

МАЛАЯ ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Ю. Г. БОБРОВ



ОСНОВЫ
ИКОНОГРАФИИ
ДРЕВНЕРУССКОЙ
ЖИВОПИСИ

МИФРИЛ САНКТ ПЕТЕРБУРГ • 1995

ИЛЛЮСТРАЦИИ
А. В. Васильева-Окского, С. В. Феденко

**ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО
ПРИ ФИНАНСОВОМ СОДЕЙСТВИИ
КБ «СЕЛЕКТИМПЕКС» (МОСКВА)**

Бобров Ю. Г.

Основы иконографии древнерусской живописи. — СПб.: Мифрил, 1995.
— 256 с. (Малая история культуры)

В монографии, возникшей на базе одноименного лекционного курса, автор последовательно излагает систему живописного оформления православного храма, основные сюжетные циклы и варианты их изобразительной интерпретации в древнерусской живописи. Отдельные главы посвящены происхождению и эволюции форм русского высокого иконостаса, сюжетам страстного цикла, персональным изображениям Иисуса Христа и Богоматери.

Характер изложения, сочетающий строгость стиля и простоту формулировок, а также высокая насыщенность книги фактическим и иллюстрационным материалом делают ее полезной и необходимой самому широкому кругу читателей.

ISBN 5-86457-012-5

© Ю. Г. Бобров, 1995

© А. В. Васильев-Окский, С. В. Феденко, иллюстрации, 1995

© А. Г. Наследников, дизайн, 1995

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА

7

ВВЕДЕНИЕ

8

ИСТОЧНИКИ ХРИСТИАНСКОЙ
ИКОНОГРАФИИ

11

СИСТЕМА ЖИВОПИСНОГО
ОФОРМЛЕНИЯ ХРИСТИАНСКОГО
ХРАМА

16

АЛТАРНАЯ ПРЕГРАДА И ФОРМЫ
РУССКОГО ВЫСОКОГО
ИКОНОСТАСА

22

ИКОНОГРАФИЯ ЕВАНГЕЛЬСКИХ
СЮЖЕТОВ

26

ИКОНОГРАФИЯ СТРАСТНОГО
ЦИКЛА В ДРЕВНЕРУССКОМ
ИСКУССТВЕ

51

ОСНОВНЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ
ТИПЫ ПЕРСОНАЛЬНОГО
ИЗОБРАЖЕНИЯ ИИСУСА ХРИСТА

73

ОСНОВЫ ИКОНОГРАФИИ
БОГОМАТЕРИ

80

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

89

ПРИМЕЧАНИЯ

90

СЛОВАРЬ

93

СПИСОК
ИЛЛЮСТРАЦИЙ

98

ОТ ИЗДАТЕЛЯ

Выпуская в свет монографию Ю. Г. Боброва, издательство «Мифрил» начинает новую книжную серию – «Малая история культуры», в рамках которой планирует публиковать работы современных отечественных и зарубежных исследователей, посвященные духовной культуре и искусствам разных стран и исторических эпох, справочные работы, касающиеся отдельных стилей, видов и родов искусства, подготовить к печати и издать ряд оригинальных лекционных курсов, тематика и проблематика которых отвечают концепции серии.

Издательство готово рассмотреть авторские заявки на участие в проекте (аннотации объемом 1–2 страницы машинописи), а также любые предложения о сотрудничестве от библиотек, книготорговых организаций и частных лиц. Адрес для писем: *СПб, 197348, а/я 80.*

АН.
25 апреля 1995 г.

ОСНОВЫ ИКОНОГРАФИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ



ИСТОЧНИКИ ХРИСТИАНСКОЙ
ИКОНОГРАФИИ

СИСТЕМА ЖИВОПИСНОГО
ОФОРМЛЕНИЯ ХРИСТИАНСКОГО
ХРАМА

АЛТАРНАЯ ПРЕГРАДА И ФОРМЫ
РУССКОГО ВЫСОКОГО ИКОНОСТАСА

ИКОНОГРАФИЯ ЕВАНГЕЛЬСКИХ
СЮЖЕТОВ

ИКОНОГРАФИЯ СТРАСТНОГО ЦИКЛА В
ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ

ОСНОВНЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ
ТИПЫ ПЕРСОНАЛЬНОГО
ИЗОБРАЖЕНИЯ ИИСУСА ХРИСТА

ОСНОВЫ ИКОНОГРАФИИ
БОГОМАТЕРИ

Идея этой книги возникла во время бесед со студентами, изучающими реставрацию памятников древнерусской живописи. Каждый, кто начинает интересоваться русскими иконами, оказывается вовлеченным в мир образов христианского искусства и неизбежно задается рядом вопросов о содержании древних изображений, их символическом значении и правилах, благодаря которым один и тот же сюжет или мотив на протяжении многих столетий остается легко узнаваемым. Эти знания, естественные для христиан прошлых эпох, в условиях современной светской культуры приобрели некоторый эзотерический, т. е. тайный, характер. Однако знание истории иконографии имеет важное значение не только с общекультурной или историконаучной точек зрения, но и в чисто практическом плане. Реставраторы постоянно сталкиваются с необходимостью датировки икон, определения места их происхождения, опознания разрозненных фрагментов изображения. Без знания иконографии было бы невозможным возрождение фресковых композиций новгородской церкви Спаса на Ковалеве, собранных А. П. и В. Б. Грековыми из тысяч осколков. Иконографическая схема композиции дает основание для научно обоснованных реконструкций в тех случаях, когда в них возникает необходимость.

Настоящий курс ставит своей целью ознакомить будущих реставраторов с основными тенденциями развития главных для древнерусского искусства иконографических типов изображения христианских сюжетов и персонажей в пределах наиболее часто встречающихся тем и символов. Тематика византийского и древнерусского искусства необъятна и включает изображения сюжетов из Ветхого и Нового Заветов, богословских сочинений, житийной литературы, религиозной поэзии и других источников. Поэтому нами выбраны христологический и богородичный циклы изображений, составляющие основу системы росписей храма и русского высокого иконостаза, а также ряд изображений наиболее чтимых святых и сюжетов на тему основных христианских догматов.

Мои лекции по иконографии не могли бы появиться на свет без вдохновляющего участия, доброй помощи и строгой критики моего учителя — профессора Веры Дмитриевны Лихачевой, сделавшей много полезных замечаний при чтении первого варианта рукописи, которыми я руководствуюсь и сегодня, спустя десять лет. Ее светлой памяти посвящаю свой скромный труд.

Юрий Бобров
1991

ВВЕДЕНИЕ

Иконография как наука, занимающаяся систематизацией и описанием изображений, сложилась в качестве самостоятельной дисциплины в рамках церковной археологии в XIX веке. Наиболее значительный вклад в ее развитие внесли русские и французские ученые-византилисты. По определению выдающегося русского исследователя Н. П. Кондакова, иконография — это «азбука церковного искусства». Иконографический канон выражает весь строй средневекового мироощущения, нравственные и философские критерии искусства. Вне его трудно понять внутренний духовный смысл памятников той эпохи. Канон, освященный вековой церковной традицией, обуславливал общую композицию, колорит, детали изображения и потому оказывал существенное влияние на стиль произведения.

Изобразительное искусство в Византии и Древней Руси выполняло совершенно особую роль в системе познания, которая определялась несколькими функциями. Среди них необходимо выделить дидактическую, символическую, сакрально-мистическую, литургическую и собственно художественную функции, которые в духовной культуре того времени были тесно переплетены между собой. Принципиальная задача искусства состояла в том, чтобы, согласно словам Иоанна Дамаскина — византийского философа VII века, «через видимый образ вести мышление к невидимому величию божества». Игнатий Эфесский (VI в.) писал: «Мы допускаем украшения в церквах... так как считаем, что каждый чин верующих по-своему направляется к божественным предметам»¹. Дидактическая функция изображения образует самый поверхностный иллюстративный аспект и находит свое воплощение в передаче сюжета по тексту Писания. Причем повторяемость сюжета неизбежно приводила к выработке устойчивых композиционных схем, т. е. иконографического канона. Однако изображение приобретало свой подлинный смысл только в качестве религиозно-мифологического символа, ни в коем случае не как просто художественное произведение, так как художник творил произведение не ради него самого, но ради идеи, не имеющей никакой чувственной формы. Эта функция искусства становится основной для христианства. Символизм иконы служит обозначению духовных сущностей, возводит к ним человека и, следовательно, с помощью изображения позволяет «реально являть», по словам Псевдо-Дионисия Ареопагита (V — VI вв.), мир сверхбытия на уровне бытия.

Таким образом, уже на заре христианского искусства был положен предел эллинистическому натурализму с его стремлением к иллюзорному изображению. Реалии окружающей действительности уступают место «мыслимым образам», реальности высшего порядка, признание которой дало основание формуле, приписываемой Тертуллиану (IV в.): «Верю, ибо абсурдно». В течение нескольких столетий византийское искусство ищет и находит свой особый творческий метод, который сформировался в поисках конкретно-чувственного аналога трансцендентной, т. е. не данной в ощущениях, идее. В результате возник своеобразный, самобытный художественный мир, образы которого не тождественны ни миру бытия, ни миру «сверхбытия». «Визуальная структура изображения, — пишет В. В.

Бычков, — должна была отражать их метафизическую сущность — т. е. мыслилась постоянной». В этом требовании постоянства кроется оправдание канона, так как неизменность идеи может быть выражена только в одной тождественной ей форме. Любое многообразие, допускаемое в формах знака, лишает этот знак всякого смысла, поскольку он перестает указывать на конкретное содержание. Символ, таким образом, «содержит в себе всегда какую-то идею, которая оказывается законом всего его построения»³. Следовательно, символический образ — это всегда определенным способом упорядоченный образ. Упорядоченность изображения, выработанная в художественной практике поколений, закреплялась в иконографическом каноне. Понятие канона включает в себя канон пропорций, цветовой и композиционный каноны. С их помощью достаточно жестко закреплялись в сознании символические значения, что освобождало художника от необходимости их разработки и сосредотачивало его творческую энергию на выразительности изобразительной формы. Все теологическое значение иконы, обращенное к зрителю, находило свое воплощение только на эмоционально-эстетическом уровне. Икона не имела действительности сама по себе, ее «магическая идентичность с прототипом существовала только для зрителя и через зрителя»⁴.

Отсюда идет фиксированность значений таких элементов изображения, как цвет и свет. Так, пурпур, белый цвет и цвет золота заняли главенствующее место в цветовой лексике. Например, согласно постановлениям Третьего Вселенского собора в Эфесе (431) надлежало Богородице в знак наивысшего почитания изображать в пурпурных одеждах. Золото и белый цвет символизировали божественный свет, зеленый олицетворял земное цветение, а синий — таинственную непостижимость небесных сфер. Как видим, канонические структуры охватывали весь комплекс выразительных средств. Более того, средневековый символизм имеет многоуровневый характер: значения наслаивались одно на другое в определенном иерархическом, т. е. соподчиненном порядке.

Символизированный художественный мир образов византийского и древнерусского искусства включал в себя архитектуру и живопись, пластику и песнопения, объединенные литургическим действием. Значение одного и того же изображения менялось в зависимости от его местоположения в рукописи, на стене храма. Само пространство храма становилось особо значимым художественным символом Вселенной.

Иконографический канон отражал также жанровую структуру средневекового искусства. В композиционной схеме фиксировались признаки и атрибуты изображения в зависимости от его предназначения. Скажем, изображение Иисуса Христа в повествовательном евангельском цикле заметно отличалось от трактовки его образа в репрезентативно-догматическом изображении из деисусного ряда иконостаса. Определенные иконографические схемы, или *изводы*, как их называли на Руси, отражали не только общехристианские традиции, но и местные особенности, свойственные определенным художественным школам и центрам.

Несмотря на вековую устойчивость и консерватизм, иконографические изводы претерпевали исторические изменения. Их интерпретация всегда опосредованным образом отражала ход реальной истории, ее конкретных событий, интересы идейного, политического и культурного порядка.

Например, в строго каноничном составе деисусной композиции в одной из псковских церквей могли появиться изображения почитаемых местных князей, а в деисусе Благовещенского собора Московского кремля — образы святых покровителей князей Московского дома. Сравнительный анализ изводов позволяет раскрыть закодированный в них живой исторический смысл, подобно тому как знание языка жестов помогает постичь значение и красоту танца.

Таким образом, канон является не только закономерным следствием духовного символизма византийского и древнерусского искусства, но и сам оказывается принципом конструирования некоторого множества произведений, принципом культуры, ориентированной на соблюдение правил.

ИСТОЧНИКИ ХРИСТИАНСКОЙ ИКОНОГРАФИИ

Даже самое краткое знакомство с основами византийской эстетики убеждает нас в том, что каноничность изображений в средневековом искусстве была важным структурным принципом. Устойчивые типы изображений, сам их состав начинают формироваться в раннехристианский период на всей территории христианского мира. Особое значение приобретают Константинополь и малоазийские провинции Византии. Однако канонические схемы начинают складываться в период IX—X веков, после окончательной победы иконопочитания. Почти двухсотлетняя полемика с иконоборцами способствовала очищению изобразительного искусства от всего случайного, субъективного, не соответствующего церковным представлениям и догматам.

На протяжении IV—VII веков происходил процесс формирования официального ортодоксального состава Священного Писания и основных догматов христианской церкви, что нашло свое воплощение в решениях Вселенских соборов. Постановлениями соборов были регламентированы христианские праздники, установлены правила изображения священных образов и предметов, определены роль и место икон в религиозном культе. Особое значение приобрели установления Пято-Шестого Вселенского собора (692), так как все его правила сосредоточены на священном искусстве. Отныне следовало отказаться от абстрактных символов, от любой метафизической концепции в религии. По определению Л. Успенского, «истина обретает свое изображение»⁵, так как Собор постановил заменить символы Ветхого Завета и первых веков христианства прямой репрезентацией того, что они обозначали. В первую очередь это относилось к изображению Христа в человеческом облике. В правиле 82 было разъяснено, что церковное учение выражается не только в сюжете иконы, но также в трактовке сюжета. Таким образом был узаконен канон как критерий «литургического качества изображения»⁶. Иконографический канон с этого времени становится критерием истинности изображения, позволяющим определить, насколько аутентично передано воплощение Божие в исторической реальности. Так была установлена прямая взаимосвязь между текстом Священного Писания и изобразительным искусством. В свою очередь, иконы, признанные церковными авторитетами в качестве таковых, сами становятся образцом для последующих изображений — источником иконографии.

Ортодоксальный канон утверждался в постоянной борьбе с еретическими движениями, и поэтому церковь очень быстро, едва установив правила, стала запрещать любые нововведения в иконографии (уже в постановлениях VII Вселенского собора): сочинять сюжеты могли лишь отцы церкви. И тем не менее «иконография не может быть рассматриваема как догматическая система, в которой все содержание до мельчайших подробностей санкционировано и официально признано» (Н. В. Покровский).

Основной источник сюжетов евангельского цикла — это сочинения Нового Завета, но многие события в канонических текстах переданы крайне скупо, и для художественной выразительности требовались дополнения из других источников, главным образом апокрифических (т. е. многочисленных сочинений, не включенных церковью в число канонических), а также тексты

песнопений, сочинения («слова») отцов церкви и богословов.

Обратимся к евангелиям. В основе их сюжета лежит история Иисуса Христа. В современной науке существует несколько концепций личности Христа. Так называемые рационалисты считали, что христианство началось с обожествления умершего на кресте палестинского пророка-учителя (Гарнак, Ренан). Сторонники мифологической версии (Р. Ю. Виппер, А. Б. Ранович, И. А. Крывелев) полагали, что христианство — это развитие и объединение различных солнечных культов, божество которых подвергалось очеловечиванию во II веке н. э., т. е. христианство началось «с проповеди о боге вечно сущем, спасающем погруженное в грехи человечество» (Р. Ю. Виппер). Однако накопление нового материала, в частности открытие кумранских рукописей в районе Мертвого моря в 1947 году, папирусных фрагментов евангелий, переосмысление свидетельств Иосифа Флавия («Иудейские древности», 70-е гг. н. э.), Тацита («Анналы», кн. 15, 116 г. н. э.), Плиния Младшего («Письма императору Траяну», 111 г. н. э.), Светония («Жизнеописания двенадцати цезарей», 121 г. н. э.), — побудили и отечественную науку сделать вывод о возможном историческом существовании Иисуса (А. П. Каждан, М. М. Кубланов, И. С. Свенцицкая). До этого, говоря словами Я. А. Ленцмана, начиная с середины 20-х годов в «нашей науке безраздельно господствовала точка зрения мифологической школы, причем с течением времени признание мифичности евангельского героя стало считаться чуть ли не равнозначным марксистскому взгляду на происхождение христианства. Такое отождествление было неправильным и вредным». Ф. Энгельс, критикуя Бруно Бауэра — одного из основателей мифологической теории, отмечал, что он, «как и все, кто борется с закоренелыми предрассудками, во многом хватил через край... у него исчезает всякая историческая почва для новозаветных сказаний об Иисусе и его учениках»⁸.

Новозаветная литература стала возникать уже в конце I века н. э. Термин «Новый завет», или новый союз (с Богом), возник из противопоставления старому, Ветхому завету. В эпоху канонизации христианства, когда стали отбирать «беспорные» повествования о делах и словах Христа, название «Новый завет» было перенесено на соответствующий сборник текстов. Новый Завет состоит из 27 произведений — это 4 евангелия, книга Деяний апостолов, 21 послание апостолов и книга Откровения Иоанна; все они возникли во второй половине I — начале II веков н. э. Источником новозаветной литературы, как и христианства в целом, послужили жизнь и верования огромного конгломерата народов, входивших в Римскую империю (учения греческих братств, учение Филона о Логосе, концепция Эпиктета, иудаизм, восточные культы Исиды, Кибелы, учения иудейских сект ессеев, манихеев, гностицизм — гностические евангелия, апокалипсисы), сплавленные в римском имперском тигле в мировую религию.

Как известно, ортодоксальная церковь признает четыре евангелия. Первое евангелие церковная традиция приписывает мытарю Левию Матфею. Оно было написано на греческом койне и является компиляцией различных коптских и арамейских логий Иисуса. Матфей, редактор второго-третьего поколений христиан, написал свое евангелие в 86—110 годах на основе евангелия от Марка. Самое древнее евангелие — от Марка — создано между 50-м и 70-м годами. Его автор известен по текстам Деяний

апостолов: в доме его матери нашел приют Христос, и там же состоялась тайная вечеря, Иоанн-Марк был близким родственником Варнавы и сопровождал его и апостола Павла в путешествиях на Кипр и в Малую Азию. Это евангелие создано в Риме и рассчитано на христиан языческого происхождения. О евангелисте Луке сохранилось больше сведений: он, вероятно, был жителем Антиохии, греком, врачом, занимался живописью. Лука был участником многих предприятий Павла и находился под огромным его влиянием — настолько, что Ириней и Иоанн Златоуст называли его евангелие «евангелием от Павла». Луке принадлежат также Деяния апостолов. Евангелие Луки датируется довольно точно — оно было написано около года. Оно самое поэтичное и художественное в Новом Завете. Лука почти полностью включил текст Марка, обработав его. Евангелие Иоанна стоит особняком, христианский писатель Климент Александрийский (II в. н. э.) сказал о нем так: «Иоанн, заметив, что в евангелиях возвещено только о телесном, написал евангелие духовное». Сочинение создано богословом, переработавшим первые три евангелия, многие речи Иисуса здесь сочинены Иоанном, это евангелие наиболее близко к кумранским свиткам. В нем, в отличие от синоптических евангелий (совпадающих во многих частях — от греч. «синопсис»), подчеркивается, что Иисус — сын Божий и Спаситель. Иоанн — гностик и близок Филону Александрийскому, его евангелие создано в 90—100 годах н. э. и также является компилятивным.

Кроме канонических известны евангелия от египтян, от евреев, евангелия детства Марии, детства Христа, евангелия от Иакова, Псевдо-Матфея, Петра, Филиппа, Фомы, Никодима, Варнавы, Иуды. Канонический список сложился к концу II века, а рукопись этого времени была впервые обнаружена в 1730-е годы итальянским исследователем Муратори.

