царские мастера выполняли строгановские заказы, свидетельство чему дошедшие до нас иконы, иконография которых близка рисункам Подлинника. Нашу догадку поддерживают также иконографические особенности Подлинника. В рисунках на листах, датированных 14 сентября и 31 декабря изображены триумфальные колонны, на одной из них – всадник на коне, очевидно, император, на другой – обнаженный воин со щитом. Подобные изображения можно встретить в Лицевом летописном своде, посвященном древней истории, созданном в мастерских Грозного. Интересно, что в рисунках подлинника на святых дев и жён одета камилавка – головной убор цилиндрической формы,

расширяющийся кверху, одежда святых красиво завязана на круглые узлы. Такие шапки, узлы на одежде можно видеть в работах Афонских иконописцев того времени, что также имеет своё объяснение. Послы Афона с жалобами на турецкого султана часто бывали в Москве, Иван Грозный им щедро покровительствовал. В 1555 году по ходатайству посольства Хиландарский монастырь Афона получил своё подворье в Китай-городе. Находилось подворье рядом с Богоявленским монастырем, куда Строгановы делали богатые вклады.

Таким образом, мы выяснили, что Строгановский лицевой иконописный подлинник, изданный в 1869 году, был создан по заказу предков графа С. Г. Строганова, живших во второй половине XVI – начале XVII веков, а истоки его иконографии следует искать в придворных мастерских. Оригинал изданного памятника представляет большую художественную, историческую и научную ценность. Остаётся надеяться, что он будет найден и позволит окончательно подтвердить сделанные выводы.

Иконописный подлинник В.П. Гурьянова начала XX века. В 1904 году знаменитый мстёрский художник и реставратор Василий Павлович Гурьянов (1867 – 1920) издал «Лицевые святцы XVII века Никольского единоверческого монастыря [14]». Издание состоит из репродукций, толкового подлинника и краткого предисловия. Местонахождение оригиналов, воспроизведенных в Святцах, в настоящее время не известно, однако это не умаляет ценности публикации. Издатель в предисловии выражал надежду на то, что «удовлетворит благочестивую ревность хранителей и любителей церковной старины...» [14, Предисловие]. В качестве таковых в те времена выступали прежде всего старообрядцы; средоточием старообрядчества была Мстёра, художественный феномен которой до настоящего времени далеко не изучен.

Знарок иконописи В.П. Гурьянов отметил древность воспроизведенных оригиналов, датировал их началом XVII века, т.е. периодом дониконовских реформ. Он отметил высокие художественные достоинства Святцев и полагал, что они послужат руководством для иконописцев.

В иконописных мастерских художники работали с лицевыми и толковыми подлинниками. Лицевые представляли наглядное графическое изображение святых (в книге это репродукции икон). Что ка-

сается толкового подлинника, то Гурьянов написал его сам. Он дал сжатую характеристику изображенного. Словесная точность описаний отработывалась веками, потомственный иконописец владел ею в совершенстве, описания даны лапидарно, почти формулой. Толкования традиционно составлены по принципу подобия внешнего облика святых, а также указывают на общепринятое (каноничное) раскрытие икон в цвете.

Но есть в Святцах некоторая неточность, она касается правильности написания имени новгородского юродивого Николая Коганова, который в подлиннике Гурьянова назван Кочановым. Что это: досадная описка? Однако вспомним, что на протяжении всего XVIII века церковь повелевала иконописцам представлять подлинники для освидетельствования. Очевидно, когда составляли толковые подлинники сами иконники, как в случае с Гурьяновым, ошибки были возможны и не только ошибки, о чём будет сказано ниже.

Иконы-святцы предназначались для аналоя и соответственно были небольших размеров. В церковных книгах подобного содержания, например, месячных Минеях, указывали всех святых, дни памяти которых церковь отмечала в данном месяце. Для изображения на иконах отдавали предпочтение тем или иным святым выборочно. Выбор определял содержание иконописных святцев.

Достаточно чёткие репродукции и толкование к ним, составленное Гурьяновым, позволяют судить о содержании изданных им Святцев, а также сравнивать его с содержанием других памятников, близких по времени, например, таблетками Государственного музея палехского искусства. Сцен застолья с гуслиями, как в палехских таблетках, в иконах Никольского монастыря нет, что вполне понятно – они монастырские. Отметим иной подбор святых: преобладают мученики и мученицы.

Интересно, что В.П. Гурьянов не довольствуется общими словами «пострадали», «пострадавшие», как это делают составители других толкований, но указывает конкретно: «сожжены», «избиенны». Так в гурьяновских Святцах 14 апреля означен как день памяти чудотворцев Антония, Евстафия, Иоанна. Все названные святые жили в XIV веке, были заключены в тюрьму, затем повешены. Под указанной апрельской датой официальная церковь вспоминала многих святых и не только мучеников. Почему иконописец выбрал исключительно му-

чеников? Он не мог не знать, что именно 14 апреля 1682 года принародно сожгли пустозерских старцев – первых в истории раскола мучеников за веру. Когда они сгорели, люди бросились к костру собрать их кости.

Согласно гурьяновским Святцам, 11 сентября почитали преподобную Феодору. Указанная дата памяти этой святой не встречается в церковном календаре, но значима для старообрядцев: 11 сентября 1675 года скончалась в тюрьме боярыня Евдокия Урусова, через 51 день – её сестра Феодосия Морозова в монашестве Феодора. О святой Феодоре Гурьяновым в подлиннике сказано: «...схима синяя, верх чернель, испод вохра, кресты киноварь». Для старообрядцев память о сёстрах, принявших смерть за веру, была нераздельной.

Есть и еще одна особенность гурьяновского подлинника – тема Страшного суда. О Страшном суде вспоминали, глядя на изображение святой Феодоры Цареградской. Феодора – благочестивая старица, известна из жития Василия Нового. Св. Василию было открыто, как сказано в житии, хождение души старицы по мытарствам, видения ада и рая. В Святцах она представлена в короне, хотя никакого отношения к императорскому трону не имела, а служила в доме святого и жила в Константинополе, или, как говорили на Руси, Царьграде. Вероятно, такая иконографическая особенность в изображении Феодоры как корона, обусловлена фольклорным пониманием образа.

Примеры, приведённые нами, можно продолжить, все они связаны со старообрядчеством. Но в этом случае изданные иконы следует датировать в лучшем случае концом XVII века. Возникает вопрос: как совместить датировку В.П. Гурьянова (начало XVII века) с ориентацией Святцев на старообрядчество.

Василий Павлович Гурьянов – непререкаемый авторитет среди иконописцев, реставраторов, искусствоведов. Иконы его письма можно видеть в Эрмитаже; иконописные работы Гурьянова экспонировались на всероссийских выставках монастырских работ и церковной утвари, выставках в Париже. Среди открытий Гурьянова-реставратора знаменитая «Троица» Андрея Рублёва. Что касается издательской деятельности, то она была связана с членством в Московском археологическом обществе и Обществе любителей духовного просвещения. Мог ли такой авторитетнейший человек ошибиться?!