На Лаодикийском соборе в 363 году был определен список официальных текстов Нового Завета, правда без Апокалипсиса, который был включен лишь в конце VII века. Решения Лаодикийского собора, утвердившего общий состав канонических книг Священного Писания, положили конец импровизациям в культе и окончательно отсекали ереси Ария, Нестория, павликиан и другие. Тем самым были созданы основания для внедрения в практику изобразительного искусства устойчивых иконографических канонов.

Для иконографии евангельских сюжетов периода древнехристианского искусства не характерны ни разнообразие в выборе тем, ни глубина богословского и художественного замысла в их разработке или в иконографических композициях. Все здесь просто, как просто и первоначальное христианство; христианская символика катакомб даже сложные идеи выражает в простой, иногда наивной форме. Главной темой и в Греции, и в Италии, и в Сирии, и в Египте является личность Христа и чудеса евангелий. Здесь уже в первые века христианства складывается важнейший цикл, связанный с деяниями Иисуса Христа, — так называемый *христологический* цикл. В этот период заметно сильное влияние позднеэллинистических образов и композиций. Изображения схематичны и часто разрозненны. В произведениях VI века уже можно наблюдать, как складываются некоторые правила, по которым строятся изображения евангельских сцен.

Тип Христа и темы Евангелия были тем предметом, на который прежде всего обратилась творческая деятельность художников.

Наиболее близко к литературному источнику стояла книжная миниатюра. В истории Византии она не имела столь большого значения, как монументальная живопись или иконопись, но в истории развития иконографии ей принадлежит ведущая роль. Миниатюра всегда была «более свободным», по замечанию В. Д. Лихачевой, видом искусства, и поэтому изображение многих бытовых деталей и целых сцен здесь появилось раньше, чем в иконах и фресках. Самые древние дошедшие до нашего времени рукописи с миниатюрами, которые принято называть *лицевыми*, датируются IV веком⁹. Евангелия и другие богослужебные книги, украшенные лицевыми миниатюрами, распространялись по всему византийскому миру и благодаря этому часто служили в качестве иконографических образцов. Поскольку книжные миниатюры во многих случаях сохранились лучше, чем настенные композиции, о некоторых периодах можно судить прежде всего по рукописям. К числу источников ранней русской иконографии следует также отнести и художественные памятники (лицевые рукописи и фрески) Балкан и провинциальных восточнохристианских культурных центров. Однако уже в самую раннюю эпоху становления культуры Древней Руси, в XI столетии, можно отметить начало самостоятельного иконографического творчества русских иконописцев. Этот процесс связан прежде всего с возникновением русской житийной литературы. Так, в первом переводе с греческого жития святого Николая появляются новые, «русские» эпизоды: чудо о половчанине, чудо об отроке и чудо о ковре¹⁰, ставшие основой изобразительного канона. Списки, или прориси, с известных икон или других изображений были основным способом распространения канонических образцов. Каждый иконописец имел у себя целое собрание прорисей с необходимыми комментариями. Со временем они стали переписываться и распространяться, получив название *иконописных подлинников*. Первоначально это были рукописные сборники, а позднее и печатные. До наших дней сохранились главным образом подлинники XVII—XVIII веков греческого и русского происхождения. Среди опубликованных материалов наиболее интересны сводный иконописный подлинник XVIII века¹¹ подлинник Сийского монастыря¹² и так называемый Строгановский лицевой подлинник¹³. Обычно в этих рукописях даются правила изображения персонажей или сюжетов, приводятся тексты, которые следует писать на свитках в руках апостолов или пророков, как, например, в иерусалимской рукописи священника Даниила¹⁴. Авторы подлинников часто включали в текст и более или менее подробные сведения по технике «стенного или иконного писания» и способам поновления икон, подобно Дионисию Фурноаграфиоту в его «Ерминии»¹⁵.

Наука о средневековом искусстве сложилась во второй половине XIX столетия, и основным ее методом являлось иконографическое исследование памятников. В этой области такими учеными, как Ф. И. Буслаев, Г. Д. Филимонов, Н. П. Кондаков, Н. В. Покровский, Е. К. Редин, Д. В. Айналов и другие, были созданы фундаментальные исследования по иконографии библейских и евангельских сюжетов, святых и мучеников. Однако отсутствие достоверных изображений, не скрытых под слоями поздних искажающих записей, часто приводило исследователей к ошибочным заключениям. Только в

результате теперь уже почти столетних усилий по раскрытию древней византийской и русской живописи возник тот богатейший фонд подлинных памятников, который служит источником для современных иконографических исследований.

СИСТЕМА ЖИВОПИСНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ХРИСТИАНСКОГО ХРАМА

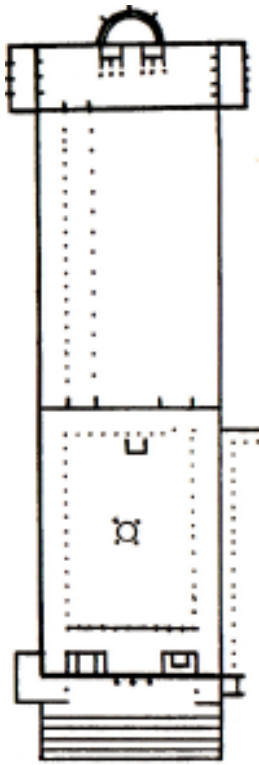
Христианское искусство складывалось на фундаменте, который был образован противоречивым культурно-художественным наследием позднеантичного периода с его греко-римскими, восточными и варварскими традициями. Церковь черпала из этого наследия необходимое и освящала некоторые элементы, которые могли быть полезными для выражения христианской идеи.

Античное наследие можно уподобить тому богатому человеку, о котором Христос говорил, что «удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Небесное». Церковь вынуждена была бороться против натурализма античного искусства, и эта борьба, по словам Л. Успенского, «была отблеском борьбы за свою, церковную истину»¹⁶. Художественная система храма, включавшая в себя все виды искусств, несла в мир образ Христа, образ Человека и Вселенной, обновленных «инкарнацией», или божественным воплощением.

Иконографическая структура храма и его символика устанавливаются после победы иконопочитания. Использовать в храмах иконы и мозаики ортодоксальная церковь начинает в IX—X веках, однако первые примеры обращения к изобразительному искусству появляются уже в раннехристианскую эпоху.

В римских катакомбах в весьма простой форме определились первые сюжетные циклы. Катакомбы — это усыпальницы первохристиан, подземные помещения без света, создававшиеся в период со II по IV век. Наиболее часто в них изображается Христос в образе Доброго пастыря и некоторые библейские и евангельские сцены. Малофигурные композиции наряду с обрамлениями античного орнамента представляют собой один из важнейших признаков катакомбной живописи. Чаще всего изображаются сцены чудес (библейских и евангельских) об освобождении души, что было связано с погребальной молитвой: освобождение Ионы из чрева кита, Даниила от львов, Сусанны от старцев, Израиля от фараона, спасение Исаака от гибели от руки Авраама и т. д. Исторический порядок композиций не соблюдается, а значит, о художественном ансамбле говорить не приходится. Первые изобразительные циклы возникают в IV веке, после того как император Константин в 313 году утвердил христианство в качестве государственной религии и оно из подземелий катакомб стало перемещаться в храм.

Архитектура первых христианских церквей была заимствована от формы позднеимперских общественных сооружений — базилик. Базилика представляет собой здание в виде периптера с деревянными стропилами. В то время как на Западе происходит приспособление базилик, на Востоке, в Византии, складывается тип купольного храма, хорошо известный по сооружениям эллинистического и римского периодов. Таким образом, в IV—V веках возникают прототипы двух основных архитектурных форм: западной базилики и крестово-купольного храма. Базилика не имела сводов, а потому росписи могли располагаться на стенах над арочными проемами и в конхе апсиды, которая устраивалась с восточной стороны здания. Внутри храм делился двумя или четырьмя рядами колонн на продольные нефы.



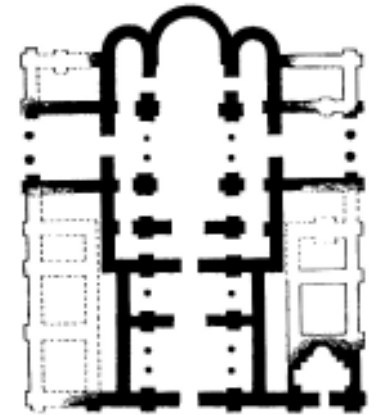
1 Базилика св. Петра.
IV в. Рим. План.

Центральный неф перекрывался двускатной кровлей, а боковые, пониженные нефы — односкатной.

Византийские церкви этого времени имели тенденцию к центрической композиции: у базилик эпохи Константина (IV в.) алтарь располагался в центре. Храмы строились в виде октагонов или ротонд с куполом, о чем сообщает первый историк церкви Евсевий. В наиболее совершенном виде новая архитектурная идея была воплощена в формах храма святой Софии в Константинополе (532 — 536). Главным в ней является конструкция купола на квадратном основании. Формирование крестово-купольной конструкции самым тесным образом связано с тем, что в это время — в IV веке — завершается оформление основных церковных обрядов.

Исторические свидетельства говорят об украшении храмов священными изображениями. Так, Василий Великий (ок. 330 — 379) в письме императору Юлиану Отступнику писал, что в Каппадокии (область Малой Азии) во всех храмах изображают Христа, Богородицу, апостолов, пророков и мучеников. Нил Синайский (V в.) в письме к епарху Олимпиодору советует ему в церкви изобразить на стенах сцены из Ветхого и Нового Заветов, а в апсиде и на престоле — только крест. Второй Латеранский собор предписал императору Константину украсить Латеранскую базилику в Риме также сценами из Ветхого и Нового Заветов. Сабин, ученик Епифания, украсил кипрскую церковь св. Епифания сценами из «всей евангельской истории».

Параллельно с развитием крестово-купольной и базиликальной композиций храмовой архитектуры разрабатывается теологическая концепция храма, определившая комплекс его символических значений. Согласно воззрениям Максима Исповедника (ок. 580 — 662), здание церкви представляет собой «образ и подобие Божье», «образ мира, состоящего из существ видимых и невидимых», «образ чувственного мира в отдельности», «символический образ человека» и «подобие души, рассматриваемой в самой себе»¹⁷. Позднее Герман, патриарх Константинопольский (VI — II в.), развивает этот символический ряд и говорит о том, что «церковь есть земное небо, в котором живет и пребывает пренебесный Бог. Она служит напоминанием распятия, и погребения, и воскресения Христова... Иначе: церковь есть божественный дом, где совершается таинственное животворящее жертвоприношение...». Среди многообразия толкований особенно важна



2 Церковь Успения в Никосии
VII — нач. VIII в.
Поперечный разрез

3 Десятичная церковь в Кизии
989—996 гг.
Реконструкция
Н. В. Холодковский

идея храма как микрокосма, объединяющего небесную и земную сферы. В этом уподоблении содержится оправдание архитектоники храма — купола, покрывающего прямоугольное основание. Эти формы соответствовали представлениям об устройстве Земли и Вселенной: «земля же убо есть вся четвероугольна», — писал Косьма Индикоплов в своей «Христианской топографии». Небо же покрывает землю подобно куполу: не случайно поэтому в древнерусском переводе пророчеств Исаии говорится, что поставил Бог «небо яко же комару», т. е. свод.

Стройная философская концепция, соединившая в себе интеллектуальные и чувственные представления, предопределила единство архитектоники и иконографии в художественном ансамбле христианского храма. В соответствии со столичной константинопольской схемой, в центральном куполе, уподобленном небесным сферам, помещается изображение Вседержителя, господствующего во Вселенной. Однако на Востоке, в малоазийских провинциях Византии, а позднее и на Руси в куполе часто помещали и более доступную пониманию повествовательную сцену вознесения Христова. Можно отметить связь иконографии купола с развитием архитектурных форм: купола ранних построек, особенно в Малой Азии, были более плоскими и, соответственно, имели достаточно площади для многофигурных изображений. С уменьшением площади купола изображение Вознесения начинает занимать и часть стен барабана, например в соборе Спасо-Мирожского монастыря во Пскове (1156) или в церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199). Постепенно окончательно утверждается в качестве канона изображение Христа Вседержителя в полный рост или поясное (мозаики Св. Софии в Киеве, 1037). Христос как Вседержитель мира изображался в окружении «небесных сил». Согласно христианским представлениям об иерархии небесных сил, с помощью которых Господь управляет Вселенной, его должны окружать херувимы, архангелы и ангелы. Они движут звезды и воздействуют на силы природы. У ног Вседержителя часто помещаются так называемые Престолы в виде огненных крылатых колес. Изображение Христа в Славе на купольной композиции обычно фланкируется по сторонам изображениями четырех архангелов. Здесь также можно усмотреть космогоническую символику. Иоанн Богослов в Апокалипсисе говорит об ангелах Воды, Света, Огня и Воздуха, что напоминает нам о четырех исходных элементах мироздания греческой натурфилософии. Фигуры архангелов образуют в куполе форму креста и одновременно указывают на четыре стороны света, подобно розе ветров. Архангелы Михаил, Гавриил, Рафаил и Уриил (в переводе с древнееврейского: Кто как Бог, Сила Божья, Врачевание Божье, Огонь Божий), представляющие все чины ангельских сил, могут также изображаться в простенках барабана. Они олицетворяют силы невидимые. Ниже в следующем ярусе барабана купола располагаются изображения представителей видимых носителей божественной власти — пророков. О пророках сказано у Иеремии: «Смотри, Я поставил тебя в сей день над народами и царствами, чтобы искоренять и разорять, губить и разрушать, созидать и насаждать» (Иер. 1, 10). В больших храмах, как правило, располагалось восемь фигур по числу простенков между окнами: шесть великих пророков — Давид, Соломон, Исаия, Иеремия, Иезекиль, Даниил, а также Аввакум и Малахия. Таков, например, состав пророческого ряда в

барабане собора св. Софии в Новгороде. Иногда в каждом простенке помещали по две фигуры. Согласно другой схеме в простенках барабана изображали апостолов (восемь фигур и четыре фигуры евангелистов изображались на парусах), либо фигуры апостолов составляли нижний ярус изображений в барабане.

Следующий регистр образует изображения на парусах центрального барабана, имеющие свое символическое значение. Подобно тому как небо покрывает землю, также и купол опирается на паруса и столбы. Христианское вероучение находит свою опору в евангелиях. «Не возможно, чтобы евангелий было числом больше или меньше, — рассуждал еще во II веке епископ Лионский Ириней, — чем сколько их есть. Ибо, так как четыре страны света, в которых мы живем, и четыре главных ветра, и так как Церковь рассеяна по всей земле, а столп и утверждение церкви есть евангелие и Дух жизни, то надлежит ей иметь и четыре столпа, отовсюду веющих нетлением и оживляющих людей»¹⁹. Следование этой логике привело к тому, что на парусах стали изображать евангелистов. Первоначально здесь помещали херувимов, а затем символы евангелистов, так называемый *тетраморф*. Еще в раннехристианскую эпоху сложились аллегорические образы евангелистов на основе библейского текста. Согласно пророчествам Иезекииля, престол Иеговы окружают четверо существ. Ириней Лионский толковал их в символическом смысле: лев — Иоанн, Марк — орел, Матфей — человек и вол — Лука²⁰. Однако в христианской иконографии утвердилось иное олицетворение, предложенное Блаженным Августином и Иеронимом и более знакомое нам: лев — Марк, орел — Иоанн, человек или ангел — Матфей и телец — Лука. (Русские старообрядцы в XVII веке возвращаются к первоначальной трактовке.) Так, если в мозаике купола Архиепископской капеллы в Равенне (494-519) изображены символы евангелистов, то уже в мозаиках церкви Успения в Никее (1065-1067) и других памятниках этого времени помещены фигуры евангелистов.

Важнейшее символическое значение имеет алтарная стена и центральное подкупольное пространство храма. Если купол — это образы церкви небесной, то алтарная стена — это образы церкви земной. В конхе алтарной стены изображается фигура Богородицы, либо восседающей на троне, либо стоящей в рост с воздетыми руками — так называемая Оранта. Богородица символизирует церковь земную. В храмах базиликального типа на этом месте изображали Христа Вседержителя, или Пантократора (греч.), по причине отсутствия купола, как, например, в соборе Монреале в Палермо (1180 — 1194), а также в Чефалу на Сицилии (1148).

Под изображением Богородицы в среднем регистре помещали сцену Евхаристии, т. е. причащения апостолов. Внизу в один или два регистра полагалось изображать святителей — отцов христианской церкви. На мозаиках апсиды собора св. Софии в Киеве представлен наиболее распространенный, за исключением двух фигур, вариант. Здесь изображены Епифаний Кипрский, папа римский Климент, Григорий Богослов,



4 Схема купольной композиции
Оратория капеллы в Равенне
Между 494 и 519 гг.

Николай Чудотворец, архидиаконы Стефан и Лаврентий, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Нисский и Григорий Чудотворец. Эта величественная репрезентация церковной иерархии олицетворяла единство мира горнего и земного.

Изображение Богоматери и благовествующего ей архангела Гавриила на столбах алтарной арки открывало цикл сюжетов из евангельской истории, развернутых на стенах и сводах храма.

Праздничный цикл в классической топографии располагается в рукавах креста и развивается с юго-восточной стены по часовой стрелке. Такая система в полной мере отвечала ходу литургии: под куполом стоял амвон, откуда читались проповеди и вокруг которого разыгрывались сцены церковной драмы. Амвон символизировал то пещеру, в которой родился Христос, то Голгофу, на которой он был казнен. К алтарной преграде, амвону было приковано внимание верующих.

Расположение мозаик и фресок в крестово-купольном храме было рассчитано на восприятие во время передвижения прихожан по рукавам креста, и только в этом процессе движения взору открывались великолепные картины жизни и страданий Иисуса. Чувства, которые охватывали вошедшего в храм, прекрасно описал патриарх Фотий (858—867): «...Его охватывает блаженство и в то же время беспокойство и удивление. Как будто он вступил на небо, без противодействия с чьей-либо стороны, и, осиянный многообразными, со всех сторон открывающимися, подобно звездам, красотами, он остается зачарованным».

В XI—XII веках сложилась общеобязательная схема, которая непременно включала изображение двенадцати праздников: Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Воскрешение Лазаря, Преображение, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во Ад, Вознесение, Сошествие Св. Духа, Успение Богородицы. Мозаики и росписи Софии Киевской и таких византийских памятников, как Хозиос Лукас, Неа Мони и Дафни, представляют собой образцы наиболее зрелых решений, предопределивших развитие декоративной системы на несколько столетий.

В боковых приделах, в галереях и на хорах располагались сюжеты библейской и протоевангельской истории, в простенках и на столбах — изображения святых, мучеников; таким образом на стенах возникала грандиозная картина единства священной и человеческой истории. В целом роспись храма символизировала идею Церкви Вечной. Образы, ее воплощающие, располагались в порядке сложнейшей, но ясной и обозримой иерархии.

Такая система в корне отличалась от той, которая сложилась в базиликальных храмах, где изображения располагаются в виде фризовой композиции над аркадами центрального нефа. Сюжеты разворачиваются в соответствии с движением зрителя по прямой линии от входа на западной стене до алтаря.

Художественный ансамбль храма пронизан нравственным поучением. Созерцание христианской проповеди завершалось картинами Страшного Суда, изображение которого располагалось на западной стене храма. В иконографии росписей на входной стене сложилось три основных варианта: вместо сцены Страшного Суда, помещенной, например, в росписях церкви Спаса-Преображения на Нередице в Новгороде (1199), могли быть

композиции Успения Богоматери (собор монастыря в Дафни, XI в.) или Тайной вечери (Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря во Пскове, XII в.).

Тематический состав росписей мог заметно меняться в зависимости от посвящения храма. Так, церкви, посвященные Богородице, имели развитые протоевангельский и богородичный циклы, в систему росписи включались композиции на темы акафиста, как это было, например, в Ферапонтовом монастыре. Фрески Дионисия прославляют Богородицу, и потому в системе росписи храма важное место принадлежит композициям «Покров», «О тебе радуется», «Похвала Богоматери».

Иконографическая система никогда не была мертвой схемой и всегда видоизменялась, отражая конкретные интересы современников. Особенно заметные изменения происходят в XVI – XVII веках. Нарушается выработанное византийской традицией соотношение между образами церкви небесной и церкви земной в пользу повествовательных сюжетов догматико-поучительного характера. Апологетика ортодоксальной идеи приводит к изменению композиции купола: вместо Вседержителя начинают изображать Отечество, воплощающее идею троичности Божества (Успенский собор в Свияжске, 1570-е гг.). В том же Свияжском соборе на алтарной стене вместо традиционной «Евхаристии» помещена сцена, иллюстрирующая литургическое песнопение на тему Великого входа с портретами Ивана Грозного и настоятеля Германа.

Таким образом, если классическая система росписи храма отражает представление о красоте как истине, которая «есть нечто простое, единое и единичное, тождественное и нераздельное, неизменное, бесстрастное, не подлежащее забвению, чуждое всякого недостатка»²², то памятники позднего времени явно свидетельствуют о кризисе христианской идеи в искусстве.

АЛТАРНАЯ ПРЕГРАДА И ФОРМЫ РУССКОГО ВЫСОКОГО ИКОНОСТАСА

Созерцание живописного великолепия иконостаса оставляет неизгладимое впечатление в душе каждого человека, хотя бы однажды посетившего русскую церковь. Высокий иконостас отделяет алтарную часть храма от основного подкупольного пространства, что делает его центром литургического действия. Важная литургическая роль иконостаса и его сакральное значение предопределили символику иконостаса и состав входящих в него изображений.

Толчок к развитию этой сложной композиции дала простая алтарная преграда, возникшая еще на заре христианства. Алтарная преграда восходит к решеткам поздне-античных базилик, которыми ограждали места писцов и судей. Первоначально они были очень низкими, чтобы на них можно было облокотиться. Их делали из дерева или камня в форме глухой стенки или балюстрады из мраморных плит: часто это колоннады с архитравом. Причем судьбы алтарной преграды на Востоке и на Западе различны: характерные для восточнохристианской церкви глухие стенки постепенно стали превращаться в подставку для икон, и роль их возрастала, а балюстрады и колоннады Запада постепенно исчезли, и там алтарь стал открытым. В Византии уже в VI веке при Юстиниане усложняется форма преграды, и, что самое главное, помимо конструктивного значения, она приобретает символично-изобразительный характер. 12 колонн алтарной преграды соответствуют числу апостолов, их разделяют три входа. На архитраве (греч. «космитис») появляются рельефные изображения — это и было началом развития иконостаса.

В первое время на архитраве высекали крест или хризму, иногда ставили крест на архитрав как на подставку. Сохранилось свидетельство, что император Василий Македонянин (867—886) приказал украсить архитрав одной из церквей изображением Спасителя. Позднее на архитрав стали ставить иконы не только с изображением Христа, причем писали их на одной вытянутой по горизонтали доске. Этот вытянутый щит получил название «темплон», простонародное сокращение которого — «темпло» — дало начало русскому «тябло». Наименование «темплон» (темпло) первоначально распространялось на украшенный архитрав, затем на икону, стоящую на нем, а затем на весь иконостас. Самые древние темплоны изображали только *деисус*. Деисус — «моление», представляет собой изображение Богоматери и Иоанна Предтечи, обращенных с молитвой к Христу, находящемуся в центре композиции. И. Мысливец возводит происхождение деисуса к устному литургическому прототипу — тексту сирийского евхаристического обряда («седро»), сочиненному Феодором Монсвествийским в начале V века: «Мария, которая тебя родила, И Иоанн, который тебя крестил, Да молятся о нас и помилуй нас»²³.

Деисус помещали в центре преграды над царскими вратами. В течение VIII—X веков происходит усложнение композиции. К деисусу начинают добавлять ряд персонажей, молящихся за род людской. Постепенно по сторонам основной трехфигурной композиции начали изображать полуфигуры святых и некоторые евангельские сцены. Уже в Византии появляется второй ряд — под деисусом помещали иконы 12 лицевых святцев

и сцены двенадцатых праздников (святцы стали использовать со времени Василия II Болгаробойцы, 976 – 1025). О поклонных праздничных иконах впервые упоминается в уставе одного константинопольского монастыря XI века, как указывает Е. Голубинский²⁴. Древняя Русь полностью восприняла византийский темплон с деисусом в центре. Древнерусский многоярусный высокий иконостас XIV – XV веков стал венцом развития этой исходной формы.



5 Деисус с Богоматерью и Иоанном Предтечей
Владимиро-суздальская икона
Кон. XII – нач. XIII в.

Нижний ряд образовывали иконы, расположенные между царскими воротами и боковыми дверями, ведущими в жертвенник и диаконник – помещения в боковых апсидах. Он получил название *местною* ряда и украшался иконами Христа, Богоматери, Троицы и изображениями храмовых праздников. Ранние русские деисусные иконы XII века представляют собой трехфигурную композицию, написанную на одной горизонтальной доске. Позднее изображения стали писать на отдельных досках. Деисусный чин в конце XIV века состоял уже из семи фигур, как, например, в известном Серпуховском чине 1380 года из собраний Третьяковской галереи и Русского музея. В него входят, помимо средника, поясное изображение архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла, симметрично расположенных по обе стороны от иконы Спасителя. Позднее иконографический состав деисуса усложняется. Так, в



6–8 Апостол Петр. Архангел Михаил. Богоматерь
Новгородские иконы из деисусного чина
2-я пол. – кон. XV в.



9–11 Иосиф Предтеча. Архангел Гавриил. Апостол Павел
Новгородская икона из деисусного чина
2-я пол. – кон. XV в.

Благовещенском соборе Московского Кремля (1405) по обеим сторонам от фигур апостолов дополнительно помещены святители Василий Великий и Иоанн Златоуст, святые Георгий и Дмитрий, столпники Симеон и Данила. В иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря находим уже 21 фигуру.

Деисусный чин – это шествие предстоящих перед Христом



12 Пророки Даниил, Давид и Соломон
Икона пророческого ряда Успенского собора
Кирилло-Белозерского монастыря. Ок. 1497 г.

«представителей отдельных иерархических категорий», по выражению И. Мысливца, и поэтому часто выбор святых сверх канонического семифигурного средника определялся богословскими и политическими интересами. Это могли быть русские митрополиты или святые патроны князей московского дома, местные святые или особо чтимые князья, канонизированные церковью.

В XIV веке на Руси возникает еще один ярус иконостаса, который ставили над деисусным чином, — *праздничный*. Свое название он получил благодаря тому, что здесь помещают иконы на тему двенадцатых праздников, т. е. евангельские сцены христологического и богородичного циклов. Обычный состав включает двенадцать сюжетов, начиная с Благовещения расположенных по хронологии слева направо. В иконостасе новгородской Софии сохранился праздничный чин 1341 года, в который входят изображения Благовещения, Рождества Христова, Сретения, Крещения, Воскрешения Лазаря, Преображения, Входа в Иерусалим, Распятия, Сошествия во Ад, Вознесения, Сошествия Св. Духа на апостолов, Успения Богородицы. Они написаны на четырех горизонтальных досках по три сюжета вместе, что восходит к древним формам темплона. Иконостасы XV — XVI веков насчитывают подчас более двадцати праздничных икон, подробно иллюстрирующих Евангелие.

Очевидно, в конце XV века над праздничным рядом возникает еще один ярус — с изображением пророков, симметрично расположенных по обеим сторонам от иконы Богоматери Знамение. В небольших храмах иногда совмещались на одной вертикальной доске изображения праздника и пророка (чин из Псковского музея XVI в.) либо фигуры из деисусного чина и праздничной композиции.

И, наконец, в XVI столетии над пророческим рядом начинают устанавливать иконы с изображением праотцов — библейских прародителей Адама, Авеля, Исаака, Иосифа, Мельхиседека и др. Вся эта сложная конструкция первоначально делилась стенками центральной апсиды на три части, но позднее, вероятно уже с конца XV века, иконостас несколько выдвигают вперед, и он уже сплошной стеной отделяет алтарную часть храма.

Царские врата, расположенные в центре иконостаса и открывающие вход к престолу в алтаре, также имеют свой изобразительный канон. Некоторые древние врата сохранили столбики, на которых крепились створки дверей. На них вертикальными рядами изображены дьяконы и святители. В навершии дверей традиционно изображали сцену Благовещения. В среднем регистре могла быть сцена Евхаристии, либо это место отводилось для фигур Иоанна Златоуста и Василия Великого. Однако наиболее характерно изображение на створках четырех евангелистов. В нижнем регистре всегда помещали евангелистов Марка и Матфея. Как видим, здесь также присутствует идея трехчастного членения, характерная для христианской символики.

На дверях, ведущих в жертвенник и диаконник, обычно писали образы архидиаконов Стефания и Лаврентия.



13 Царские врата
с изображением Благовещения
и двух святителей:
Василия Великого
и Иоанна Златоуста
Новгород, 1-я пол.
или сер. XVI в.

В целом символика иконостаса воплощает общую идею храма как образа «земного неба». Если своды и купол — подобие неба, то алтарь и иконостас — это наивысшая часть неба, «небо небес», где пребывает Господь. Это значение отражено в этимологии слова: «алтарь» на латыни означает высокий жертвенник, греческое «вима» — не для всех доступное возвышение — происходит от древнееврейского «вама» — высота. С образом возвышенного места, в котором обитает Бог, издавна связывались представления о рае. Автору «Легенды о Новгородском рае», сочинения XIII века, рай представляется высокой горой, на вершине которой сияет деисус. В рай ведут врата. Именно их символизируют царские врата иконостаса в



14 Царские врата
с изображением
Благовещения,
причащения апостолов
и четырех евангелистов
Новгород, Нач. XVI в.

ходе литургии. Интересны толкования иконостаса, принадлежащие Симеону Солунскому (XV в.): «Над двумя столпами находится фриз с карнизом, который означает союз любви, связь и соединение святых с Христом и с горными святыми ангелами»²⁵. Райская гора в представлении древних была огражденным местом. Все это дает основания считать, что формы высокого русского иконостаса сложились как воплощение образа рая. Орнамента архитектурных деталей иконостаса пронизана символами, рожденными фантазиями о вечном Эдеме. За каждой деталью резьбы или росписи стоят поэтические образы Библии. Обычно тябла и колонки иконостаса украшались изображениями кедровых и пальмовых ветвей, виноградной лозы. Хорошо известно, что в средневековой культуре существовал образ райского сада, в котором произрастают виноград и прекрасные пальмы. В «Житии Андрея-Христа ради юродивого» читаем, что посреди рая течет река, «виноград же около реки простерся, златым листенем украшен же ею же лозие... по всему раю и по всему саду...»²⁶. Все эти картины восходят к образам Псалтыри, где сказано, что «праведник цветет как пальма, возвышается подобно кедру в Ливане. Насажденные в доме Господнем, они цветут во дворах Бога Нашего». Образ виноградной лозы проходит через тысячелетия Ветхого и Нового Заветов. Пророк Исайя с виноградником сравнивает Израиль (Ис. 5), евангелист Иоанн Христа уподобляет виноградной ветви, а Климент Александрийский видит в ней образ всей новозаветной церкви, искупленной кровью Христовой.

Сияние деисуса на алтарной преграде должно было не только возбуждать мечтания о Горнем Иерусалиме, но обращать верующего к мыслям о праведной жизни, о заступничестве Богородицы и всех святых, предстоящих в деисусном чине, в Судный день. Таким образом устанавливалась связь между образами западной стены храма и алтарной частью. Человек включался в мир нравственной и эстетической гармонии.

ИКОНОГРАФИЯ ЕВАНГЕЛЬСКИХ СЮЖЕТОВ

Темы земной жизни Христа и Богородицы воплощены в средневековом искусстве с определенной последовательностью и в согласии с каноном. Если перейти от топографии сюжетов к их исторической очередности, то следует обратиться к протоевангельскому циклу, который является своеобразным связующим звеном между Ветхим и Новым Заветами.

Протоевангельский цикл повествует о жизни родителей Богородицы и о жизни Марии и Иосифа. Он целиком основывается на апокрифических источниках, таких как Протоевангелие Иакова, евангелие Псевдо-Матфея, а также на «Житии Богородицы» Епифания.

Изображения на эти темы появляются уже в раннехристианском искусстве, например на рельефах колонн кивория VI века в Сан-Марко (Венеция). Здесь представлены такие сцены: Изгнание Иоакима из храма, Анна со служанкой Юдифью, Моление Анны, Благовестие Анне, Благовестие Иоакиму, Жертвоприношение Иоакима, Целование Иоакима и Анны, Рождество Богородицы, Второе жертвоприношение Иоакима, Иоаким приготовляет трапезу, Анна кормит грудью Марию, Отправление во храм, Введение во храм, Чудесное насыщение Марии во храме, Пророчество жезл Иосифа, Благовещение, Укоры Иосифа, Испытание водой обличения, Посещение Марии Елизаветой. Кроме названных сюжетов в византийской живописи (Дафни, XI в.) и в древнерусских памятниках XVII века часто встречаются также Явление ангела Иосифу, Путешествие в Вифлеем, Отвержение даров, Встреча у Золотых ворот, Обручение Марии и ряд других.

Композицию «Успение Богоматери», несмотря на то что она входит в состав богородичного цикла, мы будем рассматривать в общем порядке двенадцатых праздников как икону, завершающую праздничный ряд иконостаса.



15 Встреча Иоакима и Анны
у Золотых ворот
Псковская икона XVI в.

Рассмотрим несколько композиций из большого числа сюжетов протоевангельского круга, чаще других встречающихся в живописи. Встреча Иоакима и Анны — этот эпизод мы находим в Протоевангелии Иакова (IV). Иоаким был бесплоден, ушел в пустыню и постился, Анна, его жена, молилась с ним. К ним явился ангел и возвестил зачатие. На эту тему возникают самостоятельные композиции: «Благовестие Иоакиму», «Благовестие Анне». Получив этот знак, они решили посвятить будущего ребенка Богу. На иконах и фресках момент встречи изображается на фоне Золотых ворот, когда Иоаким со стадами возвращается домой и видит у ворот Анну. Она обнимает его и говорит: «в утробе приму». Обычная композиционная схема состоит в том, что Иоаким и Анна, прильнувшие друг к другу, помещаются в центре на фоне городских ворот.

В русских памятниках этот сюжет известен начиная с фрески на стене жертвенника Софии Киевской, посвященной Ярославом Иоакиму и Анне в память его жены и матери.



«Рождество Богоматери» — иконография этого сюжета сложилась на основе рассказа евангелия Иакова и «Жития Богородицы». Изображения на этот сюжет известны с раннехристианского времени. Сцена, как правило, входит в состав росписей богородичного цикла, известна во многих отдельных иконах и в клеймах житийных икон Богоматери. Композиция «Рождества» становится классической в памятниках X—XI веков и иллюстрирует слова Протоевангелия Иакова: «После явления ангелов настал день родить и роди Анна и рече бабы что родих, она же рече: женеск пол и даст сосец отроковици и нарече

имя ей Мария».

В классической византийской иконографии (мозаики Дафни, София Киевская, XI в.) обычно в центре изображается полулежащая фигура Анны на ложе; Анна одета в красные одежды. Перед ней изображают служанок с сосудами в руках. Количество служанок увеличивают от трех в XI—XIII веках до пяти-шести в более позднее время. В нижней части композиции помещается сценка купания младенца Марии. В изобразительном искусстве эта бытовая, жизненная история передается всегда с жанровыми подробностями. С XIV века этот краткий извод обогащается изображением Иоакима, который в ожидании сидит в стороне от Анны («Рождество», ГТГ, Новгородская школа, XIV в.). В XV-XVI веках Иоаким представлен молящимся: например, на пластине Васильевских врат (XVI в.). Иногда этот мотив становится отдельной композицией — «Моление Иоакима». В пандан ему, с другой стороны от возлежащей Анны, часто помещают «Моление Анны»: Анна стоит в саду, молитвенно сложив руки, к ней слетает ангел с благой вестью.

В XVI веке и позже излюбленным у иконописцев становится мотив «Ласкание родителями младенца Марии». Описание композиции сложного извода можно сделать по списку Сводного иконописного подлинника XVIII века Г.Филимонова: «Анна на одре лежит, пред нею девицы стоят, держат дары, а иные солнечник и свечи, девица Анну держит под плечи. Иоаким зрит из верхняя палаты, баба святую Богородицу смывает в купели до пояса, девица в купель воду льет из сосуда. Посторонь палаты празелень, а внизу той палаты сидят Иоаким и Анна на престоле и держат Богородицу»²⁷.

Среди многочисленных сюжетов богородичного цикла отметим лишь «Введение во храм». Источниками композиции здесь также являются Протоевангелие Иакова, гл. VII и «Житие Богородицы» Епифания.

Легенда гласит, что поскольку Мария была посвящена родителями Богу,

то, когда ей исполнилось два года, Иоаким сказал Анне: «Нужно вести Марию в церковь». «Тогда дочери взяли свечи горящие и вошла Мария в церковь и приняли ее иереи».

Классическая композиция представляет собой сцену в храме. В центре около алтаря стоит Захария, простирающий руки над головой Марии. За ней стоят родители, Иоаким и Анна, позади дочери со свечами. Обычно художники в верхней части композиции помещают изображение Марии, питаемой ангелами, потому что, по апокрифам, Мария провела в иерусалимском храме 12 лет за шитьем завесы для храма и кормилась тем, что приносили ей ангелы.

В русском искусстве эта композиция впервые появляется в XI веке в приделе Иоакима и Анны Софии Киевской.

Христологический цикл открывается изображением сцены Благовещения Богородице.

Благовещение имеет несколько иконографических схем, для которых берутся различные моменты события либо используются различные источники. Живописцы в течение тысячелетий использовали в качестве литературной основы каноническое евангелие от Луки (1, 26–39), Прото-евангелие Иакова (XI), евангелие Псевдо-Матфея. Лука следующим образом описывает событие: Гавриил пришел в Назарет к деве Марии – жене Иосифа из дома Давидова. Ангел, войдя к ней, сказал: «Радуйся, Благодатная!.. Зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус». Мария сказала: «Как будет это, когда Я мужа не знаю?» Это весьма скупое описание послужило основой для сложения иконографии сцены «Благовещение с пряжей», или «Второе Благовещение». В такой композиции Мария обычно изображается в интерьере с пряжей в руках, согласно тексту Прото-евангелия Иакова (XI, 1), который гласит, что Мария прядла по поручению священников завесу для иерусалимского храма. Иконография композиции складывается в V веке, причем поза ангела восходит к изображениям вестника в античном искусстве. Крылья у ангела появляются лишь с V–VI веков. Вероятно, самая ранняя композиция находится в катакомбах Прискиллы (III в.): в кресле сидит женщина в тунике и паллиуме, перед ней молодой человек в римских одеждах, его правая рука обращена к Марии. На равеннском саркофаге V–VI веков Мария сидит в кресле и держит веретено в руках, справа крылатый ангел с посохом. Этот мотив разрабатывается художниками в течение столетий и хорошо известен по изображениям на миниатюрных мозаиках и фресках от Сайта Мария Маджоре в Риме (432–445) до классических образов в Дафни, Монреале и Софии Киевской.

Иконографию «Благовещения с пряжей» можно разделить на несколько подвидов: когда Мария изображается стоящей (впервые на ампуле Монцы, VI–VII вв.), затем – прервавшей прядение, с поднятой головой, с выставленной вперед ладонью. Известны и другие изводы, различающиеся характером жестикуляции Марии и тем передающие оттенки ее душевного состояния: ее руки могут быть смиренно сложены в молитве, могут выра-



17 Введение во храм
Новгородская (?) икона
Сер. XVI в.



18 Благовещение
Миланатюра
армянского евангелия
Кон. XIV — нач. XV в.

жать сомнение, когда кисть одной руки прижимается к груди, а другая открыта в сторону Гавриила.

Литературные источники описывают также сцену, предшествовавшую основному явлению архангела, — так называемое «Первое Благовещение». Иаков рассказывает, что «взяла Мария водонос и изыде почерпiti воды и се глас к ней. Мария испугалась и пошла в дом свой, поставила воду, взяла порфиру и села на престол...». Это описание послужило



19 Благовещение
Миланатюра
армянского евангелия. 1297 г.