Пролить свет и в какой-то мере ответить на наши вопросы помогает дата издания Святцев – 1904 год. Святцы, по свидетельству Гурьянова, принадлежали Никольскому единоверческому монастырю, реставрацией живописи которого занимался мстёрский мастер. Единоверие с позиций официальной церкви означало единение старообрядцев с православной церковью. В 1900 году в храмах Петербурга и Москвы торжественными богослужениями отметили столетие единения. Однако путь к единству оставался долгим. Нередко, особенно в монастырях, единоверие насаждали сверху, часто силой. Вероятно, публикацией явно старообрядческого памятника В.П. Гурьянов, будучи уроженцем Мстёры – оплота старообрядчества, – выразил своё отношение к жертвам раскола. Но пока это лишь предположение. Окончательные ответы на вопросы мы получим, когда увидим оригиналы опубликованных икон и сможем судить о записях, поновлениях, вставках, изначальной сохранности живописи в целом.

Вместе с тем анализ публикации В.П. Гурьянова позволил сделать выводы, важные для изучения мстёрского иконописания. Главным из них является понимание того, что вопреки жестоким гонениям, запретам, канонам и правилам иконописцы находили способы выразить своё отношение к происходящему. Делали это исподволь, понятным лишь тем, кто знал историю раскола, его героев. Это необходимо учитывать при изучении мстёрской иконописи. Другой важный вывод касается наличия элементов фольклорного характера в старообрядческой иконографии. На эту особенность как типичную мы указывали при исследовании не только гурьяновского, но и других памятников раскола.

Таким образом, публикация Василия Павловича Гурьянова представляет несомненный научный интерес. Надеемся, что выводы, сделанные нами в результате её анализа, помогут в деле изучения и атрибуции мстерских икон.

Владимирская иконопись XVII – начала XVIII столетия. Начало иконописания в Холуе, Палехе и Мстёре традиционно относят к XVII веку; расцвет – к XVIII – первой половине XIX столетия. Согласно административному делению того времени, эти населённые пункты были частью Владимирских земель, их «глубинкой». От пристани Холуя суда шли до Вязников и Шуи; но от Шуи в сторону Костромы река была несудоходной, пользовались сухопутной дорогой.

Дороги проходили через густые леса и болота. Одна из них через Вязники и Владимир вела до Москвы, другая – в Нижний Новгород. Административным центром Владимирских земель был Владимир; приходы Холуя, Мстёры и Палеха входили в Суздальскую епархию.

Икона была предметом первой необходимости в церковном и бытовом обиходе, поэтому писанием икон занимались повсеместно. Одним из ближайших иконописных центров к Палеху, Холую и Мстёре была Шуя. Основание её предположительно относят к XIV веку; первое документальное свидетельство о городе датировано 1403 годом и связано с родом князей Шуйских, из которого происходил Московский царь Василий Иванович Шуйский. Шуя XVII века славилась иконописанием: в 1644 – 1646 годы шуйских мастеров для «государевых спешных дел» царским указом вызывали в Москву, как хороших мастеров их знали в Устюге Великом и других местах. Известно более 50 имён шуйских иконописцев: монастырских, названных в описях города «дворниками», так как жили они на монастырских дворах, и посадских. Последние работали в ремесленной слободе на посаде в своих домах, имели учеников.

Объяснить развитие иконописания в Шуре нуждами только самого города вряд ли возможно: в описи 1629 года числится только одна приходская деревянная церковь; в 1709 году указаны две каменные церкви, построенные взамен старых. Несомненно, развитие иконописания стимулировала активная торговля, которую вела Шуя благодаря выгодному местоположению среди населённых мест Владимирской «чети». Кроме того в городе находились подворья крупнейших монастырей: Суздальского Спасо-Евфимьева и Троице-Сергиева. Шуйские иконы можно было купить на торгу или выменять у офень «в украинских городах». Сами о себе иконописцы говорили, что они бродят в мире и кормятся работой своей. Среди шуйских иконописцев были весьма состоятельные люди. Один из них писал царю, что было у него икон на десять рублей, четыре новины, шесть перстней серебряных, ведро олифы, золота, серебра на пятнадцать рублей с полтиною.

Документы XVII века дают яркий «портрет» шуйских иконников. Судя по челобитным 1621, 1628 годов, занятие иконописью уже в начале XVII века было наследственным; в описи 1740 года бурмистр особо отметил шесть домов иконописцев, «художество» которых

переходило из рода в род, от отца к сыну. Монастырские и посадские мастера были людьми своего времени – «бунташного» XVII века и некоторые, судя по документам, далёкими от идеала: царю они адресовали челобитные о весьма нелицеприятных делах. Так, в августе 1621 года Иван Зубков жаловался на Василия Иванова сына, что тот его увечил, гонялся за ним с ножом, грабил его и бил до полусмерти. Семь лет спустя в 1628 году Василий Иванов Зубков (сын Зубкова?) жаловался на старца Прокофия прозвищем Калга, который, по его словам, подговорил ученика Микишку, сына попа, его обокрасть. Приведённые челобитные не единичны и удивительны тем, что челобитчики и обидчики были иконописцами. Челобитные свидетельствуют о том, что мирское поведение, а стало быть и мышление, дали глубокие корни в среде шуйских иконописцев XVII века.

Впрочем, были среди них и такие, которые обрели в памяти последующих поколений ореол святости. Монах Иоаким жил в Николо-Шартомском монастыре близ Шуи, жизнь и помыслы его были настолько чистыми и светлыми, что во сне ему, как гласит легенда, являлась сама Богородица. Художник запечатлел её образ и поставил икону Казанской Богоматери в Воскресенскую церковь города Суздаля. Во время морей язвы икона спасла жизнь множества людей, обратившихся к ней с молитвой, и обрела славу чудотворной. Иоаким вырыл у храма, где стояла икона, землянку и жил в ней праведником всю оставшуюся жизнь; многие годы спустя мощи его обрели нетленными.

К сожалению, подподлинно шуйские иконы, написанные до XVII века, нам неизвестны. Как и многие русские средневековые города, Шуя была деревянной: деревянные оборонительные стены и башни, деревянные храмы, дома... Пожары истребляли город почти ежегодно. После пожаров вместо домов и церквей, как сообщают летописцы, нередко оставались лишь пустые места. Вероятно, пожары одна из причин того, что в описи деревянных шуйских храмов, по сравнению с описями каменных храмов Суздаля, древние иконы упоминаются редко. В писцовой книге 1629 года составитель Афанасий Веков прямо указывал на «остатки» древних икон. Каменный храм появился в Шуе в конце XVIII века и его также многократно восстанавливали.

Как город «славнейших иконников» знали Вязники, в XVII веке он был невелик, стоял на реке Клязьме. Здесь в 1624 году, как сооб-

щает летописец, в церкви перед иконой Казанской Божией Матери произошло чудо исцеления. В 1643 году на берегу Клязьмы основали монастырь и назвали Благовещенским.

Во второй половине XVII столетия царь Алексей Михайлович повелел своему знаменитому изографу Степану Рязанцу составить «сказку» с указанием лучших иногородних иконописцев для работ в Москве. С. Рязанец отметил вязниковцев и особо славнейшего из них по прозвищу Волк, в роду которого все писали иконы: двое братьев и пятеро зятьёв. Сам Волк был священником.

Далеко за пределами Вязников славился Михаил Иванов Понамарёв. Фамилия художника указывает на его происхождение из среды церковнослужителей, но в отличие от Волка он был посадским человеком. Судя по масштабам заказов, объёму затраченных на работу материалов, Понамарёв имел свою мастерскую, вероятно, помощников и учеников. В 1674 году Михаил Иванов Понамарёв получил большой и ответственный заказ на выполнение местного ряда икон соборного храма Покровского монастыря в Суздале. Для получения столь ответственного заказа требовались поручители. Поручительство, данное Михаилу, свидетельствовало о его высочайшем авторитете среди «сотоварищей». Поручители брали на себя обязательство в случае ненадлежащего выполнения заказа выплатить огромную по тому времени сумму – пятьдесят рублей, в то время как общую стоимость работы заказчик определил на 25 рублей.

Требования, предъявляемые к письму, оговорили подробно: левкас для сохранения живописи положить на холщёвую ткань; в краски не примешивать сурика – дешёвой красной краски; лица писать хорошего качества охрой, так чтобы они казались объёмнее, естественнее; не крыть поля охрой; венцы золотить дважды. Вероятно, заказчик особо обратил внимание на то, что считал в иконописи вязниковцев недостатками. Он же просил, чтобы художник изобразил на иконе преподобной Ефросиньи Суздальской «древо рябиновое»; «Моисея и Аарона держаще церковь». Выполнить просьбу мог умелый рисовальщик, или, как тогда говорили, знаменщик. Именно таким и был, видимо, Михаил Иванов Понамарёв.

Однако самый крупный и влиятельный иконописный центр XVII века – Троицкий монастырь был влиятельным политическим центром и одним из богатейших вотчинников (ныне Троице-Сергиева

Лавра). Монастырь имел подворья во всех значимых торговых поселениях Руси, в том числе в городах и слободах Владимирской чети.

Троицкий монастырь, основанный в XIII веке, за свою многовековую историю неоднократно разоряли и восстанавливали благодаря царской и княжеской щедрости; он обладал несметными художественными сокровищами. Иконы здесь писали уже в XV веке, свидетельство тому сохранившиеся документы, а также произведения иконописи и прикладного искусства с лицевыми изображениями. Большое влияние на троицкое иконописание оказала, вероятно, работавшая под руководством Андрея Рублева и Даниила Черного дружина мастеров. В двадцатых годах XV века они выполнили в монастыре большой объём работ.

В XVI веке иконописание в Троицком монастыре хорошо развито, сохранились десятки имён иконников. Занимались писанием икон монахи и светские люди, последние жили в особой иконной слободе. Есть основания полагать, что в монастыре обучали иконописному ремеслу: в троицкие рукописи вписаны указания, как творить киноварь, накладывать золото и т.д. В 1608 – 1610 годах во время осады монастыря погибли тридцать иконописцев. Но уже в 1633 году троицкий архимандрит имел много мастеров.

Дошедшие до нашего времени сведения и сохранившиеся памятники свидетельствуют о том, что уровень мастерства работавших в монастыре разный. Так, монастырские художники по заказу архимандрита в 1633 году «подобие лица его на бумаге начертаху». Заказ по тому времени неординарный, выполнить его, безусловно, могли опытные, не лишённые творческого подхода к делу знаменщики. В монастыре работал искусный рисовальщик Амвросий. В миниатюрах, резаных по кости и дереву, он умело воспроизвёл композиции праздников, заимствованных с икон Андрея Рублёва. Отголоски стиля школы Андрея Рублёва в XVII веке просматриваются в работах рядовых мастеров: общие контуры рисунка мягкие, пропорции фигур удлинённые, очертания голов округлые, лица русифицированы, но цветовая гамма икон несколько пёстрая, много красного и оранжевого. Для троицких икон была характерна местная тематика, очевидно, уже тогда сложилась «троицкая» иконография. Иконописцы изображали Троицу, наиболее чтимые праздники, Сергия и Никона Радонежских, явление Богородицы Сергию, Сергия и Никона Радонежских

с учениками. Иконы монастырь продавал. Стоили иконы дёшево, делались, очевидно, из местного сырья. Для выполнения дорогих работ приглашали известных мастеров. Так, в конце XVII столетия в монастыре работали Симон Ушаков, ярославцы во главе с Дмитрием Григорьевым Плехановым. Местные иконописцы работали на монастырских дворах. В 1641 году в иконной слободе насчитывали 15 дворов и десятки имён иконников, они были самой многочисленной группой ремесленников Троицкого монастыря.

В 1649 году приняли Соборное Уложение. В соответствии с ним многие торгово-ремесленные слободы и дворы на посадах, принадлежавшие церкви, отошли государству. Последствия конфискации видны на примере Переславля-Залесского, города Владимирской чети, территориально близкого к монастырю. В переписных книгах города первой половины XVII века иконописцев не значится, во второй половине века в Переславле, вопреки моровой язве, скосившей 101 двор из 518, иконописцы переписаны семьями. Среди них был известен род Казариновых, члены которого занимались иконописанием вплоть до XIX столетия.

Владимир, некогда белокаменная столица могущественного Владимиро-Суздальского княжества, в начале XVII века находился в плачевном состоянии. Опора Москвы, в борьбе с польскими интервентами он изрядно пострадал. В описи строений города, составленной в первой половине XVII века, сказано, что на башнях во многих местах снесена кровля, мост сгнил, железные часы на торговой площади обветшали. В 1641 году по царскому указу составили смету на ремонтные работы городских строений, но провели работы лишь в конце века силами московских архитекторов.

Жизнь города несколько оживилась к середине столетия, когда в 1642 году патриархом всея Руси стал Иосиф родом «владимерогородец». При нём канонизировали владимирского князя Юрия Всеволодовича, в связи с этим в древнем Успенском соборе возвели серебряную раку, для неё выполнили шитый покров с изображением князя в полный рост. В храмы Владимира патриарх подарил шитую золотом и серебром пелену и драгоценные цаты; дарения были московской работы. В 1647 – 1648 годах по заказу Иосифа расписали Успенский собор Княгинина монастыря. Расписывала дружина во главе с царским изографом Марком Матвеевым. По описи Владимира 1668 года,

город насчитывал всего 990 чел. Среди малочисленного населения указан посадский человек Юрка-иконник; других иконописцев в описи нет.

Во второй половине XVII столетия жизнь во Владимире несколько оживилась. В городе активно торговали рыбой, калачами, свечами, лаптями, существовал и серебряный ряд. Было не принято говорить о продаже по отношению к иконе, иконы «меняли», однако сведений о «промене» икон в иконных рядах нет. Возобновилось, но без бывшего размаха, каменное строительство: владимирское купечество строило храмы, колокольни, церковные ворота, заботилось об их украшении. Известно, что в конце XVII века иконописцы работали при Успенском соборе, выполняли «списки» с чудотворных икон. Один из списков, возможно, выполненный ими – икону Богоматери Боголюбской – в 1690 году царь Пётр Алексеевич привёз в Москву во вновь выстроенную Боголюбскую церковь московского Высоко-Петровского монастыря. Однако, когда понадобилось провести значительные иконописные работы в Успенском соборе, за малочисленностью мастеров во Владимире отправили гонца за иконниками в Палех.