основой для «Благовещения у источника». Эта композиция встречается значительно реже первой. Одно из ранних изображений мы встречаем на окладе евангелия из слоновой кости (V в.) в Миланском соборе: из скалы идет вода, перед скалою стоит на коленях Мария, в левой руке у нее кувшин. Мария обернулась к стоящему перед ней архангелу с жезлом. В XI—XII веках художники часто превращают источник в роскошный бассейн (Сан-Марко в Венеции XII в., София Киевская XI в., Кахрие-Джами в Константинополе, 1314). Иногда появляются дополнительные фигуры служанок. Таким образом, здесь, как и в других случаях, канон складывается под влиянием социальных идеалов. Уже на мозаике в Сайта Мария Маджоре Мария одета в богатые одежды и находится в окружении четырех ангелов. Следует отметить, что в восточнохристианских памятниках часто присутствует изображение слетающего с небес архангела. Знаменитая икона «Устюжское Благовещение» (ГТГ, XII в.) представляет собой третий тип, редкий в



20 Устюжское Благовещение
Новгородская (?) икона
Кон. XII в.

искусстве, — «Благовещение с Младенцем во чреве». Иконография возникла с целью наглядной иллюстрации идеи непорочного зачатия: «Сын в персах у Пречистыя вообразися и мало знати, аки в стекле». На груди Марии в медальоне изображается обнаженный Христос в детском возрасте (поясной или в рост). К медальону идут лучи от изображения Спаса, расположенного в сегменте в верхней части композиции. Мария в руках держит веретено с пряжей. Новгородская икона —



21 Благовещение
Икона из праздничного ряда
собора св. Софии в Новгороде
1341 г.

самый ранний пример варианта «Благовещения» с входящим в лоно Богородицы Младенцем. Единственной аналогией служит мозаика VIII века из византийской церкви Успения в Никее. Этот извод становится популярным в XVI—XVII веках, когда в русской иконописи нарастает интерес к подробностям.

В XVII веке в древнерусской живописи распространяется тип «Благовещения с книгой», известный на Западе уже в памятниках XI века.

В развернутых повествовательных циклах сцена Благовещения Марии обогащается эпизодом явления ангела Иосифу, или благовещения Иосифу. По текстам евангелия Матфея (1, 20—25) и Протоевангелия Иакова (XIV)



22
Благовещение Иосифу
Миниатюра
константинопольской
рукописи.
Лексиконий 1059 г.
из монастыря
Дионисиат. Афон

мы узнаем, что Иосиф хотел тайно отпустить Марию из дома, дабы избежать позора. Ночью, во сне, к нему явился ангел и сказал: «Не бойся Иосиф отроковицы сея, суще бо в ней от Духа Святого, родит она сына и наречется Иисус». Одно из первых изображений встречается на рельефах

равеннской кафедры Максимиана (Vв.): Иосиф спит на ложе, к нему сверху склоняется ангел с жезлом. Эти основные черты удерживаются на всех византийских и древнерусских памятниках вплоть до конца XVII столетия.

Рядом с благовещением Иосифу иногда изображают путешествие Марии и Иосифа в Вифлеем, которое описано в канонических евангелиях и в апокрифах: «Пошел Иосиф на перепись из Назарета в Вифлеем...»

23 Путешествие в Вифлеем
Мозаика. Ок. 1316–1321 гг. Константинополь, Кахрис-Джами



«Лк. 2, 6—16). Иаков сообщает, что «Август приказал провести перепись в Вифлееме, и Иосиф, стыдясь девственной Марии, вышел с ней и с сыном из города...» (XVII-XXI). На кафедре Максимиана изображена Мария с округлым животом, восседающая на осле, которого ведет крылатый ангел с жезлом, Иосиф держит Марию за талию. На других изображениях он поддерживает поводья. На мозаике в Сан-Марко Иосиф идет впереди, а позади его старший

сын несет на посохе узелок.

Следуя развитию евангельских событий, мы должны обратиться к эпизоду встречи Марии и Елизаветы — сюжету обязательному для богородичных циклов и потому частому в стенных росписях. Сюжет заключается в том, что Мария после Благовещения пошла в дом Захарии приветствовать Елизавету — будущую мать Иоанна Предтечи. «Когда Мария пришла, во чреве Елизаветы разыграл младенец (Иоанн), и Елизавета сказала: благословенна ты, Матерь Господа» (Лк. 1, 40—46). Апокриф добавляет, что Мария прожила три месяца у Елизаветы, «утроба выросла ее и боялась Мария идти в дом свой» (Иаков, XII). Изображения этой сцены известны с V века и отличаются простой иконографией: на равеннском саркофаге V века Мария

и Елизавета стоят рядом и разговаривают. Позднее сцена воплощается в более ясной форме, тяготеющей к знаковой. Мария и Елизавета обнимаются. Действие происходит в роскошных палатах, из-за полога выглядывает служанка (Барбериновская псалтырь, София Киевская, Сан-Марко). Причем иногда на чреве Марии и Елизаветы изображаются младенцы в медальонах — Иисус и Иоанн. Иконография этого сюжета необычайно устойчива: сложившись в основных чертах в VI веке, она сохранилась в России до XIX века.

Рождество Христово — один из важнейших праздников христианского



24 Рождество Христово
Миниатюра греческого
евангелия XII в.
из монастыря
св. Пантелеймона, Афон

календаря — входит в число двенадцатых праздников. Композиция на эту тему появляется уже в ранних лицевых евангелиях. Тема Рождества — одна из ведущих в средневековом искусстве, и возникла она на основе переработки евангельских сказаний (Мф. 2, 1–11; Лк. 2, 6–16) и расцвеченных народной фантазией апокрифов (Протоевангелие Иакова, XVII–XXI, «Сказание Афродитиана Персеянина на Рождество Христово»; евангелие детства Спасителя). Сюжет состоит в следующем. Иосиф с Марией и первым



25 Рождество Христово
Икона из праздничного явля
собора св. Софии
в Новгороде. 1341 г.

сыном пошел на перепись из Назарета в Вифлеем, и по пути вблизи Вифлеема родила Мария в пещере, спеленала Младенца и положила в ясли, так как не было места в гостинице. В эту ночь пастухам явился ангел, затем ангельское воинство, и пастухи поспешили и нашли Младенца в яслях, Марию и Иосифа, — так рассказывает Лука. Апокрифы дополняют этот скромный рассказ. Посреди пути Мария родила в вертепе, Иосиф увидел, что вся природа замерла — птицы, животные, овцы, увидел он пастыря с жезлом. И увидел женщину, и привел ее к Марии. Над вертепом Иосиф увидел свет, когда зашел внутрь — Младенец сосал грудь. Первая женщина вышла из вертепа и привела себе на помощь Саломею. Матфей сообщает, что после рождения Иисуса к Ироду пришли волхвы и сказали, что их привела в Вифлеем звезда. Они пошли за ней, и пришли в дом, и увидели Младенца и Марию, и преподнесли дары — золото, ладан и смирну. Апокрифические источники развивают некоторые детали: так, в «евангелии детства» говорится о том, что появление волхвов предсказано было еще Зороастром; по сказанию Афродитиана, когда в Персии появилась звезда, все кумиры упали, и Мельхиор, Каспар и Валтасар пошли за ней с дарами и увидели Младенца «яко второе лето ему». Здесь же раскрывается символический смысл даров: золото — для церкви достойно, ладан — богу фимиам, смирна — натирать мертвых, т. е. в них указание на грядущую жертву и воскресение Иисуса.

В тысячелетней иконографии Рождества сложилось два типа композиции, краткий и развернутый, с некоторыми вариациями. Первые изображения появляются с IV века. Однако канона в изображении Рождества еще не сложилось. Даже сам праздник не был устойчивым. Климент Александрийский писал: «Есть люди, которые с излишней тщательностью заботятся об определении не только года, но и дня рождения Спасителя нашего». Так, в катакомбах Севастьяна IV веков на одре лежит спеленутый Младенец, около него Мария, у яслей вол и осел. В древнехристианских памятниках сцена обычно изображалась под навесом, а с VI—VII веков — в пещере (ампула Монцы). В композициях VIII—IX веков определяются основные элементы и персонажи Рождества. На рельефе авория равеннской библиотеки VIII века в центре — ясли из камня, возле лежит Мария, рядом стоят вол и осел. Со звездного неба идет сноп лучей, и в нем изображены четыре ангела. На правой стороне — стадо и два пастуха, которым ангел объявляет благую весть. В нижней части композиции — Иосиф и две служанки, омывающие Младенца в купели. На левой стороне — три волхва с сосудами в руках, их ведет ангел. В основных чертах эта схема удерживается в миниатюре ватиканского Менология Василия II (985), мозаике Палатинской капеллы (сер. XII в.): здесь Мария сидит возле Младенца, и волхвы изображены дважды — в пути и поклоняющимися Младенцу. На фреске Спаса-Нередицы (1199) аналогичный извод. Краткая схема в классическом варианте XI века включает изображение полулежащей на ложе Марии в вертепе, рядом с ней в яслях Младенец, над ним вол и осел, справа и слева ангелы (слева обычно — благовещение пастуху). Внизу в отдалении сидит Иосиф, с другой стороны — служанки, купающие Младенца. Подобное изображение можно найти на миниатюрах рукописей XI века. Краткий извод часто включает изображение волхвов, следующих за звездой к пещере на



26 Рождество Христово
Псковская икона. XVI в.

конях либо пешком. Большое значение имеет то, в какой позе изображена Богоматерь. В ряде византийских памятников можно обнаружить изображение Марии, стоящей на коленях перед яслями (фрески монастыря Дохиару на Афоне, 1568) либо сидящей и прижимающей к себе Младенца в яслях (фрески Студеницы в Сербии, 1209). Эта иконография несомненно несет в себе черты западного искусства, для которого характерны такие детали. В византийском и древнерусском искусстве на протяжении столетий типичной остается полулежащая фигура Богоматери.

Количество ангелов и пастухов всегда различно. Чем позже памятник, тем больше фигур. С XI века появляется новый мотив музицирующих пастухов: обычно это играющий на свирели пастушок (фрески Каппадокии XI в., тетраевангелие из Пармы XI в.).

«Таинственная и возвышенная мистерия представляется моим глазам: пастухи слушают праздничный гимн, который играет на флейте один пастух, поют ангелы, серафимы», — так в пасторальном духе описывал Иоанн представившуюся ему рождественскую картину.

Развернутый извод включает, кроме шествия волхвов, сцену их поклонения Младенцу и поднесения даров. Для древнерусской живописи XVII и XVIII столетий характерны усложненные многофигурные композиции, состоящие из нескольких сцен: Бегство в Египет, Сон волхвов, Избиение младенцев, Поклонение волхвов, Плач жен и др. Следует отметить, что эти сцены редко появляются в русской иконописи в качестве отдельных композиций, и в силу этого их иконография не получает такого развития, как на Западе. Образы волхвов, например, сохраняют большую устойчивость: первым изображается старец с сосудом в руках — Каспар, затем юноша Мельхиор и последним средних лет Валтасар.

В сцене Рождества Христова часто присутствует довольно странная фигура старца во власянице с кривым посохом в руке, который о чем-то беседует с Иосифом. Его образ, характерный для икон XV—XVII веков, вызвал различные толкования. В нем видели Иакова — брата Иисуса (В. И. Щепкин) либо пастуха (Н. В. Покровский, Г. Милле). Однако кривой посох в руках старца и его имя, которое иногда присутствует в надписях на иконах и которое пишется то «Мнень», то «Мнех», то «Анень», дали основание Б. В. Сапунову предположить в этом изображении отзвуки античной критики христианства²⁹. Кривой посох — символ лжи, а имя «Анень» можно перевести как «некто» или «никто», так как этим словом в церковном пении обозначается особое украшение мелодии путем включения в текст ничего не значащего слова. В некоторых апокрифах (Протоевангелие Иакова) рассказывается о книжнике Анене, который, узнав о рождении Иисуса, пришел к Иосифу и своими доводами пытался вызвать сомнения в непорочности зачатия, а затем донес о событии первосвященнику. Мария с Иосифом были вызваны к первосвященнику, и Богородице в качестве испытания была дана «вода обличения».

Сюжет на эту тему есть, например, в росписях Ферапонтова монастыря. Эта критическая версия, компрометирующая одну из важнейших идей христианства, восходит к сочинению Цельса «Правдивое слово» (178). Цельс использует сообщение Талмуда, в котором говорится об Иисусе как об Иешуа бен Пандира, т. е. сыне Марии и легионера — грека Пандеры. Таким образом, возможно, что старец с кривым посохом, искушающий Иосифа, есть олицетворение древнейшей полемики



27 Пастухи, ожидающие в полях
Миниатюра
греческого евангелия
из монастыря
св. Пантелеймона. XII в. Афон



28 Поклонение волхвов
Миниатюра из коптского евангелия. XII в.

говорящего об Иисусе как об Иешуа бен Пандира, т. е. сыне Марии и легионера — грека Пандеры. Таким образом, возможно, что старец с кривым посохом, искушающий Иосифа, есть олицетворение древнейшей полемики

вокруг догматов христианства.

Сцена Рождества Христова была тем сюжетным и композиционным центром, вокруг которого группировались изображения на тему событий детства Иисуса.

К числу редких для иконописи сюжетов относится «Бегство в Египет», которое обычно изображается в поздних иконах в составе «Рождества Христова». Фабула заимствована из евангелия Матфея (2, 13 – 15). После того как ушли волхвы, ночью Иосифу во сне явился ангел и сказал: «бери Младенца и мать его и беги в Египет, ибо Ирод хочет погубить Младенца». Иосиф встал и пошел и был в Египте до смерти Ирода. Классическая композиция, представленная на миниатюре константинопольского евангелия из монастыря Дионисиат на Афоне (XI в.), изображает процессию: во главе ее идет слуга и ведет под уздцы ослика, на котором сидит Мария с Младенцем, позади идет Иосиф. Иногда встречается вариант с изображением города, из ворот которого навстречу Богородице выходит девушка – олицетворение Египта (Менологий Василия II). На миниатюре Менология Иосиф изображен впереди процессии, что в дальнейшем стало обычным вариантом иконографии сюжета. Редкая деталь встречается на стенах Палатинской капеллы в Палермо и в росписях Каленича (Сербия, XIV в.): изображение Иосифа с младенцем Иисусом на плечах.

Русские иконописцы во все времена избегали трагических тем, и потому «Избиение младенцев», столь часто встречающееся в западноевропейском искусстве, в нашей иконографии обычно также входит в состав сложных изводов «Рождества Христова». В качестве отдельной композиции оно фигурирует в лицевых святцах и в прорисях Строгановского иконописного подлинника.

В евангелиях рассказывается о том, что Ирод, узнав о рождении Христа, приказал убить в Вифлееме всех младенцев мужского пола в возрасте до двух лет. Христиане видят в этом событии воплощение пророчества Иеремии, у которого сказано: «Глас в Раме слышан, плач и рыдание и вопль великий. Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет». Изображение этой сцены мы впервые находим на стенах собора Сайта Мария Маджоре в Риме. В центре композиции помещен Ирод, восседающий на троне, возле него легионеры и толпа женщин с детьми на руках. Здесь нет еще того трагизма, который позднее будет характерен для этой сцены. Мотив собственно избиения младенцев впервые появляется в сирийском искусстве, к которому восходят многие иконографические новшества. Миниатюрист так называемого евангелия Рабулы (Сирия, 586) изобразил палача, занесшего меч над младенцем, которого он держит за ногу, и мать, пытающуюся выхватить обреченного ребенка из рук палача. Постепенно композиция становится более многофигурной, наполненной драматическим действием.

Если следовать циклу двенадцатых праздников, то за Рождеством изображается Сретение, что на современном русском языке означает «встреча». Смысл этой сцены, описанной евангелистом Лукой, связан с древними иудаистскими обрядами. В евангелии говорится, что, когда настали дни очищения, Мария и Иосиф принесли младенца Христа в храм, пожертвовав при этом двух горлиц. В храме Младенца приняли Симеон и пророчица Анна. После обряда Иосиф с семьей вернулись в Назарет.

Впервые изображение встречается на мозаиках триумфальной арки



29 Сретение. Миниатюра.
Могинское евангелие. Сер. XI в. Армения

Сайта Мария Маджоре в Риме. Каноническая композиционная схема складывается в IX веке и, как показывают миниатюры кодекса Григория Богослова из Парижской Национальной библиотеки и Менология Василия II, в ней исторический обрядовый момент отходит на второй план. Главным становится символическое значение сцены, трактуемой как изображение христианского обряда. Не случайно поэтому центральную часть занимает изображение кивория над престолом — принадлежности христианского храма. Формы кивория в Византии и Древней Руси обычно сводятся к шести- или восьмигранному шатру на колоннах, что и нашло свое отражение в иконографии сюжета. Так, изображение кивория на архитраве имеет своим прообразом известный киворий храма св. Софии в Константинополе. На классической по своей иконографии миниатюре из

греческого евангелия XI века (cod. 587, монастырь Дионисиат на Афоне) в центре находится престол, накрытый красной тканью. Справа от него стоят Симеон Богоприимец, протягивающий к Младенцу окутанные гиматием руки, и пророчица Анна со свитком в руках. Слева у престола изображена Богородица, которая протягивает Младенца Симеону. Рядом с ней Иосиф, который держит клетку с жертвенными голубями.

В отличие от этой классической схемы, иногда младенец Христос может быть изображен на руках Богородицы сидящим спиной к Симеону, как, например, на иконе из праздничного ряда Св. Софии в Новгороде (1341). В данном случае в этом не очень значительном, как может показаться, штрихе отразилась характерная для XIV века тенденция к обновлению иконографии за счет введения более живых поз и мотивов. Своего рода новшеством было и такое изображение, какое мы находим на армянской миниатюре Тороса Рослина (1286), где запечатлен как бы следующий момент события — Младенец находится уже на руках Симеона. В древнерусской живописи наиболее устойчиво удерживается традиционный вариант иконографии.

Следующий эпизод из жизни Христа, который иллюстрировали средневековые иконописцы, получил название «Проповедь во храме». Выбор был не случаен, так как это событие, подробно описанное в евангелии



30 Сретение.
Псковская икона. XVI в.

31 Сретение
Икона из праздничного ряда
собора св. Софии
в Новгороде. 1341 г.



Луки, стало первым проявлением божественной мудрости Иисуса. Согласно рассказу, Иосиф и Мария ежегодно ходили на праздник Пасхи в Иерусалим. Однажды, когда Иисусу исполнилось двенадцать лет, его взяли с собой. По окончании праздника все отправились домой в Назарет и не заметили, что Иисуса нет. Мария с Иосифом, пройдя дневной путь, как говорит Лука, вернулись и стали искать его в Иерусалиме, и на третий день нашли его в



32 Сретение
Миниатюра армянской рукописи
«Чашоук». 1286 г.

храме среди учителей проповедующим: «И все дивились его разуму» (Лк. 2, 42-51). Нет сомнения, что в христианском искусстве этот эпизод трактовался как свидетельство превосходства христианского учения. Именно поэтому изображение на этот сюжет впервые появляется в раннехристианскую эпоху в катакомбах Гермеса в Риме (III—IV вв.). Иконографическая схема, сложившаяся к XI веку, как правило, объединяет эпизод с подобной проповедью юноши Иисуса в день Преполовления, о которой рассказывает евангелист Иоанн (Ин. 7). На многих русских иконах композиция имеет надпись: «Проповедь во храме — Преполовление», или «Господь беседует с книжниками». Основные черты композиции представлены уже на миниатюре кодекса Григория Богослова (кон. IX в.) из Парижской Национальной библиотеки (gr. 510): юноша Христос сидит на кафедре, перед ним стол с книгой, по сторонам симметрично расположены по три фигуры еврейских учителей, сидящих на скамьях. Представленная здесь константинопольская переработка сирийской схемы определила основные элементы. Обычно Христос изображается в центре, восседающим на полукруглом сиденье, передающим форму скамьи в синагоге. Правой рукой он делает ораторский жест, в левой держит свитки. По сторонам сидят двумя группами шесть книжников. Сцена изображается на фоне архитектурных палат или храма с куполами. Подобную схему мы находим, например, на таблетке конца XV века из собора св. Софии в Новгороде.