В Суздаль – город монастырей – приходили с дарами на поклонение святыням, его храмы буквально изобиловали драгоценными памятниками искусства. Суздальское духовенство наблюдало за иконописанием Владимирской чети, иконописцы в Суздале работали, но слобод иконников, как это было в Троицком монастыре, не было. Для выполнения ответственных больших заказов нанимали известных московских художников.

Исходя из сказанного можно сделать вывод о том, что среди других влияний изначально на становление искусства Мстёры и Палеха, очевидно, влияли Шуя, Вязники и Троицкий монастырь – древние с устоявшимися традициями художественные центры, а также произведения высочайшего художественного уровня, которые иконописцы могли видеть в храмах древнего Владимира, Троицком и Суздальских монастырях.

Родовой образ потомственных иконописцев. Палех, ныне посёлок Ивановской области, в XVII веке был частью Владимирской «чети». В писцовой книге 1645 года отмечено, что в селе 47 дворов и 404 души мужского населения, стоит село на речке Палешке. Село

принадлежало помещикам, жили в нем крепостные Бутурлиных. Скучная земля с трудом кормила крестьян, однако была в селе ярмарка, где, как отмечал дьяк-переписчик, собирали «тамгу» (пошлину в казну) на великого государя. Через Палех шли большие дороги: одна вела в Шую, другая через Вязники – в Холуй. Шуя и Вязники в XVII веке были известными центрами иконописания, их близость способствовала зарождению иконописного промысла и в Палехе.

Знаменитый царский изограф Иосиф Владимиров, которому поручалось наблюдать за иконописанием, в 1666 году с возмущением сообщал своему другу Симону Ушакову о том, что шуяне, холуяне и палешане торгуют на базарах иконами, развозят их по деревням, променивая на лук и яйца. По его словам, иконы были такие плохие, что горшки стоили дороже. Сегодня не просто отыскать «плошье», как с пренебрежением называл дешёвые иконы Владимиров. Сохранилось то, что берегли и особо чтили: иконы чудотворные, «поставления» – дарения в храм, родовые, то есть передаваемые членами семьи (рода) из поколения в поколение. Именно к таким относится икона из дома потомственных иконописцев Кориных в Палехе.

Икона хранится в Мемориальном музее народного художника СССР П. Д. Корина в Палехе. О себе Павел Дмитриевич Корин с гордостью говорил, что художник он не только по призванию, но и по рождению. Действительно, на одном из портретов, хранящихся в Палехском музее, есть запись о роде Кориных, крестьян-иконописцев села Палеха. Иконописцы: Фёдор Корин, Фёдор Фёдорович, Максим Фёдорович, Пахом Максимович, Пётр Пахомович, последний родился около 1770 года. Надпись сделана П. Д. Кориным, очень внимательно относившимся к своей родословной, поэтому ей можно доверять. Если учесть, что до 1770 года сменилось пять поколений, то, должно быть, родоначальник рода Кориных иконописец Фёдор жил в конце XVII начале XVIII века. Для нас эта дата важна, так как позволяет с достаточной долей уверенности датировать коринскую икону.

Плоскость ковчега иконы поделена на четыре равные части. В каждую вписана отдельная композиция, одна из них – «Богоматерь Одигитрия». Богоматери Одигитрии крестьяне молились как заступнице, надёжной защитнице и покровительнице семьи, всего рода.

Особый интерес представляет композиция «Избранные святые», где среди святых находится святой мученик Фёдор. Изображению по-

следнего мастер, судя по всему, придавал особое значение. В иконописном рисунке – подлиннике, с которого, как было принято, переводили изображение на специально подготовленную доску, святого явно не было, мастер дорисовал его сам, можно сказать, «втиснул» между другими святыми, прорисованными в полный рост. Вероятно, этим мастером был сам иконописец Фёдор. Важно и то, что среди избранных святых представлены родители Богородицы Иоаким и Анна. Обычно Иоакима и Анну художник изображал по просьбе заказчика, молившего Бога о чадородии. Принимая во внимание всё сказанное, есть основание полагать, что икону Фёдор писал для себя: его сыну при рождении дали имя отца, по христианской традиции так бывало в семьях, где долго и с любовью ждали рождения первенца, надеясь, что тот продолжит дело, начатое отцом.

Отметим и другие композиции – Воздвижение Креста и Богоматерь Казанскую. Они указывают, что первоначально икона предназначалась в старую Крестовоздвиженскую церковь, в Казанский придел, который был освящен в 1696 году. Последнее позволяет предположительно уточнить дату создания иконы – не ранее 1696 года. Не противоречат предполагаемой дате особенности стилистические, а также изготовления иконы. У святых удлинённые пропорции, в палитре преобладают тёмные густые охры и плотная киноварь. Сделана икона добротной: написана на липовой доске (густые липовые леса подходили вплотную к Палеху), её ковчег и поля для прочности и сохранности живописного слоя покрыты «сорочкой» – оклеены холщевой тканью, пролепкашены; икона имеет шпонки. В XVIII веке такой тщательности в изготовлении иконы зачастую не было.

Если учесть, что датированные ранние палехские письма не сохранились, а имена художников по отношению к конкретным работам не известны, то всё вышесказанное даёт основание говорить об уникальности и особой ценности четырёхчастной иконы. Она даёт представление о ранних палехских письмах, знакомит с работой иконописца Фёдора – родоначальника знаменитой семьи, давшей Владимирской земле, отечественному искусству замечательных художников.

Иконописцы Палеха XVII века. В XVII веке Палех – большое многолюдное село. 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 как достойных помощников ссылались художники Устюга Великого. Порядочные заказы были и у иконников Шуи. Во время «морowego 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 уходили палехские крестьяне на заработки. Близость этих крупных иконописных центров несомненно способствовала зарождению иконописного промысла и в самом Палехе.

В старом деревянном храме Палеха, носившем имя святого Ильи Пророка, находилась небольшая икона с изображением святых Емельяна и Мартемьяны (Государственный музей Палехского искусства). 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 Мартемьяны (церковное – Мариамны), очевидно, владельцев земли, на которой стояла церковь Емельяна Бутурлина (умер около 1668 года) и его жены.

Иконография образа соответствует толкованию палехского иконописного подлинника, где о святом Емельяне сказано, что он подобием сед, борода как у Афанасия Великого, риза на нём святительская. Здесь же особо отмечено, что святой исповедник Емельян претерпел много мучений за поклонение святым иконам и умер в заточении. Примечательно, что святые Емельян и Мартемьяна молятся иконе Нерукотворного Спаса. Такое толкование темы было особенно злободневным в середине XVII века, когда возобновились споры о почитании икон и стали вопросом обсуждения на соборах 1666 – 1667 годов. Судя по всему, «Святые Емелиан и Мариамна» написаны в середине – начале второй половины XVII века.

Писал икону палехский мастер, порука тому стилистическое единство «Святых Емельяна и Мартемьяны» с родовой иконой из дома Кориных, речь о которой шла выше, и минеями – таблетками,

необычайно миниатюрного и мелочного письма (Государственный музей Палехского искусства).

Часто 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 девять: 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 иконы, речь о которых шла выше, 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 тёмная золотистая охра, вероятно, эти цвета, характерные для иконописной палитры раннего Палеха. В XVIII столетии колорит обретёт «барочные» голубые, розовые, мягкие золотистые цвета, рисунок станет отточнее, но строгановские традиции останутся неизменными в искусстве Палеха.

Палехские миней малы, такого малого размера иконы, написанные на пролевкашенной ткани называют таблетками. Их письмо миниатюрно (до 150 фигур на одной миниатюре!), 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 врага. Среди защитников русской столицы были отец и сын Бутурлины. Царь Василий Шуйский 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. Народная память нашла своеобразное воплощение в миниатюрах миней.

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 (минья за ноябрь, 23 число). Не случайно царь Василий Шуйский настойчиво указывал на родство с ним. Молились святым Никону и Сергию (минья за ноябрь, 17 число). «Сказание» троицкого старца Авраамия Палицына, 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 (минья за октябрь, 5 число; декабрь, 21 число; май, 20, 25 числа). Не опустил иконописец и «убиение царевича Дмитрия» (минья за май, 15 число). Особенное внимание он уделил изображению «Богоматери Казанской», – одной из чудотворных икон Богородицы. По преданию именно эта икона, принесённая 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 «Богоматери Казанской». 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 миньях, 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 двух – Киприана и Иустину. Киприан и Устенья, как названы они в минее, спасали от нечистой силы и 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. «Харитины – первые холстины», – говорили крестьянки и сидели, следуя примеру святой покровительницы ткачих, за ткацкие станы, ткали первые холсты.

Иосиф Владимиров, по велению царя наблюдавший за иконописными делами, требовал, чтобы зависимые люди и не сведущие в церковных делах икон не писали. 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, изображали на минее веселое застолье с музыкантами.

Однако вопреки суровости царского изографа, 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 святых, поклоняющихся иконе Нерукотворного Спаса. Конечно, определённую 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 землеша 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.

Ученики-иконописцы Духовной семинарии середины XVIII века. В 1764 году в городе Переславле-Залесском по жалобе помещицы Палицыной было начато расследование одного запутанного и пикантного дела. Прасковья Ивановна Палицына в жалобе своей доносила, что 5 декабря 1763 года к ней явился Авраамий Дрождин, подал ей запечатанное письмо и вышел. Письмо она распечатала, прочла и нашла в нём «превеликий пашквиль к поношению её дворянской чести».

Письмо очень длинное, приведи мы его полностью, оно заняло бы не менее двух страниц. Написано письмо витиевато, вкрадчиво, туманно и путанно. Для лучшего понимания приводим в современной транскрипции и в сокращении.

«Высокопочтеннейшей и благороднейшей госпоже Прасковье Ивановне сердечно желаю многолетнего здоровья и всечастливого пребывания, низжайший отдаю поклон. Покорно прошу Вашего Благородия не воспрять сего за зло, что я отважился Вам самим сим посланным столь скудным и неучтивым письмецом поклон отдать... Покорно прошу меня не лишить своей милости и все мои в сем письмеце недостатки терпеливо снести, а меня в число своих рабов высокоприязненно включить. Я же буду тщиться сию особливую приязнь с возможным показанием услуг заслужить; а ничего больше не ожидаю, кроме Вашего повеления, в котором бы я своё прилежание показать мог... А о имени своём упоминать ещё не смею...» (Малицкий Н. В. История Переславской епархии. Вып. 2. Владимир, 1917. С. 121 – 122).

Можно представить, с каким удивлением Прасковья Ивановна Палицына прочла любовное послание от неизвестного адресата, который уверял, что отвечает на её любовное письмо. Она немало оскорбилась, так как была вдовой и любовных писем никому не писала. Особенно подозрительными, а потому оскорбительными, показались приписанные в конце письма латинские слова, смысл которых остался для неё абсолютной тайной (как и для нас, написали их, вероятно, для большей важности).

Началось расследование, точнее распутывание событий, больше похожих на анекдот, чем на преступление.

В ходе расследования, которое волокитили более года, выяснили, что всё началось с семинариста Максима Коноплёва, жившего неподалёку от помещицы. Именно он поручил мужикам, ехавшим в Переславль, во-первых, передать письмо; во-вторых, забрать сапоги в доме столяра, где жил раньше. Однако из-за квартирных долгов жена столяра отдать сапоги отказалась. Мужики вручили ей письмо, читать она не умела, воткнула письмо в стену между брёвнами деревянного дома.

Вскоре к жене столяра явился семинарист Игнатий Дрождин, он пришел за рубашкой, которую та стирала. Игнатий увидел письмо, прочитал и забрал; оно, очевидно, было адресовано ему. В послании некая особа женского рода анонимно признавалась ему в любви. На следствии выяснилось, что Игнатий похвалялся этим друзьям по семинарии.

При встрече И. Дрождин спросил друга, от кого письмо. Коноплёв загадочно намекнул на ту, что живёт рядом с ним, т. е. на помещицу Палицыну. Дрождин воспринял ответ серьёзно, а поскольку помещица была молода и хороша собой, засел писать ответ; однако, как признался на допросе, успел написать не более десяти строк – заболел. Завершил любовное послание его товарищ Пётр Рязанцев, он же отдал его Авраамию Дрождину для вручения адресату.

Итак, в ходе следствия стало ясно: письмо – розыгрыш друзьями-семинаристами девятнадцатилетнего ловеласа Игнатия Дрождина. Всех за «тайное сочинительство ругательных писем» публично по очереди выпороли розгами. Шутнику Коноплёву суд повелел просить у вдовы прощение.

Однако Палицына извинений не приняла, судом осталась недовольна. «Пашквиль» – любовное письмо, полное нежных чувств и туманных заверений в преданности, Прасковья Ивановна в консисторию не отдала. Во всяком случае в консисторских делах об этом ничего не сказано. Впрочем, её можно понять...

История, конечно, курьёзная, но для историка искусства вполне серьёзная, так как все обвиняемые в «пашквиле» были не просто семинаристы, но ученики иконописного класса. Ярко, почти зримо она воссоздаёт провинциальные нравы и повседневную жизнь духовной семинарии, ту среду, в которой формировалось провинциальное искусство XVIII столетия. В семинарию, как правило, шли дети священнослужителей; что касается иконописания, то им занимались из рода в род. Семинария была, пожалуй, единственным учебным заведением в провинции, которое давало широкое по тем временам гуманитарное и художественное образование.

Из среды иконописцев вышло немало светских художников, например, портретист Пётр Семёнович Дрождин (1745 – 1805), рабо-

ты которого хранятся в Русском музее в Петербурге. Возможно, он был родственником Авраамия и Игнатия Дрождиных. Во всяком случае известно, что первоначально П. С. Дрождин занимался в иконописной мастерской Троице-Сергиевой Лавры, т.е. в непосредственной близости от Переславля.

В XVIII веке не меньшим спросом, чем икона, у помещиков и мещан пользовался жанр портрета. Заказные портреты в провинции писали иконописцы. Именно они подготовили своим творчеством провинциальное общество к восприятию нового светского искусства.