Праздник Богоявления восходит к раннехристианским временам: о нем упоминается уже в апостольских постановлениях. Так, Климент Александрийский (II в.) говорит, что во время празднования Крещения Господня совершались ночные бдения. Естественно, что впервые изображения на эту тему появляются в росписях римских катакомб. Описание сцены находим в текстах евангелистов (Лк. 3, 4-19; Мф. 3, 1-17; Мк. 1, 4-10; Ин. 1, 26-30): «Был глас Божий к Иоанну в пустыне и проходил по всей земле Иорданской и проповедовал крещение покаяния для прощения грехов», — говорит Лука. Сам Иоанн имел одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный, а пищей ему был дикий мед. Все иудеи крестились от Иоанна в водах Иордана, пришли фарисеи и саддукеи. Иоанн сказал им: «Кто внушил

вам бежать от будущего гнева? Я крещу вас в воде, но идущий за мной сильнее меня». В этот момент явился Христос, и когда Иоанн крестил его, все увидели Духа Божия, который, как голубь, снизошел на него.

Ранние изображения представляют собой простую двухфигурную композицию: Иоанн, одетый в тунику, подает руку выходящему из воды нагому Иисусу. Над ними изображен голубь, символизирующий Дух Святой. Уже в ранних памятниках различаются два основных типа: эллинистический и сирийский. Первый получил распространение в Византии, а затем и на Руси, второй — в азиатских провинциях. Первоначально это простейшая композиция с Иисусом, изображенным в фас и безбородым, его руки находятся по сторонам обнаженного тела. Иоанн одет в паллиум и тунику. Так, на рельефе саркофага из Арля (IV-V вв.) в водах Иордана стоит обнаженный юноша Христос, на него нисходит Святой Дух — голубь, справа пророк Исаия, предсказавший это событие, слева — Иоанн, возлагающий длань на Иисуса. В мозаике равеннского Баптистерия (V в.) Христос изображен уже в зрелом возрасте, т. е. с бородой, Иоанн в левой руке держит крест. В композициях XI—XII веков (Дафни, Хозиос Лукас, Монреале) Христос стоит обнаженным в воде по плечи, слева Иоанн возлагает на него руку, справа два ангела с покрывами. В древнерусских памятниках XII века (Нередица) на чреслах Иисуса

появляется перевязь — она становится обязательной для поздней иконографии, тогда как на фреске Мирожского монастыря Иисус изображен еще обнаженным. В XII веке в иконографии Крещения появляются новшества: Христа изображают со скрещенными ногами — словно идущим к Предтече (Монреале, Гелат), а Иоанна — во власянице, согласно евангельскому тексту.

Композиции сирийского типа, известные по восточным памятникам (коптское тетраевангелие из Парижской Национальной библиотеки, фрески Капсадокии XI в.), отличаются тем, что фигура Иисуса изображается в легком развороте, а руками (или одной рукой) он прикрывает пах. Классическая иконографическая схема включает изображение ангелов, которые, следуя установившемуся в церкви обряду крещения, выполняют диаконские функции. Это объясняет такую деталь изображения, как покрывы, которые они держат в руках: во время исполнения обряда не полагалось касаться священных предметов голой рукой.

Простая схема ранних памятников постепенно обрастает повествовательными мотивами. Появляются изображения группы иудеев, принимающих крещение. Например, на фреске Спаса-Нередицы (XII в.) представлено изображение раздевающихся людей, смиренно ждущих своей очереди, а один из них изображен уже плывущим по воде. Уже в самых ранних памятниках появляется олицетворение Иордана в образе бородатого старца, напоминающего Нептуна (ампула Монцы, мозаики равеннского Баптистерия) Этот мотив возник, очевидно, на основании текста Псалтыри: «Море виде и побеже и Иордан возвратися вспять» (Пс. 113).



33 Крещение. Миниатюра «Гомилии Иоанна Богослова». XI в. Монастырь Дионисият, Афон

34 Крещение — Богоявление
Миниатюра греческого евангелия XII в.
из монастыря св. Пантелеймона. Афон



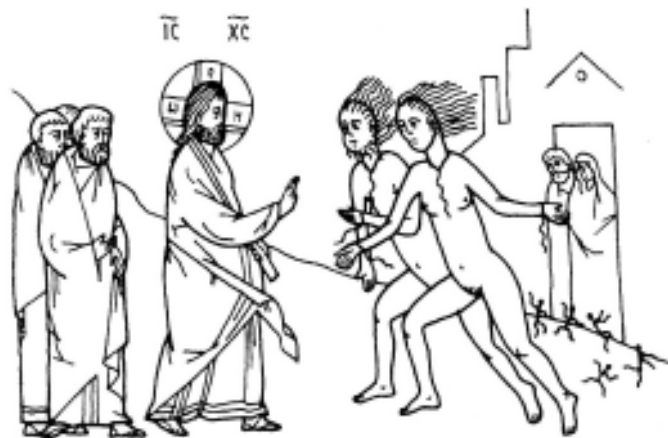
В русской иконографии сложились два основных варианта, следующих в своих главных чертах византийским образцам. В памятниках новгородского круга Христос обычно изображен без препоясания, чуть повернувшись и как бы шагающим влево. Другая схема — с фронтальной фигурой Христа, одетого в препоясание, — встречается, по наблюдению Э. С. Смирновой, «во всех трех иконостасах рублевского круга»³¹.

Сцена Богоявления открывает цикл сюжетов, связанных с проповеднической деятельностью и чудесами Иисуса. Их иконография начинает складываться в раннехристианский период и представлена уже на рельефах саркофагов IV-V веков. Первый эпизод этого цикла иллюстрирует евангельский рассказ о призвании апостолов. Евангелисты сообщают, что после сорокадневного пребывания в пустыне Христос вышел к берегу моря

Галилейского и увидел братьев Симона-Петра и Андрея (Первозванного), закидывающих сети в море. Христос сказал им: «Идите за мною и я сделаю вас ловцами человеков», затем он таким же образом призвал других братьев-рыбаков Иакова и Иоанна, чинивших на берегу сети (Мф. 4, 18–21; Мк. 1, 16–20; Ин. 1, 40-44). Внимание к этим эпизодам не случайно, изображение призвания учеников имело особенно актуальное значение в эпоху распространения христианства. На мозаике церкви Сан Аполлиналиро Нуово в Равенне (VI в.) представлена типичная композиция: два рыбака стоят в лодке и тянут сеть с рыбой, а стоящий на берегу Христос обращается к ним. Если Христос изображен здесь в характерном для раннехристианского искусства образе юноши, то апостолы уже наделены «портретными» чертами: Петр — седовласый, с короткой окладистой бородой, Андрей же изображен безбородым. Иногда эта сцена дополняется следующим эпизодом, когда Христос в сопровождении Петра и Андрея идет по берегу моря, — как на миниатюре IX века из рукописи Парижской Национальной библиотеки («Слово Григория Назианзина»). Несмотря на то, что евангелия описывают несколько эпизодов призвания учеников, изобразительные циклы, как правило, включают только сцену с первыми апостолами. В средневековом искусстве немалую часть христологического сюжетного цикла составляют чудеса Иисуса. Призванные продемонстрировать божественную природу Христа, силу его слова, композиции на эту тему многочисленны. Иконография «чудес» начала складываться в первые века христианства — в живописи катакомб, где эти сцены были трактованы в изящном стиле помпейских росписей, отличались малофигурностью и размещались без какого бы то ни было хронологического порядка. Характерной чертой «чудес» раннехристианского времени (до VI в.) является обычай изображать Иисуса в образе юноши, как в росписях катакомб

Каллиста, Домитиллы или в мозаиках церкви Сан Аполлинарио Нуово в Равенне. Тем не менее уже в IV веке возник тип бородатого Христа. В искусстве этого периода складываются два основных иконографических образа Иисуса в сценах чудес: сирийский черноволосый тип с восточными чертами лица и римский — блондин с волосами до плеч и с раздвоенной бородой. Следует отметить, что окончательно человеческий облик Христа был канонизирован Трульским собором 692 года, и лишь тогда он вытеснил из византийского искусства изображение символического агнца.

Евангелисты описывают чудеса, которые могут быть разделены на несколько видов. Это сцены с исцелением больных, которые трактовались в символическом духе пророчеств Исаи: «Он взял на себя наши немощи и понес болезни», т. е. как аллегория освобождения не столько от физических недугов, сколько от духовной немощи. Согласно Матфею (8, 1-34; 9, 18), Марку (1; 2; 4, 37–38), Луке (5), это исцеление прокаженного, исцеление расслабленного, исцеление тещи Петра от горячки, исцеление бесноватых, изгнание бесов из двух бесноватых в стадо свиней, воскрешение дочери начальника Иаира, исцеление слепых.



35 Изгнание бесов из двух бесноватых
Миниатюра евангелия XIII в.
из Иверского монастыря. Афон

Обычная композиционная схема «исцелений» в византийском и древнерусском искусстве такова:

в центре изображен Христос в сопровождении нескольких апостолов, он простирает благословляющую десницу над исцеляемым. В сцене с бесноватым при этом из уст несчастного вылетают черные демоны. При исцелении слепого обычно изображают, как Христос касается глаз незрячего.

В русских памятниках XVII–XVIII веков иконописцы допускают много бытовых подробностей. Так, в миниатюре Ипатьевского евангелия мы видим горный пейзаж с затейливыми палатами на фоне, больного на кровати, в центре — фигуру Христа, а за ним группу апостолов. Рядом представлены дальнейшие события: иконописец изображает исцеленного человека с кроватью на плечах и рядом с ним группу иудеев — свидетелей чуда. Подобную иконографическую традицию, но в более простой форме можно видеть уже в равенских мозаиках VI века, что говорит об устойчивости раннехристианской схемы.

Не останавливаясь на деталях иконографии других эпизодов с исцелением, которые очень редко встречаются в древнерусском искусстве, мы обратимся к другой группе чудес Иисуса. Среди них — «чудо насыщения хлебами». Евангельская легенда (Мф. 14, 17-21; Мк. 6, 38~44; Лк. 9, 13–17; Ин. 6, 5–13) гласит, что народ, услышав об Иисусе, пошел за ним за город пешком, вечером же ученики сказали Христу, что здесь пустынно и надо отпустить народ, чтобы он мог купить себе хлеб в селениях. Христос сказал: «Дайте им есть». Ученики ответили: «У нас только пять хлебов и две рыбы». Тогда Иисус велел народу лечь на траву, и разделил хлеб и рыбу, и насытил пять тысяч человек.

Иконография композиции в основных чертах восходит к памятникам раннехристианского времени. В росписях катакомб (Домитиллы и Гермеса, II–III вв.) Христос в образе юноши жезлом касается одного из коробов с хлебом. Число коробов в разных изображениях колеблется от четырех до семи. На рельефе арльского саркофага Христос в центре одной рукой с жезлом касается короба с хлебом, другой – корзины с двумя рыбами, которую держит один из учеников.

36 Исцеление прокаженного
Миниатюра евангелия XIII в.
из Иверского монастыря. Афон



В мозаике Сан Аполлиналио Нуово Христос с крестчатым нимбом, по сторонам от него два апостола с хлебом и рыбами в руках. Христос возлагает руки на хлеба и рыб. Позади него изображены еще два апостола. В византийском и древнерусском искусстве на протяжении столетий удерживается эта схема, которая иногда дополняется изображением народа. Композиция в целом тяготеет к геральдическому типу. Иконография цикла с изображением чудес складывалась под сильным влиянием сиро-палестинского искусства, о чем

свидетельствуют мозаики Равенны. Это влияние заметно и в других сюжетах цикла, также возникших в доиконоборческую эпоху.

Композиция сюжета «Хождение по водам» на тему евангельской притчи воплощает назидание сомневающимся во Христе (Мф. 14, 24-33; Ин. 6, 17-21). Однажды ученики плыли на лодке, в это время поднялась сильная буря. И вдруг, в четвертую стражу ночи, как сказано в Евангелии, апостолы увидели Иисуса, идущего по морю. Петр сказал: «Господи, если это ты, то вели мне прийти к тебе по воде» и затем вышел из лодки и пошел навстречу Иисусу по воде, но, почувствовав сильный ветер, испугался и стал тонуть. Христос сказал ему: «Зачем ты усомнился, маловерный».

Изображение на одной раннехристианской ониксовой камее (II–III вв.) раскрывает символический смысл сюжета: на камее вырезан корабль, покоящийся на огромной рыбе, на его корме изображены три фигурки апостолов, на мачте и корме сидят птицы, рядом на воде стоит Христос, протягивающий руку тонущему Петру. Здесь корабль означает церковь, рыба, согласно раннехристианской символике, – Христа, птицы – это символ души человека. Позднее складывается более прозаическая трактовка темы. На книжных миниатюрах IX века мы видим уже вполне сложившуюся иконографию: бурное море, в лодке апостолы, а рядом изображение Христа, который стоит на воде и протягивает руку плывущему Петру.

Аналогично этой схеме строится композиция на близкий по смыслу сюжет «Явление Христа ученикам на море Тивериадском», который отличается тем, что Петр находится в лодке, а Христос изображается стоящим на берегу. В евангельской иконографии иногда выделяется в

самостоятельную композицию сцена «Укрощение бури», которая встречается в двух изводах: первый практически повторяет сцену явления ученикам на море Тивериадском, а во втором Христос изображается спокойно спящим на корме судна.

В западном искусстве широкую известность приобрела композиция с изображением брака в Кане Галилейской. Всем памятные роскошные сцены на этот сюжет на полотнах мастеров итальянского Возрождения. На Руси композиция почти не встречается в станковой живописи, но зато хорошо известна по настенным росписям. На южной стене хоров собора св. Софии в Киеве сцена изображена в двух регистрах. В верхней части изображен Христос, возлежащий за столом с тремя сотрапезниками; справа стоит прислужник, слева изображена направляющаяся к Христу женская фигура. В нижнем ряду запечатлен момент самого чуда — приближающийся к сосудам Христос превращает воду в вино, а слева слуга вытаскивает воду из колодца. Подобная иконография нередко встречается в миниатюрах греческих евангелий X—XII веков. Описание этого эпизода восходит к тексту евангелия от Иоанна (2, 1), где рассказано, что на свадьбу в Кану пришли Иисус и Мария со всеми учениками. Мария сказала, что вина нет, тогда Христос велел наполнить шесть каменных сосудов водой, почерпнуть из них и нести распорядителю пира. И превратилась вода в вино. Христиане понимали эту сцену как аллегорию, прообраз евхаристической трапезы. В росписях Ферапонтова монастыря (1502—1503) представлен более типичный упрощенный вариант «чуда»: с левой стороны за столом восседают Христос и Богородица, в центре невеста в короне и жених, справа две фигуры сотрапезников. На переднем плане двое слуг, один из которых подносит Иисусу бокал с водой, а второй наливает воду в большие кувшины.



37 Пир в Кане Галилейской
Миниатюра евангелия XIII в.
из Иверского монастыря, Афон

Среди многочисленных чудес особое место в евангельской истории занимает чудо Преображения Господня на горе Фавор. Однако рассказ евангелистов очень краток, и фактологических дополнений к нему древность не знала. Синоптические евангелия сообщают, что Иисус взял с собою Петра, Иакова и Иоанна и возвел их на гору, и преобразился перед ними. В евангелии Луки сказано, что «и бысть егда молящися, видение лица Его ино, и одеяние Его блистаяся» (Лк. 9, 28—29). Явились ученикам в этот момент пророки Моисей и Илия, беседующие с Христом, и осенило апостолов облако, и услышали они голос с неба: «Се сын мой...» Потрясенные, они «пали, — как сказано в евангелии, — на лица свои». Что значит преобразился? — задавался вопросом Иоанн Златоуст (ок. 344—407) и отвечал: «Открыл, то есть, им нечто из Своего Божества — столько, сколько они могли вместить, и показал в Себе обитающего Бога»³². С Преображением на горе Фавор связано одно из важнейших в христианских богословии и эстетике понятие о «Фаворском свете». Его концепция была разработана Григорием Паламой (1296—1359), который писал: «Возсиял же оный

Неисповедимый Свет и таинственно явлен апостолам и начальнейшим из пророков в то время, когда Господь молился... Свет этот не есть свет чувственный, и созерцавшие его не просто видели его чувственными очами, но измененными силой Божественного Духа». «Отсюда явно, — заключает Палама, — что Свет Фаворский был Светом Божественным». Этот свет есть одновременно, согласно рассуждениям Паламы, категория эстетическая, так как «блистание происходило и являлось от соединения ума с Богом», а «истинную красоту свойственно созерцать только очищенному умом»³⁴.

Глубокий смысл сцены Преображения predetermined развитие ее иконографии. Постепенно выработалась схема, в которой демонстрация



38 Преображение
Миниатюра греческого свангелия. XI в.

божественной природы Христа была визуально наиболее выраженной среди композиций праздничного цикла. Впервые композицию на сюжет Преображения можно обнаружить в росписи Равенны. Мозаика в церкви Сан Аполлиналио ин Классе (VI в.) выполнена в типичном духе раннехристианских иносказаний. В алтарной апсиде изображен простой крест в круге сияющих звезд, по сторонам греческие буквы α и ω . Также по сторонам креста расположены полуфигуры Моисея и Илии, над крестом — длань Бога-Отца. В нижней части композиции находится изображение горы Фавор с деревьями, среди которых помещены три агнца,

символизирующие апостолов Петра, Иакова и Иоанна, еще ниже изображен св. Аполлиналирий в окружении двенадцати агнцев. Восточная иконография дает нам первый образец антропоморфного изображения. На мозаике церкви св. Екатерины на Синае (VI в.), расположенной также в апсиде, центральную часть композиции занимает фигура Христа в белых одеждах, окруженная голубым миндалевидным ореолом. От него исходят лучи фаворского света. Слева и справа изображены пророки в полный рост, а несколько ниже — коленапреклоненные с воздетыми от удивления руками апостолы Иоанн и Иаков. Петр упал ниц и закрывает лицо руками. Классическая византийская иконография складывается на основе переработки сиро-палестинских изводов. Например, на миниатюре кодекса Григория Назианзина Парижской Национальной библиотеки пророки изображены внутри, или на фоне, сияющего ореола. Илия изображен в образе старца, а Моисей — в образе юноши с книгой своих пророчеств в руках. Обычно в более позднее время, начиная с памятников XI века, пророков помещают вне мандорлы.

Претерпевает изменения и форма славы — обычно она бывает овальной формы, но часто изображается в виде эллипса, а с XII века — в виде трех концентрических колец. Иногда, как на провинциальной греческой иконе



39 Преображение. Псковская икона. XVI в.

XII века из собрания Эрмитажа, она состоит из двух цветов: внутренний круг — красный, а внешнее кольцо — синего цвета. Появляется и устойчивый канон изображения апостолов, который фиксирует различие душевных состояний: Петр обычно, стоя на коленях, смело смотрит на воссиявшего Христа, Иоанн — юный и, вероятно, поэтому более впечатлительный — упал ниц и закрывает лицо руками. Иаков стоит на коленях, но оборачивается посмотреть на чудо Преображения.

40 Преображение
Икона из праздничного
ряда собора св. Софии
в Новгороде
1341 г.



В XIV столетии складывается более подробный извод композиции, который известен в иконе, приписываемой Феофану Греку (ГТГ). Традиционная схема дополняется здесь двумя эпизодами — слева Христос возводит учеников на гору, а справа, уже после чуда Преображения, низводит их с горы. В поздних ярославских иконах, с их интересом к расцветиванию подробностей, иногда изображают Христа, поднимающего упавших на колени апостолов.

Следом за Преображением в цикле евангельских сюжетов изображали сцену Воскрешения Лазаря. Этот эпизод утвердился в качестве важнейшего «чуда» еще в катакомбном искусстве. Воскрешение трактовалось как прообраз воскресения самого Христа и напоминало о дне Страшного Суда, когда все должны будут восстать из гробов своих, подобно Лазарю. Не случайно поэтому Епифаний Кипрский (IV в.) в своем «Слове на воскресение Лазаря» вкладывает в уста Лазаря следующие слова, обращенные к Иисусу: «Господи, вопиют ти пророци во аде, первозданный Адам и патриарх Авраам со сыном Исааком и со внуком Иаковом, Давид же ти вопиет о сыне своем Соломоне»³⁵.