Возможно, имена участников «пашквильного» дела: Максима Коноплёва, Авраамия и Игнатия Дрождиных, Петра Рязанцева, Сергея Степанова подтолкнули историков искусства к поиску живописных работ указанных мастеров в запасниках музеев. И наконец, несомненно, что «пашквильное» дело в какой-то мере заполнит белую, но очень важную страницу истории русского искусства, рассказывающую о жизни художников русской провинции XVIII века.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ЭКЗАМЕНА (ЗАЧЁТА)

1. Понимание слова «икона». История культа почитания христианских святых.
2. Процесс изготовления иконы.
3. Признаки, по которым можно ориентировочно судить о времени создания иконы.
4. Обработка лицевой стороны иконы.
5. Обработка тыльной стороны иконы.
6. Перенос рисунка на икону. Роль иконописного подлинника в создании иконы.
7. Виды иконописных подлинников. Роль иконописного подлинника в работе художника-иконописца.
8. Графление. Работа иконописца красками. Назначение олифы в иконописании.
9. Украшения иконы.
10. Источники иконографии. Общая характеристика.
11. Иконография Богоматери. Общая характеристика.
12. Источники иконографии Богоматери.
13. «Оранта». «Знамение». «Великая Панагия». Источники, особенности иконографии.
14. «Богоматерь Одигитрия». Источники, особенности иконографии.
15. «Богоматерь Умиление». «Богоматерь Владимирская». Иконография. История иконы.
16. «Богоматерь Боголюбская». История иконы. Особенности иконографии.
17. Богоматерь «Всех скорбящих радости». Источники, особенности иконографии.
18. Святые родители Марии в русской иконописи.
19. Жизнь Богоматери в русской, византийской иконописи.
20. «Благовещение». Источники, особенности иконографии.
21. «Покров». Источники, особенности иконографии.
22. «Успение Богоматери». Источники, особенности иконографии.
23. Иконы Богоматери по мотивам церковных песнопений.

24. Библия – источник сюжетов христианского искусства.
25. Ветхий Завет в русской иконописи.
26. Иконография Пророков в иконописи. Источники, особенности иконографии.
27. «Троица». Источники, особенности иконографии.
28. Новый Завет в иконописи. Основные темы. Иконография.
29. Иконография Иоанна Предтечи. Источники, особенности иконографии.
30. Иисус Христос в иконописи. Основные сюжеты, иконография.
31. Образ Спаса в русской иконописи. Источники, особенности иконографии.
32. Житийные иконы Иисуса Христа. Источники, особенности иконографии.
33. «Рождество Христово». Источники, особенности иконографии.
34. «Сретение». «Преполовление». Источники, особенности иконографии.
35. «Крещение». Источники, особенности иконографии.
36. Изображение чудес, свершенных Иисусом Христом в иконописи. Источники, особенности иконографии.
37. «Вход Господен в Иерусалим». Источники, особенности иконографии.
38. «Тайная вечеря». «Омовение ног». «Евхаристия». Источники, особенности иконографии.
39. Цикл икон «Страсти Христовы». Источники, особенности иконографии.
40. «Жены мироносицы». Источники, особенности иконографии.
41. «Вознесение». Источники, особенности иконографии.
42. «Георгий Победоносец». Источники, особенности иконографии.
43. «Николай Чудотворец». Источники, особенности иконографии.
44. Святые народного календаря в русской иконописи. Источники, особенности иконографии.
45. «Страшный суд». Источники, особенности иконографии.

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ

Темы рефератов

1. Творчество Феофана Грека. Иконопись. Особенности иконографии.
2. Творчество Андрея Рублёва. Иконопись. Особенности иконографии.
3. Школа Андрея Рублёва. Иконопись. Особенности иконографии.
4. Творчество Дионисия. Иконопись. Особенности иконографии.
5. Школа Дионисия. Иконопись. Особенности иконографии.
6. Симон Ушаков. Иконопись. Особенности иконографии.
7. Иконопись строгановской «школы». Особенности иконографии.
8. Икона «Церковь воинствующая». История создания, особенности иконографии.
9. Святой Никита в русской иконописи.
10. Святые Иоаким и Анна в русской иконописи.
11. «Мерные иконы». Назначение, особенности иконографии.
12. Святые аграрного календаря в русской иконописи.
13. Стоглавый собор о нравственном облике иконописца.
14. «Богоматерь Владимирская». Иконографические варианты чудотворных икон.
15. Иконопись Мстёры.

Темы курсовых работ

1. Творчество Феофана Грека. Иконопись. Вопросы искусствоведческой атрибуции, реставрации.
2. Творчество Андрея Рублёва. Иконопись. Вопросы искусствоведческой атрибуции, реставрации.
3. Школа Андрея Рублёва. Иконопись. Вопросы искусствоведческой атрибуции, реставрации.
4. Творчество Дионисия. Иконопись. Вопросы искусствоведческой атрибуции, реставрации.
5. Школа Дионисия. Иконопись. Вопросы искусствоведческой атрибуции, реставрации.
6. Симон Ушаков и его школа. Вопросы искусствоведческой атрибуции, реставрации.

7. Иконопись строгановской «школы». Вопросы искусствоведческой атрибуции, реставрации.
8. Соборы митрополита Макария, их роль в обновлении иконографии, иконописи XVI в.
9. «Голубиная книга» в русской иконописи.
10. Духовные стихи как источник иконографических особенностей народной иконописи.
11. Патрональные иконы. Особенности иконографии.
12. Строгановский лицевой иконописный подлинник. Особенности иконографии.
13. Иконописные подлинники об изображении святых.
14. Пейзаж как особенность иконографии мстёрской иконописи.
15. Изображение архитектуры в византийской, русской иконописи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская икона – явление сложное, от её творцов требовалось большое умение и знания. Мастер должен был хорошо знать технологию, начиная от заготовки доски до письма тончайшими плавьями; на каждом из этапов работы прилагались специальные умения, не случайно стало обычным со второй половины XIX века деление иконописцев по специализации: одни писали лики, другие одежду и т.д., что впрочем, не пошло на пользу искусству, так как писание икон художественного уровня – творчество высокое, специфичное, требующее особого призвания, таланта и состояния души.

Икона – это знак, символ, который должны «читать» сразу и безошибочно. Именно поэтому существовали иконописные подлинники, закреплявшие каноны – правила изображения событий Священной истории, святых. Из канонов со временем формировалась иконография. Тот или иной иконографический вариант связывали с Библией – Ветхим и Новым заветами, которые художник должен был знать. Вместе с тем икона была и подобием раскрытой «книги», которую «читали», благодаря изображению того, о чём рассказывали апокрифы, духовные стихи, акафисты.

Как убеждают конкретные примеры, оставаясь в целом каноничной, иконография со временем в деталях могла меняться. Последнее зависело от теологических споров внутри церкви, но прежде всего от изменений в реальной, земной жизни людей, что видно особенно явно на иконах старообрядцев, иконописи XVIII столетия.

Немалую роль в утверждении того или иного иконографического варианта могли играть пристрастия заказчиков, например таких могущественных и просвещённых как Строгановы.

Каноны, подлинники не связывали творчества иконописца, мало того, чем ярче, талантливее была личность, выше её духовный настрой, тем замечательнее был итог творчества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

1. Акафистник. – Т. 1. – М., 1993. – с. 49.
2. *Алексеев, С.* Энциклопедия православной иконы. Основы Богословия иконы. / С. Алексеев. – СПб. : Сатисъ Держава, 2008. – 335 с.
3. *Антонова, В. И.* Каталог древнерусской живописи. Т. 1; 2 / В. И. Антонова, Н. Е. Мнёва. – М. : Искусство, 1962.
4. Апокрифы Древней Руси. – СПб. : Амфора, 2006.
5. *Безсонов, П.* Калики переходящие / П. Безсонов. – М., 1863. – Вып. 4. – С. 186.
6. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. В русском переводе с параллельными местами и словарём / Российское Библейское общество. – М., 2001.
7. *Бобров, Ю. Г.* Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. – СПб., 1995.
8. *Буслаев, Ф. И.* О русской иконе / Ф. И. Буслаев. – М., 1997.
9. *Кондаков, Н. П.* Иконография Спасителя / Н. П. Кондаков. – СПб., 1906.
10. *Кондаков, Н. П.* Иконография Богоматери. Связи русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения / Н. П. Кондаков. – СПб., 1911.
11. *Кондаков, Н. П.* Иконография Богоматери / Н. П. Кондаков. – М., 1998.
12. *Корнилович, К.* Окно в минувшее / К. Корнилович. – Л. : Искусство, 1968.
13. Круглый год. Русский земледельческий календарь / сост. А. Ф. Некрылова. – М. : Правда, 1915.
14. Лицевые святцы XVII века Никольского единоверческого монастыря в Москве. Иконописный подлинник. – М., 1997.
15. Обзорение пермского раскола, так называемого старообрядчества. – СПб., 1863.
16. *Покровский, Н. В.* Иконография Евангелия в памятниках преимущественно византийских и русских / Н. В. Покровский. – СПб., 1892.

* Публикуется в авторской редакции.

17. Полный православный богословский энциклопедический словарь. В 2 т. : репр. изд. / Изд-во П. П. Сойкина. – М. : Возрождение, 1992. – 1176 с. – ISBN 5-87744-003-9.
18. *Редин, Е. К.* Икона «Недреманное око» / Е. К. Редин. – Харьков, 1901. – С. 3.
19. *Рождественский, Г. С.* Памятники старообрядческой поэзии / Г. С. Рождественский. – М., 1910.
20. *Сиренов, А. В.* Житие Андрея Боголюбского / А. В. Сиренов // Памяти Андрея Боголюбского : сб. ст. – М. : Владимир, 2009. – С. 207 – 240.
21. Стихи духовные. – М. : Сов. Россия, 1991.
22. *Такташова, Л. Е.* Первые спектакли школьного театра и икона «Рождество Христово из Соликамска» / Л. Е. Такташова // Панорама искусств. № 5. – М. : Сов. художник, 1982. – С. 282 – 288.
23. *Такташова, Л. Е.* Неизвестные памятники русской иконописи в музеях Палеха и Холуя / Л. Е. Такташова // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология : ежегодник. – Л. : Наука, 1985. – С. 313 – 322.
24. *Такташова, Л. Е.* Неизвестная старообрядческая икона / Л. Е. Такташова // Наше наследие. – 1990. – № 16. – С. 132 – 133.
25. *Такташова, Л. Е.* Русская икона / Л. Е. Такташова. – Владимир : Обл. ин-т усовершенствования учителей, 1993. – 128 с.
26. *Филимонов, Г. Д.* Иконописный подлинник сводной редакции XVIII в. / Г. Д. Филимонов. – 1974. – С. 224.
27. Хрестоматия по древней русской литературе XI – XVII веков / сост. Н. К. Гудзий. – М. : Просвещение. – М., 1955.
28. *Щапов, А.* Русский раскол старообрядчества / А. Щапов. – Казань, 1859. – С. 452.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

В словарь включены термины, вошедшие в настоящее издание, а также те, что могут встретиться студентам на практике, например, при чтении толкований иконописных подлинников, в самостоятельной работе с литературой для реставраторов, искусствоведческими трудами и т.д.

Апокрифы – произведения религиозного содержания, не признанные церковью священными, и потому не вошедшие в состав канонических книг, но используемые в качестве дополнения к ним в иконописании и гимнографии.

Ассист – 1) состав для наложения линий сусального золота на поверхность красочного слоя иконы; 2) линии, штрихи, лучи, орнаментальные мотивы нанесённые золотом по высохшему красочному слою. Рисунок под ассист наносился клеящим веществом, крепко схватывающим прижатые к нему золотые листочки.

Ассист встречается на протяжении всего развития древнерусской живописи, начиная с ранних памятников. Золотистые линии на одежде святого – символ присутствия Божественного света.

Багор – цвет, составленный из нескольких красок для написания тёмно-красного или вишнёвого мафория Богоматери.

Бакан – тёмно-красная краска.

Басма – 1) золотая или серебряная тонкая пластина с тиснёным узором; 2) элемент украшения доски иконы; 3) элемент украшения книжных переплётов.

Вапница – кисть.

Вапы – краски.

Велум – изображение на иконе ткани, перекинутой с одного архитектурного сооружения на другое, её изображение означает, что действие происходит в интерьере. Символизирует связь Ветхого и Нового Заветов.

Венец – 1) головной убор византийских императоров; 2) на иконах – головной убор библейских царей и пророков, благоверных князей; 3) символ власти.

Власяница – верхняя одежда, надеваемая на голое тело, сделанная из колючего волоса.

Вохрение (охрение) – процесс выполнения личного письма, при котором постепенно высветляют светлые места открытых частей тела, делая многократные прописи по ровному основному тону.

Гиматий (*греч.* плащ) – одежда ветхозаветных раннехристианских персонажей в иконописи.

Голубец – краски синего и голубого цветов.

Горки – часть иконописного пейзажа в виде уступов с площадками-лещадками – символами духовного восхождения.

Графья – 1) контур, фиксирующий первоначальный рисунок, процарапанный по левкасу или штукатурке с целью облегчения живописной работы иконописца; 2) инструмент, которым иконописец процарапывал линии на левкасе или штукатурке, если работа велась на стене.

Движки – линии, моделирующие форму лица, открытых частей тела, обычно наносятся тонкой кистью светлыми красками.

Десница (*церк.-слав.* правая рука) – в иконографии символизирует благословение, покровительство Бога.

Доличное письмо – в иконописи: живописное выполнение пейзажа, архитектуры, одежд святых – всего, исключая лики и открытые части тела святых. Мастера, выполнявшего эту работу, называли доличником или платечником. Работа по доличному письму часто распределялась между отдельными мастерами. Один из них писал только пейзажи, другой – одежду и т.д. Доличное письмо предшествовало работе личника, т.е. мастера, писавшего лики святых, Христа, Богоматери.

Епитрахиль – принадлежность облачения священника, широкая спускающаяся до низу двусоставная лента с вышитыми крестами, надеваемая на шею во время богослужения. Знаменует особую степень благодати, получаемую в таинстве священства.

Золочение – покрытие сусальным золотом частей поверхности иконы.

Изограф – наименование опытного иконописца в Древней Руси.

Извод – повторение установленного образца конкретной иконы, видоизменённого в допустимых пределах.

Иконография – перечень изображений определённого лица, события, сюжета, а также их описание, систематизация, классификация, всестороннее изучение.

Иконописный канон – правила иконописания, установленные на основании догматических принципов почитания священных изображений в Православной церкви.

Канонизация – причисление к лику святых.