Примечательно, что история рассказана лишь в евангелии Иоанна (6, 1-45). Литературная обработка краткого евангельского текста была проделана Епифанием Кипрским в «Слове», которому мы обязаны теми деталями, что так вдохновляли иконописцев. Лазарь из Вифании был братом Марии Магдалины и Марфы. И вот, когда он умер, сестры послали за Иисусом, который пришел спустя два дня после кончины Лазаря. Иоанн говорит, что «Иисус пришел и увидел, что Лазарь уже четыре дня во гробе. И многие из иудеев пришли утешать Марию и Марфу». Иисус сказал Марфе: «Я есмь воскресение и жизнь, верующий в меня, если и умрет, оживет». Тогда Мария подошла и пала к ногам его.



41 Воскрешение Лазаря
Икона из праздничного ряда
собора св. Софии в Новгороде. 1341 г.



42 Воскрешение Лазаря
Новгородская икона. 1-я пер. — сер. XV в.

Гробница представляла собой пещеру, закрытую камнем. Христос сказал: «Отнимите камень», — на что Марфа ответила: «Господи! Уже смердит, ибо четыре дня как он во гробе». После этого отвалили камень, и Христос велел: «Лазарь! Иди вон», — и вышел умерший, обвитый погребальными пеленами. Христос приказал распеленать его. Многие из иудеев, ставшие свидетелями чуда, уверовали в Иисуса, а фарисеи с этого дня решили убить его.

В развитии иконографии сюжета можно отметить одну основную линию — от простой, часто двухфигурной композиции в росписях катакомб к сложным, многофигурным сценам с бытовыми

подробностями. Чудо воскресения из мертвых с особой силой захватывало воображение древних и было, очевидно, одним из главных аргументов в спорах о вере. Поэтому в римских катакомбах насчитывают более двадцати изображений на этот сюжет. Кроме того, несомненна связь композиции, выразившей надежду на воскресение, с теми захоронениями верующих, которые устраивались в катакомбах. Обычно на этих — часто наивных — росписях изображали юного Иисуса, жезлом касающегося спеленутой мумии. Гробница, согласно римской традиции, представлена в виде колумбария-портика с фронтоном, к которому ведет подиум с лестницей. В зданиях такой формы римляне хранили урны с прахом умерших. Характерна для раннего периода композиция рельефа саркофага Юния Басса (V в.), где Христос представлен в виде агнца. На мозаике равеннской церкви Сан Аполлинарио Нуово можно видеть уже многие элементы будущего канона. Юноша Иисус, стоящий в центре композиции, протягивает руку к телу Лазаря в проеме портика, рядом с Христом изображен один из апостолов, а у его ног коленопреклоненные Мария и Марфа. Однако в своих главных чертах композиция сложилась в сиро-палестинском искусстве. Типичная схема представлена на листах Россанского кодекса (VI в.): Христос в окружении группы апостолов воскрешает Лазаря, спеленутое тело которого двое юношей поддерживают за плечо. Один из них прикрывает нос рукой. Между Христом, изображенным в левой части композиции, и пещерой с гробом Лазаря помещена группа иудеев. Мария и Марфа припадают к ногам Иисуса. С этого времени неперменной деталью становится фигурка юноши, прикрывающего нос от распространяющегося смрада. В течение столетий композиция не претерпевает серьезных изменений. Новое толкование канона возникло, видимо, только в XIV столетии и отразилось в схеме, использованной Андреем Рублевым для иконы праздничного чина Благовещенского собора Московского кремля (1405). Здесь группа фарисеев перемещена из центральной части иконы в левый край, а между Христом и пещерой изображены апостолы. Таким образом, непосредственными соучастниками чуда становятся не враждебно настроенные фарисеи, задумавшие с этого дня погубить Иисуса, но ученики, соперничающие Господу. Рублев словно бы следует словам Климента Ох-

ридского: «Тем бо чудом паче народа хотя утвердiti учеником»³⁶. Этот уникальный иконографический извод встречается после Рублева лишь дважды — в Успенском соборе Кирилле-Белозерского монастыря (1497) и на иконе XVI века из Благовещенского собора Московского кремля. «Творение Рублева, — резюмирует В. А. Плугин, — осталось сугубо индивидуальным философским размышлением, глубина и цельность которого остались недоступны его современникам и продолжателям»³⁷.

Своеобразным прологом к изобразительному циклу на тему последней недели земной жизни Иисуса является композиция «Христос, беседующий с самаритянкой». Этот внешне незаметный эпизод, рассказанный только у евангелиста Иоанна (6, 5–27), важен тем, что Иисус, беседуя с самаритянкой у колодца, проповедует о самом себе как мессии и призывает людей поклониться Богу-Отцу «в духе и истине». Изобразительный канон сложился еще в раннехристианскую эпоху и встречается в двух основных вариантах. В одном случае Христос располагается справа от колодца, а в другом, более типичном, — слева. Его изображают сидящим на камне и повернувшимся в сторону самаритянки, изображаемой по другую сторону колодца. Такова схема росписи в Мирожском соборе Пскова или, например, в церкви Рождества на кладбище в Новгороде (кон. XIV в.).

Следом за «Воскрешением Лазаря» в ряду двенадцатых праздников располагается композиция на сюжет «Вход в Иерусалим». Описание этого

события мы находим в евангельских текстах (Мк. 2, 2–11; Мф. 21, 2–10; Ин. 12, 13–14). Более подробен и красочен рассказ апокрифического евангелия Никодима.

После многочисленных хождений по Галилее Иисус решил отправиться в столицу Иудеи — Иерусалим на праздник Пасхи. Он послал двух



44 Вход в Иерусалим
Миниатюра армянской рукописи «Челюк», 1286 г.



45 Вход в Иерусалим. Икона из преддверия ряда собора св. Софии в Новгороде, 1341 г.

учеников в селение и попросил их привести ослицу и молодого осла. Тем

самым воплотились слова пророка: «Се, Царь твой грядет, сидя на ослице и молодом осле». Встречать Иисуса вышло множество народа, многие постилали дорогие одежды, а другие резали ветви с деревьев и кидали их на дорогу. Никодим уточняет, что делали это «дети еврейские». Пальмовые ветви издавна служили знаком почтения во время торжественной встречи знатных людей, они же были символом мужества и вручались победителям.

Изображения на этот сюжет впервые появляются на рельефах раннехристианских саркофагов, датируемых IV веком и представлявших простейшую схему. На саркофаге Юния Басса изображен Христос верхом на осле, а перед ним два человека: один — постилающий одежды, другой —

46 Вход в Иерусалим
Псковская икона. XVI в.



срывающий ветви пальмы. На Латеранском саркофаге представлена более сложная композиция: позади Иисуса изображены две фигуры апостолов, а рядом с ним, согласно описанию евангелий, второй жеребец. В миниатюрах Россанского евангелия, а позднее и в кодексе Григория Назианзина мы находим уже вполне сложившуюся иконографическую схему: Христос, восседая на ослице, направляется в сторону Иерусалима, рядом с ним группа апостолов и дети, стелящие одежды и срывающие пальмовые ветви; из ворот крепостной башни выходят иудеи с пальмовыми ветвями в руках. Эта классическая схема известна в двух вариантах. В первом случае Христос обращен лицом к жителям Иерусалима — это византийская традиция, характерная и для русских икон и стенописей. Относительно поздно в палеологовскую эпоху, т. е. с начала XIV века, возникает другой извод, согласно которому Христос, восседающий на ослице, обращен назад,

к апостолам. Такая композиция использована в росписях Грачаницы (церковь Богоматери, 1321), церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде (1360—1380). На Руси она наиболее широко известна по иконописи московского круга. В балканских и древнерусских памятниках иногда можно видеть, как ослица заменяется изображением коня (Раваница, Сербия, XIV в., фрески Болотова, Новгород). В развернутых христологических циклах встречаются и другие эпизоды последних дней земной жизни Христа, которые особенно подробно иллюстрировались в русской иконописи позднего XVII века. Среди них отметим эпизод изгнания торгующих из храма. По рассказу евангелистов (Мф. 21,12-13; Лк. 19, 45-46; Мк. 11,15-17; Ин. 2, 13-17), Иисус, войдя в праздничный Иерусалим, направился в храм и выгнал из него всех «продающих и покупающих», опрокинул столы менял и «скамьи продающих голубей» и сказал им: «Дом мой домом молитвы наречется, а вы сделали его вертепом разбойников». Тогда подошли к Христу хромые и



47 Тайная вечеря
Миниатюра из византийского
евангелия. IX в.

слепые, и он исцелил их.

Первые изображения на этот сюжет восходят еще к VI веку (Россанский кодекс). Постепенно композиция становится все более подробной, но главный мотив остается неизменным — это изображение Христа, опрокидывающего столы торговцев.

Среди евангельских тем особо следует выделить Тайную вечерю, глубокий нравственный смысл которой привлекал художников в течение почти двух тысячелетий, от безымянных авторов росписей римских катакомб до Александра Иванова. В этом драматическом эпизоде не только проявляется трагедия евангельской истории, но концентрируются этические заповеди христианского учения. Сцена имеет также глубокий сакральный смысл, так как во время вечера свершилось таинство причащения. Изображение основывается на рассказе евангелистов о прощальной вечере Иисуса со своими учениками во время праздника Пасхи. В этот день ученики приготовили пасху, и когда настал вечер, «Он возлег с двенадцатью учениками», как сказано в тексте. Во время трапезы Христос сказал им: «Истинно говорю вам, что один из вас предаст меня. И каждый спросил — не я ли? Он же сказал: опустивший со мной руку в блюдо, этот предаст меня». Затем Христос взял хлеб, разломил его и стал раздавать ученикам, говоря при этом: «Сие есть тело мое», — и, взяв чашу, подал им, и сказал: «Сие есть кровь моя» (Мф. 26, 20-29; Мк. 14, 17 — 25). Евангелист Лука добавляет, что при этих словах стали апостолы спрашивать друг друга, кто из них сделает это, и спорить между собой. Тогда Христос сказал Петру: «Не пропоет петух сегодня, как ты трижды отречешься, что не знаешь меня» (Лк. 22, 34). Иоанн дополняет описание сцены тем, что сообщает: «Один же из учеников, которого любил Христос, лежал у него на груди». Согласно версии Иоанна, Христос, разделяя хлеб, сказал: «Тот, кому я дам хлеб, предаст меня» (Ин. 13, 1 — 2, 23, 38).

Иконография Тайной вечери начинает складываться относительно поздно. В росписях римских катакомб встречается только так называемая «евхаристическая вечеря», когда за трапезным столом изображают группу из нескольких человек, вкушающих лежащую на столе огромную рыбу, которая, согласно раннехристианской символике, являлась знаком Христа. Обычно их число бывает от двух до семи человек. Одно из первых изображений евангельской вечери помещено на стенах Сан Аполлиналио Нуово в Равенне. На мозаике представлен так называемый асимметричный вариант композиции: изображен стол в виде «сигмы» с хлебами и двумя рыбами на блюде, с левого края стола возлежит Христос на ложе, напротив него, с правого



48 Тайная вечеря
Миниатюра армянского евангелия
«Таркманчау». 1232 г.

49 Тайная вечеря
Таблетка из собора
св. Софии в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.

края изображен Иуда в профиль, что становится иконографической нормой для образа Иуды на протяжении всего средневековья. Между ними за столом изображены апостолы. Эта древнейшая схема получает свое развитие в миниатюре Россанского кодекса, где фигура Иуды перемещена в центр и его изображение выделено жестом: он протягивает руку к чаше на столе. С правого края изображен апостол Петр, а юный Иоанн склонил голову на грудь Иисуса. Подобная композиционная схема становится типичной для византийской и древнерусской иконографии XI–XII веков (например, фрески Софии Киевской). Асимметричный тип композиции с изображением Иисуса у края стола особенно распространяется со второй половины XIV столетия и известен по иконе Благовещенского собора Московского кремля (1405), софийской таблетке (кон. XV в.) и другим памятникам.

В XIII столетии распространяется сложившийся в сирийской иконографии в более раннее время так называемый симметричный извод композиции. Так, на миниатюре одного сирийского евангелия XII века из Британского музея в Лондоне апостолы изображены сидящими вокруг стола, и Христос, таким образом, оказывается в центре сцены. Такой извод хорошо известен в росписях Болгарии, Сербии, Македонии, в некоторых русских иконах (новгородская икона «Земная жизнь Христа», 1-я пол. XV в., Новгородский музей). Однако позднее симметричный вариант сохраняется «лишь как пережиток»³⁸. Тем не менее в древнерусской иконописи остается распространенной схема, подобная иконе из праздничного чина Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (ок. 1497). На ней Христос с прильнувшим к нему Иоанном восседает слева, а ученики расположены вокруг стола. Иуда, тянущий руку к чаше, изображен по центральной оси композиции.

Наконец, еще один извод композиции связан своим происхождением с



50 Христос и апостолы (Евхаристия)
Мозаика 1043–1046 гг. Киев, собор св. Софии

иконографией памятников восточно-христианского круга. Около X века возникает схема, согласно которой Иуду изображают отдельно от всех апостолов — сидящим перед столом на переднем плане, тогда как все остальные фигуры размещены по другую сторону. Этот вариант становится характерным для западноевропейской иконографии.

В русских иконах XV–XVI веков в точном соответствии с

евангельским текстом обычно изображают на втором плане за апостолами колонну, на которой стоит петух. Его изображение должно напоминать о грядущем отречении Петра.

Композиция на тему Тайной вечери в своем асимметричном иконографическом варианте в соответствии с древней восточной традицией могла располагаться на западной стене храма, заменяя собой изображение Страшного Суда, как, например, в росписях собора Спасо-Мирожского монастыря во Пскове (1156).

Евангельский рассказ служил источником не только для композиций

жанрового характера, трактующих событие в историко-повествовательном духе. Иконография Евхаристии, или литургической Тайной вечери, основывается на том же источнике, но трактует событие в возвышенных тонах, придавая ему символично-догматический смысл. Здесь трапеза преобразуется в таинство причащения, составляющее важнейший момент христианского богослужения. Соответствовало значению и местоположение компо-

зиции. Она помещалась в виде фриза на стене центральной апсиды, а также на створках царских врат. Изображение Евхаристии появляется в VI столетии, именно тогда, когда развились церковные обряды и установилось устройство алтарной части храма. Изображение с самого начала приобретает характер торжественной репрезентативной церемонии. Уже на миниатюре Россанского кодекса, созданного в Малой Азии (VI в.), мы видим симметричную схему: процессия из двух групп апостолов направляется к центру, где изображенный дважды Христос подает одной группе хлеб, а другой — чашу с вином. В мозаике равеннской церкви Сан-Витале в центре композиции помещен престол под сенью кивория, что становится обязательной принадлежностью классической иконографии. На престоле расположены крест, дискос с хлебом, а также могут быть изображения орудий страстей. Обычно рядом с Христом помещают фигуры ангелов с рипидами в руках, которые тем самым выполняют функции диаконов. На мозаике, например, Софии Киевской по золотому фону над группами апостолов идут две греческие надписи, поясняющие смысл причастия: «Возьмите, вкушайте: это тело мое, за вас преломляемое для отпущения грехов» (слева) и «Пейте из нее все: это кровь моя Нового Завета, за вас и многих проливаемая для отпущения грехов» (справа). Соответственно слева к святому причастию первым подходит апостол Петр, принимая из рук Христа хлеб, а справа — апостол Павел, принимая от Христа чашу с вином. В древних изображениях не всегда точно можно определить других апостолов, так как их лица не имеют еще ярко выраженных индивидуальных черт. Однако на мозаике Михайло-Златоверхого монастыря (ок. 1112) с уверенностью можно определить, что позади апостола Петра изображены Иоанн, Лука, Симон, Иаков и Фома, а позади Павла —

51 Омовение ног. Мозаика. 1-я четв. XI в.
Фокида, монастырь Хосиос Лувкас.



52 Омовение ног
Таблетка из собора св. Софии в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.

Матфей, Марк, Андрей, Варфоломей и Филипп. В редких случаях процессия апостолов увеличивается благодаря изображению дополнительных фигур. Это могут быть праотцы (Мельхиседек и Авель в церкви Сан-Витале), пророки (Давид и Мельхиседек на миниатюре Барбериновской псалтыри XI в. из Ватикана) или отцы церкви (Иоанн Дамаскин и Козьма Маюмский на фреске церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде, XIV в.).

Евангелист Иоанн дополняет рассказ о последней трапезе Христа с учениками эпизодом об омовении ног, который явился поводом для возникновения самостоятельной композиции. Во время вечери, по словам Иоанна (13, 4-15), Христос снял с себя верхнюю одежду и, взяв полотенце, препоясался, потом влил воды в умывальный сосуд и стал омыwać ноги ученикам и отирать полотенцем. Апостолы были удивлены, а Петр сказал Иисусу: «Тебе ли умывать мои ноги?» «Когда же умыл им ноги Христос, — сказано в тексте, — то надел одежду свою и возлег и сказал: «Если я, Господь ваш и Учитель, умыл ноги вам, то и вы должны умывать ноги друг другу». Языком притчи здесь, по существу, выражено нравственное завещание Иисуса своим ученикам, подан пример братской любви и смирения. Вероятно, именно по этой причине изображения на эту тему появляются в раннехристианских памятниках (рельефы саркофагов IV—V вв.). Иконографическая схема здесь еще очень проста: Петр сидит в кресле и удивленно разводит руки, его левая нога разута, перед ним изображен Иисус с полотенцем на плече, рядом один из апостолов, а внизу у ног Петра сосуд с водой. Позднее складывается три основных типа композиции. По одной схеме Христа изображают стоящим рядом с Петром, ноги которого разуты и опущены в таз. Эта схема известна с IX века и встречается в росписях Грачаницы (1321), афонских монастырей Протат, Лавра, Дохиару (XIV в.). Второй вариант, так называемый каппадокийский, известен по памятникам восточного круга XI—XIII веков и отличается тем, что Христос моет или вытирает полотенцем ноги Петра. Эта схема получила широкое распространение в древнерусском искусстве и встречается, например, на иконе праздничного ряда Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (ок. 1497). Третий вариант был популярен как на Востоке, так и на Западе и может считаться компилятивным. Христос изображается как бы беседующим — одной рукой он омывает ноги Петру, а другой жестикулирует, обращаясь к нему с поручением. Этот вариант известен и по сирийским миниатюрам XII—XIII веков, и по мозаикам Сан-Марко в Венеции, афонским и балканским фрескам. В тех случаях, когда в композиции изображены все двенадцать апостолов, они расположены обычно в два регистра, сидящими на скамьях. Ученики изображаются жестикулирующими, что придает сцене жанровый характер. Но даже в тех случаях, когда изображают всего нескольких учеников, непременной чертой иконографии остается жест руки апостола Петра, выражающий недоумение и сомнение. Так, на иконе из Кирилло-Белозерского монастыря Петр прикладывает палец ко лбу.

ИКОНОГРАФИЯ СТРАСТНОГО ЦИКЛА В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ

Иконография страстного цикла складывается относительно поздно, хотя ряд сюжетов появляется уже в раннехристианскую эпоху. Развитие канона, преимущественно на примере монументальной живописи, было достаточно подробно исследовано Н. В. Покровским, Л. А. Мацулевичем, Г. Милле, С. Радойчицем.

Наиболее ранние изображения на тему страданий Христовых обнаруживаются в книжных миниатюрах и настенных росписях. Причем и здесь наиболее выразительные композиции, в которых подчеркивается драматическое начало, зарождаются в искусстве восточнохристианского круга. В иконописи эта тема развивается позднее. Самый ранний и обширный страстной цикл в русской иконописи находился, вероятно, в праздничном ряду Успенского собора во Владимире. Однако среди сохранившихся до нашего времени древнейшим является цикл Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, подробно исследованный О. В. Лелековой³⁴.