Клав (клавий) (*лат.* полоса) – знак различия римских граждан в виде полосы, нашиваемой на хитон. В иконе – знак чистоты, совершенства, посланничества, особой мессианской роли. Клав можно видеть на иконах Спасителя, апостолов – провозвестников Слова Божия.

Клеймо – законченная композиция с самостоятельным сюжетом, являющаяся частью общего замысла иконы. Клеймо располагается возле крупного центрального изображения, обрамляя и дополняя его.

Ковчег – углубление в центре иконописной доски, в котором располагается главное изображение.

Кокуль (кукуль) (*греч.* колпак, чепец) – часть монашеского облачения схимников в виде остроконечного головного убора с покрывалом.

Краснушка – разновидность народной иконы, получившей название по характерному красновато-коричневому колориту; использовалась в качестве домашних священных изображений. Особой популярностью и спросом пользовались краснушки Холуя, расхвалившиеся благодаря офеням по всей России.

Круг славы – имеет форму круга, символизирует божественное сияние вокруг Христа или Богородицы.

Крылья – элемент иконографии. Крылья ангелов, некоторых святых писали наподобие крыльев птиц; крылья сил зла – перепончатыми, как у летучей мыши.

Личное письмо – писание (раскрытие цветом) ликов и открытой части тела святых.

Личник – мастер, выполняющий личное письмо.

Лузга – скос между ковчегом и полями иконы.

Мандорла – имеет форму овала, символизирует божественное сияние вокруг Христа или Богородицы.

Мафорий (*греч.* покрывало) – плат, покрывающий Богородицу.

Милоть (*греч.* овчина) – одежда из шкуры овцы.

Митра – головной убор священнослужителей, украшенный шитьём.

Нимб (*от лат.* облако, туча) – символ святости, божественности.

Оживки (отметки, движки) – тонкие белильные штрихи, наложенные кистью на самые выпуклые места объёма, придающие большую выразительность изображённому персонажу.

Ознаменка – нанесение линейного рисунка композиции в начальной стадии работы над иконой, стенописью.

Оклад – украшение лицевой поверхности иконы. Широкое распространение получил с XVI в. Выполнялся в основном в технике чеканки и теснения из листов серебра или золота, порою покрывал всю икону за исключением личного письма. В недорогих иконах XIX в. живописи под окладом не было, поэтому снимать оклад стоит осмотрительно.

Омофор (*греч.* надплечник) – принадлежность архиерейского облачения в виде длинной полосы из ткани с нашитыми крестами, возлагаемая на плечи поверх других одежд. Символизирует заблудшую овцу, спасённую и возложенную на плечи Добрым Пастырем.

Опись – контур лика, рук и других открытых частей тела, проведённый тёмной краской при выполнении личного письма.

Опушь – узкая полоса, проведённая по периметру иконописной доски, выполненная цветом, контрастным цвету поля; выполняет роль рамки композиции иконы в целом.

Орарь (*греч.* смотреть, оберегать) – узкая длинная лента с каймой по краям и крестами по полю ткани – символ благодати начальной степени священства диакона.

Отборка – один из приёмов вохрения, состоящий в послышной оттушевке в различных направлениях тонкой кистью мелкими мазками.

Паволока (*русск.* пелена, покрывало) – кусок холста, наклеенный на лицевую сторону иконописной доски, предохранял живопись от порчи при возможной деформации доски.

Подокладница – икона, на которой детально изображены только те части, которые не закрыты окладом. Такие иконы были распространены в XIX – XX вв.

Пейзаж – в иконописании: изображение гор, архитектуры, растений.

Перстосложение – расположение пальцев для благословения, определённое канонами. На иконах вплоть до XVII в. благословение представляли двумя перстами, после раскола – тремя, изображение двуперстия сохранялось на старообрядческих иконах.

Позём – условное изображение земли.

Пробелка – термин, определяющий процесс исполнения светлых частей изображения в доличном письме. При пробелке какой-либо детали краску наносили в несколько приёмов, постепенно уве-

личивая количество белил и сокращая покрывную площадь, моделируя светлые части изображения.

Риза – обобщённое название одежды иконного персонажа.

Роскрышь – первоначальное равномерное распределение красок на иконной доске.

Роспись – прорисовка в доличном письме по роскрыши тёмными красками складок одежды, пейзажа, архитектурных элементов.

Ряса – верхняя повседневная одежда священников и монашествующих.

Саккос – верхнее богослужбное облачение архиерея.

Санкирь – в иконописи: тёмный основной тон, с которого начиналось исполнение личного письма.

Сень – шатровое сооружение над престолом, в иконографии указывает на то, что действие происходит в интерьере храма.

Складень – икона, состоящая из нескольких складывающихся частей с изображениями на каждой из них. Наиболее часто встречаются трёхчастные складни: боковые створы накладываются на среднюю часть..

Стихарь – облачение диаконов, псаломщиков, пономарей, имеющее символическое значение: разрезы под руками символизируют прободенное ребро Спасителя; нашивные полосы на плечах – следы бичевания Христа.

Сусальное золото – очень тонкие листки золота, предназначенные для золочения иконы.

Таблетки (полотенца) – иконы, написанные на пролевкашенном, сложенном вдвое холсте, в народном обиходе их называли «полотенца».

Фелонь – верхнее богослужбное одеяние священников.

Фряжское письмо (фрязь) – стиль, сформировавшийся в иконописи ко второй половине XVIII в. под влиянием западноевропейского искусства (гравюры, живописи).

Цата – украшение иконы в виде полумесяца, выполнялось серебряных дел мастерами (ювелирами) из золота или серебра, украшалось драгоценными камнями.

Чепец – головной убор женщин, одеваемый под мафорий, в иконографии Богоматери он синий или зелёный.

Этимасия – изображение небесного престола, уготованного для второго пришествия Иисуса Христа, символ ожидания Страшного суда.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|----|
| Введение | 3 |
| Глава 1. КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ИЗ ИСТОРИИ ИКОНОПИСИ. РАБОТА ИКОНОПИСЦА | 4 |
| Глава 2. ВЕТХИЙ ЗАВЕТ В ИКОНОПИСИ | 9 |
| Глава 3. НОВЫЙ ЗАВЕТ В ИКОНОПИСИ | 12 |
| Глава 4. ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ | 15 |
| Глава 5. ИИСУС ХРИСТОС В ИКОНОПИСИ | 26 |
| Глава 6. СВЯТЫЕ НАРОДНОГО КАЛЕНДАРЯ | 39 |
| Глава 7. СТРАШНЫЙ СУД | 43 |
| Глава 8. ИКОНОПИСАНИЕ И КАНОН | 47 |
| ВОПРОСЫ ДЛЯ ЭКЗАМЕНА (ЗАЧЁТА) | 87 |
| САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ | 89 |
| Темы рефератов | 89 |
| Темы курсовых работ | 89 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 91 |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ | 92 |
| СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ | 94 |

Учебное издание

ТАКТАШОВА Лариса Ефимовна

РУССКАЯ ИКОНА. ОБРАЗЫ. СЮЖЕТЫ. ИКОНОГРАФИЯ

Учебное пособие

*На первой полосе обложки: иконописный рисунок из Строгановского лицевого
иконописного подлинника*

Подписано в печать 02.10.14

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 5,81. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.