Прототип русских страстных композиций следует искать в росписях новгородских храмов второй половины XIV столетия, когда все византийское искусство испытывает тяготение к драматическим, психологически напряженным темам. Среди них необходимо отметить росписи церквей Успения на Волотовом поле, Спаса на Ковалеве, Федора Стратилата. В последнем храме было, как отмечает О. В. Лелекова, более пятнадцати эпизодов, иконография которых восходила к более ранним сербским памятникам. Не случайно поэтому иконописный канон приобретает устойчивые черты именно в Новгороде.

После вечери наступают самые драматические события последних дней, прелюдией которых служит «моление о чаше».

Композиция «Моление о чаше» встречается уже на мозаиках Сан Аполлиналио Нуово в Равенне и в миниатюрах Россанского кодекса. После вечери Иисус с Петром и еще двумя учениками отправился в Гефсиманский сад. Евангелия сообщают, что Христос сказал им: «Оставайтесь здесь и бодрствуйте», — а сам отошел, «пал на лице» и стал молиться: «Отче Мой! Да минует Меня чаша сия». Вернулся и нашел учеников спящими. И сказал им: «Бодрствуйте и молитесь», — и опять отошел и молился: «Отче мой! Если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя». А ученики опять спали. Так же и в третий раз». Тогда подошел Христос к ученикам и сказал: «Встаньте, вот приблизился предающий меня» (Мф. 26, 36–46; Мк. 14, 32-42; Лк. 22, 40-46).



Классическая иконография включает изображение молящегося



54 Моление о чаше
Таблетка из собора св. Софии
в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.

коленипреклоненного Иисуса среди пустынных гор и спящих апостолов. Обычно Христос изображается дважды: молящимся и стоящим перед спящими учениками. В верхнем углу изображается небесный сегмент, из которого «нисходит» ангел. Если в Россанском евангелии мы видим фигуры трех апостолов, то на Софийской таблетке в нижнем регистре сцены — одиннадцать спящих апостолов.

Следующий эпизод — «Предание Иуды». Эта сцена может получать различную трактовку, и в зависимости от того, какой эпизод больше акцентируется, складываются различные иконографические типы.

Евангелисты сообщают, что при выходе из Гефсиманского сада Христос встретил Иуду Искаротиота, который стоял в окружении людей, вооруженных мечами и копьями. «Предающий же его дал им знак, сказав: кого я поцелую, тот и есть, возьмите его». Затем Иуда подошел и поцеловал Иисуса, после чего стражники схватили Христа и отвели его к



55 Поцелуй Иуды
Миниатюра константинопольской рукописи
Лександрийской 1039 г. из монастыря Дионисиата. Афон

первосвященнику Каиафе (Мф. 26, 47 — 56; Мк. 14, 43-50; Лк. 22, 47-54; Ин. 18, 3-12). Изображение на миниатюре сирийского евангелия Рабулы (VI в.) является одной из первых попыток воплощения иконографической схемы, которую можно обозначить как «Поцелуй Иуды». В центре композиции изображен Христос, руку которого лобзает Иуда, рядом два стражника берут Иисуса под руки. Уже здесь определилось фронтальное построение композиции. В дальнейшем сложилась схема, согласно которой Иуда обнимает Христа и целует его в щеку, их окружает толпа воинов с

копьями и факелами в руках. Например, на новгородской иконе «Земная жизнь Христа» (1-я пол. XV в.), близкой по трактовке сюжета к южнославянским росписям XIII — XIV веков, в центре над головой Христа, как бы поднятый над толпой, изображен воин в развевающемся красном плаще, а в нижней части сцены — Петр, отрезающий

ухо рабу Малху. Последний эпизод иллюстрирует слова Евангелия: «Один из бывших с Иисусом, простерши руки, извлек меч свой и, ударив раба первосвященникова, отсек ему ухо. Тогда говорит ему Иисус: возврати меч твой в его место, ибо все, взявшие меч, мечом погибнут» (Мф. 26, 51-52).

Иногда толпа бывает перемешана, но встречается извод, согласно которому апостолы стоят отдельной группой с одной стороны, а воины — с другой, как на иконе-таблетке из новгородского Софийского собора.

Известна также иконографическая схема, по которой Иуда не целует Христа, но указывает пальцем на него. Такой вариант скорее можно назвать «Взятие Христа под стражу». Иногда оба эпизода могут

56 Предание Иуды
Таблетка из собора св. Софии в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.





57 Целование Иуды
Таблетка из собора св. Софии в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.

объединяться в общую композицию либо образовывать некий средний вариант, подобно фреске Пещерной церкви в Иваново в Болгарии (сер. XIV в.), где Иуда склоняется к Христу, но не целует его. В памятниках конца XIII — XIV веков нарастает драматическое начало в трактовке сцены — возникает резкое движение, усиливается жестикация, появляются сцены избиения стражниками сочувствующих Христу.

Следующий эпизод евангельского рассказа получил название «Поругание Христа». Следует отметить, что в раннехристианскую эпоху избегали изображать сцены страданий Христа. Позднее в византийском и древнерусском искусстве можно отметить ту же тенденцию. Однако этот мотив появляется в сербских росписях XIII — XIV веков с уже достаточно определенной иконографией, которая в

дальнейшем обнаруживается в ряде русских памятников.

После ареста стражники отвели Христа к Каиафе — первосвященнику, где стали допытываться, не он ли «Христос Сын Божий». Затем, по словам Матфея, «плевали Ему в лице и заушали Его; другие же ударяли Его по ланитам» (Мф. 26, 59 — 67).

Наиболее типичен иконографический вариант иконки-таблетки из новгородского Софийского собора (кон. XV в.), повторяющий в основных чертах сербскую схему (росписи в Прилепе, 1271; в Старо Нагоричино, 1317).

58 Поругание Христа
Таблетка из собора св. Софии в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.



В центр композиции помещен Христос в красном гиматии и лилово-коричневом хитоне. На голове его надет красный терновый венец, в руке — длинный посох. Вокруг Христа изображены пляшущие и играющие на барабанах воины и иудеи. По сторонам две фланкирующие фигуры юношей, трубящих в длинные трубы. На фоне изображена стена с двумя башнями. Иконография «Поругания», сложившись, очевидно, в монументальной живописи, появляется в составе праздничных чинов лишь с начала XVI столетия одновременно с распространением страстных циклов в станковой живописи. Аналогична описанной схема икон из Успенского собора Кирилло-белозерского монастыря, из праздничного ряда 1508 года, Софийского собора в Новгороде, двух вологодских икон XVI века и ряда других.

В то время как Христос находился в доме первосвященника, Петр сидел во дворе. Там к нему подошла служанка и узнала в нем ученика Иисусова, но Петр отрекся. Затем к нему подошла другая, но он также отрекся, и наконец, как рассказывает Матфей, «подошли стоявшие там и сказали Петру: точно и ты из них, ибо и речь твоя обличает тебя. Тогда он начал клясться и божиться, что не знает Сего Человека. И вдруг запел петух. И вспомнил Петр



59 Храктоме перед Кавардой и Анной
Таблетка из собора св. Софии в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.

слово, сказанное ему Иисусом: прежде, нежели пропоет петух, трижды отречешься от Меня. И вышед вон, плакал горько» (Мф. 26, 69–75). Аналогичен рассказ и других евангелистов (Мк. 14, 66–72; Лк. 22, 56–61; Ин. 18, 25–27).

Изображение отречения Петра впервые появляется в мозаиках Равенны (Сан Аполлинарио Нуово), затем часто появляется в памятниках восточнохристианского искусства (фрески Хемсеби-Килиссе в Турции IX–XV вв., армянские миниатюры XI–XIII вв., миниатюра Хлудовской Псалтыри IX века из Исторического музея в Москве). Обычно изображают сидящего у костра Петра и перед ним вопрошающую служанку либо мужскую фигуру, на втором плане — колонну с петухом.

Часто сцена повторяется трижды по числу отречения, или, наоборот, все три эпизода могут объединяться в одной композиции, как в росписях страстного цикла церкви Богоматери Перивлелпты в Охриде, Сербия (1295).



60 Отречение апостола Петра
Таблетка из собора св. Софии
в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.

Изобразительный ряд страстных циклов точно следует за евангельским повествованием. «Когда же настало утро, — говорит Матфей, — все первосвященники и старейшины народа имели совещание об Иисусе, чтобы предать Его смерти. И связавши Его, отвели и предали Его Понтию Пилату правителю» (Мф. 27, 1–2). Композиция, получившая название «Приведение к Пилату» или «Суд Пилата», иллюстрирует эпизод беседы Пилата с Христом. Евангелисты по-разному описывают эту сцену, но, может быть, наиболее известными стали слова Пилата, переданные в евангелии Иоанна: «Пилат сказал ему: что есть истина? И, сказав это, опять вышел к иудеям и сказал им: я никакой вины не нахожу в Нем.

Есть же у вас обычай, чтобы я одного отпускал вам на Пасху; хотите ли, отпущу вам Царя Иудейского?» (Ин. 18, 38–39). Другие евангелисты, описывая эту сцену, добавляют, что «Пилат, видя, что ничто не помогает, но смятение увеличивается, взял воды и умыл руки перед народом и сказал: не виновен я в крови Праведника Сего; смотрите вы» (Мф. 27, 24).

Раннехристианские композиции на эту тему включают только сцену суда

Пилата и представляют собой изображение сидящего на престоле Пилата с венком на голове и Иисуса, стоящего перед ним в окружении двух стражников. Рядом с Пилатом могут быть фигуры одного или двух телохранителей. Например, на миниатюре Россанского кодекса изображены телохранители со штандартами в руках, группа придворных и слуга с кувшином и полотенцем в руках, на столе перед Пилатом — чернильница. Позднее изображение письменных принадлежностей Пилата, которые



61 Отречение Петра
Фрагмент миниатюры армянского евангелия. 1397 г.



62 Христос перед Пилатом
Миниатюра византийской
рукописи Евангелия. XIII в.

в качестве священной реликвии хранились в Константинополе⁴⁰, становится типичной деталью иконографической схемы. На новгородской иконе «Земная жизнь Христа» (1-я пол. XVв.) в центре изображен Христос, которого держат два воина в доспехах, слева — старец в красном одеянии, справа — восседающий на престоле Пилат в белом одеянии и слуга, льющий ему на руки воду из кувшина. Надпись на фоне гласит: «Пилат судит Господа на распятие». На таблетке Софийского собора в Новгороде появляется новая деталь: рядом с Пилатом на одном троне с ним восседают перво-

священники Анна и Каиафа, что является отступлением как от канонических, так и апокрифических евангельских текстов. На кирил-

ловской иконе, в целом повторяющей предыдущую композицию, вместо юноши с кувшином в руках изображена женская фигура, что представляет собой большую вольность, так как по римским законам женщины не имели доступа в помещение суда⁴¹. На последних двух иконах и в других памятниках аналогичной иконографии изображена довольно странная фигура человека, прильнувшая справа к трону. Этот персонаж как будто что-то говорит склонившемуся к нему первосвященнику. Существует несколько объяснений: это может быть слуга, которого первосвященник посылает установить крест для распятия, или один из лжесвидетелей, о которых рассказано в евангелии от Матфея⁴². В иконах на этот сюжет часто повторяется деталь, впервые появившаяся на софийской таблетке: ножка трона, на котором восседают Пилат с



63 Приведение Христа на судилище к Понтию Пилату
Таблетка из собора св. Софии в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.

первосвященниками, изображена свисающей со ступеньки, что, без сомнения, имеет аллегорическое значение.

Следующий сюжет страстного цикла — «Бичевание Христа», или «Биение у столпа», как следует из надписи на таблетке Софийского собора. Опять обратимся к евангельскому тексту. После того, как Иисус был приговорен, «воины правителя, — говорит Матфей, — взявши Иисуса в преторию, собрали на Него весь полк, и раздевши Его, надели на Него багряницу; и сплетши венец из терна, возложили Ему на голову и дали Ему в правую руку трость; и, становясь пред Ним на колени, насмехались над Ним, говоря: радуйся, Царь Иудейский! И плевали на Него и, взявши трость, били Его по голове» (Мф. 27, 27 — 30). Иконография этого сюжета, особенно в более ранних памятниках, подчас соединяет в себе признаки двух разных эпизодов: поругания и бичевания. Например, на мозаике собора Сан-Марко в Венеции (нач. XIII в.) Христос изображен в императорском облачении с терновым



64 Бичевание Христа
Таблетка из собора св. Софии
в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.

венком на голове и жезлом в руках. В ранних русских страстных циклах — как и в схеме таблетки Софийского собора — в центре композиции изображается обнаженный Христос в набедренной повязке, привязанный к колонне. Два палача избивают его плетьюми. Иногда еще двое воинов держат его за руки. Однако этот сюжет в древнерусском искусстве получает распространение главным образом в XVII столетии.

Так, в достаточно подробном страстном цикле праздничного ряда из Успенского собора Кирилле-Белозерского монастыря эта сцена отсутствует.

«И когда насмеялись над Ним, сняли с Него багряницу и одели Его в одежды Его, и повели Его на распятие. Выходя, они встретили одного Киринаеянина, по имени Симона: сего заставили нести крест Его» (Мф. 27,

31 — 32). В отличие от синоптиков (евангелий Матфея, Марка и Луки), Иоанн говорит о том, что Христос сам нес свой крест: «И, неся крест Свой, Он вышел на место, называемое Лобное, по-еврейски Голгофа» (Ин. 19, 17). Следом за Христом шло множество народа и женщин, «которые плакали и рыдали о нем».

В раннехристианском искусстве на единственном украшенном рельефами на темы «страстей» саркофаге —



66 Несение креста
Таблетка из собора св. Софии в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.

Латеранском — представлен юноша Христос, несущий свой крест в сопровождении одного воина.

В византийском искусстве сложилось два основных типа: в одном случае изображается Христос, который сам несет свой крест, и в другом — Симон Киринаеянин. Кроме того, различаются изводы, где помимо Христа в составе процессии изображаются два разбойника с крестами на плечах, приговоренные вместе с Иисусом к распятию. Клеймо иконы «Земная жизнь Христа» представляет собой более распространенный в византийском и древнерусском искусстве вариант «Несения креста» с Симоном Киринаеянином, который возглавляет процессию. Он несет семиконечный крест, следом за ним в центре композиции изображен Христос со связанными руками, его сопровождают два воина в латах, шествие замыкают два старца. Обычно один из воинов держит веревку, которой связаны руки Иисуса. Этот мотив восходит к более ранним изображениям и известен по фреске церкви св. Георгия в Старо Нагоричино (1316—1318). Иконография софийской таблетки, повторяющаяся затем с небольшими изменениями в новгородской



65 Ведение на казнь
Икона. Кон. XIV в.
Святой, монастырь
св. Екатерины



67 Восхождение на крест
Таблетка из собора св. Софии в Новгороде
Кон. XV — нач. XVI в.

праздничной иконе 1509 года из Софийского же собора, на кирилловской иконе и других, включает изображение рядом с Симоном двух приговоренных разбойников, несущих свои кресты. Они всегда изображаются обнаженными по пояс. Такая схема естественно предполагает смещение фигуры Христа и стражников к левому краю композиции. Характерной особенностью иконографии кирилловской иконы является помещение фигуры Богоматери и, возможно, Марии Магдалины в конце процессии слева, что становится типичным для ряда более поздних изображений. Таким образом, можно отметить наличие нескольких формул изображения этой сцены. В отличие от византийской иконографии, в западном искусстве сложилась схема, иллюстрирующая слова евангелиста Иоанна.

Прежде чем обратиться к иконографии Распятия, следует остановиться на чрезвычайно редком для древнерусской иконописи сюжете «Утверждение креста». Наиболее раннее из известных изображений представлено на иконе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря⁴³. Канонические евангелия умалчивают о процедуре приготовления к казни, и лишь Иоанн говорит о том, что Пилат поставил надпись на кресте, где написано было: «Иисус Назорей, Царь Иудейский» (Ин. 19, 19). На кирилловской иконе на фоне стены изображены две фигуры, которые устанавливают крест в присутствии первосвященников. Аналогичная иконографическая схема позднее была использована в клеймах двух вологодских икон второй половины XVI века с подробным страстным циклом, что позволяет предполагать наличие разработанного иконографического канона.

Распятие является одной из центральных тем во всем христианском искусстве и входит в число двенадцатых праздников, составляющих отдельный ряд иконостаса. Композиция опирается на евангельский рассказ (Мф. 27, 34-50; Мк. 15, 22-39; Лк. 23, 33-46; Ин. 19,18-30) и сообщение апокрифического евангелия Никодима. Источники сообщают, что когда распяли Христа, то «от шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого. А около девятого часа возопил Иисус громким голосом... И тотчас побежал один из них, взял губку, наполнил уксусом и, наложив на трость, давал Ему пить». Вместе с Иисусом казнили двух разбойников: «один на правую сторону, другой на левую». При казни присутствовали «Мать Его и сестра Матери Его, Мария Клеопова и Мария Магдалина». Кроме того, евангелия говорят об «ученике, которого любил», т. е. об Иоанне, и сотнике по имени Лонгин, который «видев происходившее, прославил Бога и сказал: истинно Человек Этот был праведник» (Лк. 23, 47). Апокрифический текст Никодима содержит имена разбойников: распятого слева звали Гестас, а другого Дисмас. Последний, которого стали называть благоразумным, утешал Иисуса и сказал ему: «Иисус, сегодня ты будешь в Раю». После того как Христос испустил дух, один из воинов пронзил ему ребра копьем, и тотчас истекли кровь и вода. Воины, распявшие Христа, взяли его одежды, разделили их по жребию на четыре части. Далее говорится, что поскольку была пятница, «то иудеи, дабы не оставить тел на кресте в субботу (ибо та суббота была день великий), просили Пилата, чтобы перебить у них голени и снять их». Однако, как говорит Иоанн, у Христа не стали перебивать голени, так как «увидели Его уже умершим».

Первые христиане не изображали сцены Распятия. Почитание этого события стало реально устанавливаться только после отмены смертной казни

через распятие, применявшейся обычно по отношению к рабам, что было сделано лишь в V веке. Именно в это время начинают собирать легенды, связанные с этим, почитать реликвии и совершать паломничества к месту казни. Так, уже Иероним (ок. 350 — 420) передает легенду о том, что Христос был распят на небольшом холме, в котором был похоронен библейский Адам. Другой источник — Бордосский паломник (333) — называет Голгофу «горкой», а паломник Евхерий (440) — скалой. В тексте Бревиария из Иерусалима (530) содержится описание: «Есть там на Голгофе большой двор, где распят был Господь. Кругом по горе самой находятся перила, и на самой же горе находится камень, род булыжника. Он имеет серебряное отверстие, куда вставлен был крест, крест украшен весь золотом и драгоценными камнями...» Последнее свидетельство говорит об установившемся к тому времени почитании священного места. Орудия страстей, в частности сам крест, становятся предметом поклонения. Паломница Сильвия (372—394) указывает, что крест был простой четырехконечной формы с драгоценными камнями⁴⁴.

Однако, несмотря на постепенное оформление культа, связанного с Распятием, в искусстве первое время используются аллегорические изображения на библейские темы, такие как «Жертвоприношение Авраама», «Даниил во рву львином». Последний образ как символ распятия использовался Иоанном Дамаскином, следовавшим давней традиции. В некоторых памятниках изображали один крест с монограммой Христа в венке, у основания креста помещали агнца, как символ искупительной жертвы (рельеф саркофага в мавзолее Галлы Пластидии в Равенне VI в., мозаика церкви Козьмы и Дамиана в Риме VI в.). Изображение исторического распятия с фигурой Христа стало широко распространяться лишь после решений Вселенского собора 692 года, отменившего символические замены образа Христа.

Переходную иконографию мы находим на мозаике церкви Сан Аполлинарио ин Класе в Равенне (VI в.), где в центре креста помещено полуфигурное изображение Христа, наподобие античного бюста. Аналогичное изображение распятия Иисуса, но только в окружении еще двух крестов с казненными разбойниками, известно также на ампуле VI века из собора в Монце, что говорит о восточнохристианском (палестинском) происхождении персонифицированной иконографии Распятия.

Впервые изображение Распятия как исторической сцены представлено на рельефе дверей церкви св. Сабины в Риме (VI в.). Здесь мы видим распятого Христа в центре и двух разбойников на крестах по сторонам. Наиболее подробно это событие иллюстрируется в миниатюре известного нам евангелия Рабулы. В центре композиции изображен Иисус на кресте, одетый в длинную рубаху — так называемый колобий, что соответствует описанию Иоанна: «Воины же, когда распяли Иисуса, взяли одежды Его и разделили на четыре части, каждому воину по части, и хитон; хитон же был не сшитый, а весь тканый сверху» (Ин. 19, 23). По сторонам от него — распятые на крестах Димас и Гестас. Один из воинов прободает копьем ребро Иисуса, другой подает Христу губку с уксусом. У подножия креста сидят трое воинов и делят одежды Иисуса. Последний эпизод в дальнейшем часто выделяется в отдельную композицию. По сторонам креста изображены Богоматерь и Иоанн Богослов, а также три женские фигуры — Мария Клеопова, Саломея и Мария Магдалина. Вверху по сторонам креста — символы солнца и луны.

В сирийской иконографии складывается не только этот подробный извод, но и вырабатываются некоторые характерные подробности. Появляется, например, скорбный жест при изображении Богородицы и юного Иоанна: они прижимают ладонь к щеке, при этом Богородица в левой руке держит платок — например, на миниатюре Хлудовской псалтыри. На этой же миниатюре мы видим и череп Адама в основании креста, и струи крови, брызнувшей из прободенного ребра Иисуса. В классической византийской иконографии, ориентированной на константинопольское искусство, обычно сцена представляется в более спокойных тонах. Так, Богородица изображается прижимающей руки к груди.



68 Распятие
Миниатюра
Хлудовской псалтыри. IX в.

Все многообразие иконографии сцены Распятия можно условно подразделить на несколько основных типов. Древнейшая схема так называемого сирийского типа представляет собой краткий извод: однофигурное распятие, т. е. без разбойников, по сторонам Богородица и Иоанн Богослов с Евангелием в руке. Ладонь правой руки он обычно прижимает к щеке. На этой основе сложилась классическая византийская схема, известная по мозаикам Хозиос Лукас в Фокиде (нач. XI в.), Неа Мони па Хиосе (1042 — 1056), Дафни (2-я пол. XI в.), Софии Киевской и другим, которые могут «смело рассматриваться, — по словам В. Н. Лазарева, — как наиболее зрелые решения византийской монументальной живописи»⁴⁵. На мозаике в Дафни, например, изображены лишь три фигуры. Христос обнажен, на его чреслах доходящая до колен перевязь, из раны на боку течет кровь. Его тело изображено с едва заметным провисанием, что призвано как бы смягчить тему страдания. Это характерный момент всей византийской и древнерусской иконографии, отличающий ее от западных схем. Ноги Христа приколочены к перекладине отдельно, в основании креста лежит череп Адама. Богородица левой рукой прижимает к груди платок, а ладонь правой руки обратила в сторону креста. Иоанн правой рукой также указывает на крест, а левую опустил вниз. Вверху на фоне — скорбящие ангелы. В этой редакции могут появляться дополнительные фигуры: со стороны Богородицы — скорбящих женщин, а со стороны Иоанна — сотника Лонгина (мозаика Неа Мони, фреска Спаса на Нередице в Новгороде). На одной из икон синайского монастыря св. Екатерины Иоанн изображен рядом с Богородицей, а группа воинов — по другую сторону креста.

Во второй половине XIV столетия иконографическая схема становится более экспрессивной. Тело Христа получает более заметный изгиб, чувства участников сцены выражаются с помощью более активной жестикуляции, увеличивается число фигур в композиции.

Другой тип, также восходящий к ранним образцам, в отличие от изображения простого предстояния перед крестом акцентирует



69 Распятие. Икона. XII в.
Синай, монастырь св. Екатерины



70 Распятие
Икона. Позд. XIV в.
Синай, монастырь св. Екатерины

собственно момент казни. Так, в клейме новгородской иконы «Земная жизнь Христа» использован извод, восходящий к сирийскому евангелию Рабулы. Иконописец изображает тело Христа сильно провисшим. Из ран на ладонях, ступнях, ребрах течет кровь. По сторонам креста два воина: левый прободает ребро Христа копьем, а правый касается его груди тростью. Слева стоит Богоматерь с одной из женщин, справа — Иоанн Богослов и сотник Лонгин. Новгородская икона представляет собой редкий вариант, который близок трехфигурному «Распятию» с разбойниками. Здесь за изображением крепостной стены на фоне видны скрытые ею до пояса фигуры распятых разбойников. Их изображения помещены под ветвями креста так, что получается, будто кровь из ладоней Иисуса капает им на головы. Третий вариант композиции представляет собой изображение сцены с распятыми разбойниками. В некоторых случаях все три фигуры пригвождены к крестам, тогда как в иных разбойники привязаны к крестам веревками. Общая тенденция развития иконографии заключается в усложнении сцены, ее жанровой разработке в поздних произведениях. Появляются такие мотивы, как фигуры, олицетворяющие Церковь Христову и синагогу. Первая в виде женщины в короне принимает кровь Христову в сосуд, вторую же ангел отгоняет прочь от креста.

71 Распятие
Изображение на бледно-розовой
IX—X вв. Синайские



В русских лицевых святцах и в иконописи XVII века в общую много-фигурную композицию включаются Воздвижение Креста, Восшествие на крест, Пригвождение к кресту, Разделение одежд, Плач предстоящих, Снятие с креста и другие эпизоды.

Любопытно проследить некоторые особенности иконографического канона по деталям изображения. Так, первоначально изображался крест простой формы, трех или четырехконечный, однако позднее, в зависимости от положения таблички, встречаются пяти-, шести-, семи- и восьмиконечные кресты. В византийской традиции тело Христа всегда изображается прибитым четырьмя гвоздями — в отличие от западной, где ноги приколоты одним гвоздем. Терновый венец в русских памятниках появляется лишь в XVII веке под влиянием европейского искусства. Иногда можно видеть изображение встающих из гробов мертвецов, о чем говорится в апокрифах, что это Карин и Лицеош — дети Симеона Богоприимца.

Изображения луны и солнца подчас приобретают вид аллегорических фигур, как на миниатюре мюнхенского евангелия XI века, где изображены юноши в колесницах. Другой цикл сюжетов связан с темой оплакивания и погребения тела Христа. Евангелисты весьма кратко описывают события, последовавшие за казнью, более подробен рассказ апокрифического евангелия Никодима. После казни некто Иосиф из Аримафеи — тайный ученик Христа, по словам Иоанна,



72 Распятие
Греческая икона. Нач. XV в.



73 Распятие. Икона из такановского ряда
в соборе св. Софии в Мангеше. XIV в.

— испросил у Пилата разрешения снять Иисуса и захоронить его. При этом присутствовал Никодим, принесший смирны и алая. Они взяли тело Иисуса, обвинили его пеленами и положили его в гроб (Ин. 19, 38—42). Другие евангелисты говорят о гробе, который был высечен в скале (Мф. 27, 57—61; Мк. 15, 43—47; Лк. 23, 50—56). По требованию первосвященников Пилат распорядился выставить у гроба стражу.

В изобразительном искусстве средневековья сложилась детальная иконография, в которой можно выделить несколько самостоятельных композиций.

Первая среди них — «Снятие с креста». Иконография сюжета складывается в настенной живописи. В росписях церкви св. Пантелеймона в Нерези (Македония, 1164), выполненных константинопольскими мастерами, представлена классическая схема: спускающийся по лестнице, приставленной к кресту, Иосиф Аримафейский держит на руках обвисшее тело Христа; слева Богоматерь прижимается щекой к голове Иисуса, обнимая его за шею и поддерживая тело другой рукой, с другой стороны Иоанн Богослов склонился и целует безжизненно вытянутую руку Христа, а у подножия склоненный Никодим щипцами освобождает от гвоздей ногу Иисуса. Однако композиция может варьироваться. На миниатюре евангелия конца XIII века из афонского Иверского монастыря Иосиф, стоящий на скамейке, подхватывает тело Христа, а Мария лобзает опущенную руку Христа, рядом с ней еще две женские фигуры; внизу коленапреклоненный Никодим вытаскивает гвозди, Иоанн стоит справа, прижимая правую руку к своей щеке. В станковой живописи этот сюжет появляется значительно позднее. Одним из ранних образцов является клеймо новгородской иконы «Земная жизнь Христа», композиция которой в основных чертах повторяет схему изображения в Нерези. В других русских иконах XV—XVI веков встречаются два варианта схемы. В одном, представленном на таблетке новгородского Софийского собора, Богоматерь обеими руками обхватывает запрокинутую голову Иисуса, Иосиф поддерживает его тело, а Иоанн с Никодимом освобождают ноги Христа от гвоздей. Согласно другой схеме, известной по иконе Успенского собора Кирилло-белозерского монастыря, Богоматерь принимает тело из рук Иосифа, а стоящая за ней Мария Магдалина прижимает к губам руку Христа, справа стоит Иоанн со склоненной головой, внизу Никодим освобождает ноги Христа.

Образ Богоматери, прижимающей к себе тело сына, представляет собой эмоциональный центр композиции и предвосхищает иконографию следующей сцены — «Оплакивания». Однако развернутые евангельские циклы включают в себя достаточно редкие сцены «Испрошение тела Христа» и «Несение тела Христа». Первая известна по таблетке Софийского собора,

74 Снятие с креста и погребение Христа
Миниатюра армянской рукописи «Чашма», 1286 г.



75 Снятие с креста. Миниатюра византийского евангелия
Посл. третья XIII в. Иверский монастырь, Афон



76 Снятие с креста
Таблетка из собора св. Софии в Новгороде
Кол. XV — нач. XVI в.

кирилловской иконе и другим произведениям, что говорит о существовании устойчивой иконографической традиции⁴⁶. Типичная схема включает изображение Иосифа и Никодима, склоненных в позе просителей перед Пилатом, восседающим на троне. Вторая композиция известна по клейму иконы «Земная жизнь Христа», где изображена процессия, несущая тело в белых пеленах в сторону здания, в черном проеме которого стоит Иосиф Аримафейский. Плечи Христа поддерживает склонившаяся Богоматерь, у ног — Иоанн и Никодим. Более древний, вероятно сирийский вариант, представленный миниатюрой кодекса Григория Назианзина IX века, изображает гробницу в виде пещеры, в сторону которой несут тело Иосиф и Никодим.

Тема оплакивания, исполненная сдержанного трагизма, получила широкое распространение в византийском и древнерусском искусстве. Возможно, наиболее совершенным ее воплощением в искусстве стала фреска церкви св. Пантелеймона в Нерези. Близкая к ней по иконографии схема была использована и в росписи собора псковского Спасо-Мирожского монастыря (1156). В отличие от многих предыдущих сюжетов, в частности «Распятия», композиция «Оплакивания» складывалась не на основе

77 Испрашивание тела Христа у Пилата Пилатом
Таблетка из собора св. Софии в Новгороде
Кол. XV — нач. XVI в.



евангельского текста, в котором практически почти ничего не говорится об этом эпизоде, а как воплощение чувственного образа. На фреске в Нерези представлен момент, когда тело Христа еще только снято с креста и положено на землю. К нему припала рыдающая Богоматерь, которая, обхватив его руками, прижимается лицом к щеке Иисуса. Иоанн Богослов, склонившись, лобзает вытянутую руку Христа, у ног преклонились Иосиф Аримафейский и Никодим, в стороне справа видна фигура Марии Магдалины.

Эта композиция в русских иконах обычно называется «Положение во гроб» и отличается тем, что тело Христа лежит в каменном саркофаге, над которым в центре на втором плане возвышается крест. Характерной особенностью является изображение Марии Магдалины с воздетыми в горе руками, восходящее к сербским и македонским росписям XIV века⁴⁷. Группировка фигур вокруг распростертого тела заметно варьируется в различных произведениях. Иногда Богоматерь изображают сидящей у изголовья гроба слева, как на иконах из Благовещенского собора Московского кремля и Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (XV в.). В новгородской редакции иконографии часто встречается другой вариант «Оплакивания», когда тело Христа уже умащено, повито пеленами и приготовлено к погребению. Спеленутый Христос изображен на софийской таблетке, на иконе из Кирилло-Белозерского монастыря и на других произведениях.

Говоря об «Оплакивании», нельзя не отметить близкий по смыслу сюжет,

иконография которого сложилась в балканском искусстве XIV столетия. Эта самостоятельная композиция, которая получила название «Не рыдай мене, мати» или «Единородный Сине», впервые появляется на русской почве в росписи церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде (1380). Схема сложилась, вероятно, на основе свободного сочетания мотивов «Распятия», «Снятия с креста» и «Оплакивания». Композиция представляет изображение полуфигуры Христа со скрещенными или опущенными руками, словно восстающим из гроба, либо прислоненным к кресту, как на сербской росписи в монастыре Градац (ок. 1276). Рядом с ним оплакивающая сына Богоматерь (фрески Маркова монастыря в Сербии, 1370; росписи Ковалева), но иногда с другой стороны и фигура Иоанна Богослова (росписи Цаленджиха в Грузии, кон. XIV в.). Все персонажи изображаются в виде полуфигур. Композиция «Не рыдай мене, мати» имеет глубокое символическое значение, связанное с ходом начальной стадии литургии — проскомидией, и потому она размещалась на стене жертвенника⁴⁸.

Рассмотренные примеры свидетельствуют о широком распространении иконографии страстного цикла, которая складывалась в различных культурно-художественных центрах. Изображение «страстей» занимает свое место в художественном ансамбле иконостаса благодаря появлению в русских храмах со второй половины XVII века отдельного страстного ряда, располагавшегося над праздничным чином либо в самом верху иконостаса⁴⁹.

Событиями, связанными с погребением, заканчивается история земной жизни Христа, которая лишь предварила его последующие явления. Тексты

всех канонических евангелий завершаются рассказом о чудесном воскресении Христа. «По прошествии же субботы, — говорит Матфей, — на рассвете первого дня недели, пришла Мария Магдалина и другая Мария посмотреть гроб. И вот, сделалось великое землетрясение: ибо Ангел Господень, сошедший с небес, приступив, отвалил камень от двери гроба и сидел на нем... Ангел же, обратив речь к женщинам, сказал: не бойтесь, ибо знаю, что вы ищете Иисуса распятого; Его здесь нет; Он воскрес, как сказал. Пойдите, посмотрите место, где лежал Господь»

(Мф. 28, 1 — 6). Женщины, увидев пустые пелены, двинулись назад и повстречали Иисуса, но не узнали его, потому что приняли его за садовника, как объясняет Иоанн (Ин. 20, 15).

В апокрифическом евангелии Никодима сказано, что охранявшие гробницу воины спали и не видели ни ангела, ни прошедших с благовоениями женщин.

В раннехристианском искусстве часто прибегали к замещению евангельских сюжетов аллегориями из Ветхого Завета. Вместо Воскресения Христова изображали Иону, извергаемого из чрева кита, что не раз встречается в росписях римских катакомб. Эта традиция удерживалась длительное время, и даже в IX веке в миниатюрах Хлудовской псалтыри можно видеть этот библейский сюжет. Однако уже на Миланском диптихе V века представлено новозаветное Воскресение: в центре изображены гробница в



78 Христос «Царь Славы»
Балканская (?) икона
Кон. XIV в.



79 «Не рыдай мене мати»
Миниатюра из византийского
свангелия XIII в.

виде ротонды и четверо римских воинов вокруг, рядом второй эпизод — двери ротонды раскрыты, около них на камне сидит ангел, возвещающий двум женам-мироносицам, здесь же изображены двое падающих в ужасе стражников. Примечательно, что ангел подобен фигуре античного вестника — у него нет крыльев. В сирийском евангелии Рабулы художник, стремясь к максимальной выразительности, изображает лучи, которые, исходя из дверей ротонды, поражают трех стражников. В левой части композиции ангел с жезлом, перед ним две женские фигуры с сосудами в руках. Постепенно повествовательные детали опускаются, и в памятниках XI—XII веков иконографическая схема приобретает классическую ясность и простоту. На камне у входа в гробницу, которая изображается то в виде пещеры, то в виде ротонды, сидит ангел и указывает женам-мироносицам на пустой саркофаг, на дне которого лежат погребальные пелены. Рядом обычно изображаются спящие стражники. Такова схема мозаики в Монреале, Палермо (1180—1194). Одной из самых совершенных композиций на тему Воскресения по этой традиционной византийской схеме является икона Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1497). Важно отметить, что ни в византийской, ни в древнерусской иконографии, в отличие от Запада, не принято было изображение фигуры Иисуса Христа в момент воскресения. Одним из редких примеров, отражающим использование западных иконографических источников, является псковская икона XVI века⁵⁰, где на втором плане за иконными горками изображена фигура идущего Христа.

Мария Магдалина и Марфа были первыми, кому явился воскресший Христос. Композиция на эту тему получила название «Явление Христа святым женам». В силу рано сложившейся геральдической схемы изображения иконография сцены практически не претерпевает изменений в течение многих столетий. От памятников V—VI веков (Миланский диптих, евангелие Рабулы) до росписей Нередицы (1199) и ярославских фресок XVII столетия мы видим фронтально стоящую фигуру Иисуса Христа с благословляющей десницей и свитком в левой руке с припавшими к его ногам Марией и Марфой. На фоне обычно изображают симметрично расположенные горки или кипарисы.



80 Икона, выбрасываемой из пасти кита
из пасти кита
Миниатюра армянской рукописи «Чашоц». 1286 г.

описываемых в евангельских текстах, не давало возможности раскрыть в зримых образах главный смысл самопожертвования Христа, который состоял в том, что это была искупительная жертва. Богословская мысль особенно подчеркивала ее спасительный характер. Фома Аквинский (1225—1274) выразил это представление в одном из своих гимнов: «Верный Пеликане, Христе, Боже мой, Мя нечистого от грехов омой Кровию честною, коей малости Хватит, дабы целый мир спасти»⁵¹. Представления о воскресении Христа естественным образом

Тема воскресения Христова нашла свое воплощение в нескольких композициях. Прямое изображение момента воскресения, так же как и сопутствующих событий,



81 Жены-мироносицы у гроба
Миниатюра византийского евангелия. Кон. XI в.



82 Живые-мироносицы и ангел
Миниатюра англосаксонской рукописи «Линдисфарн», 1286 г.



83 Живые-мироносицы
Новгородская икона
Кон. XV — нач. XVI в.

связывались с мыслью о состоявшемся акте спасения и снятии печати греха с рода человеческого. Вне этого возникла угроза отрицания всего прошлого дохристианского опыта, угроза разрыва Ветхого и Нового Заветов. Именно поэтому представляется глубоко закономерным появление в апокрифическом евангелии Никодима рассказа о сошествии Иисуса в ад. Позднее сочинения Евсевия Александрийского «Слово о сошествии Иоанна Предтечи в Ад», (IV в.) и Епифания Кипрского «Слово о погребении тела Господа нашего Иисуса Христа» (IV в.) создали ту богословскую основу, на которой возникла композиция «Сошествие во Ад». В сочинении Епифания Кипрского этот эпизод был поставлен в логическую связь с другими евангельскими событиями. Епифаний рассказывает, что «егда воскрес Лазарь и глаголя ко



84 Явление Христа Марии Магдалине
Миниатюра греческой рукописи IX в.

Господу: Господи, вопиют ти пророци во аде, перевозданный Адам и патриарх Авраам и с сыном Исааком и со внуком Иаковом, Давид же ти вопиет о сыну своем Соломоне, и сниде Господь духом на ада и



85 Сошествие во Ад. Москва
1042–1056 гг. Из Мони, Хитк

множество небесных вой с ним и Гавриил, и Михаил, и все ангелы идущие со крестом на ада и рекуще: возьмете врата вечная и да возмутца врата плачевная и внидет царь славы да сокрушатся врата медныя. И глаголя Адаму: сия десница создала тя от века, сия же тя изведет из тля». Согласно апокрифическому тексту, Иисус с победным крестом в руке приблизился к Адаму и, взяв его за правую руку, сказал: «Воскресни из мертвых, встань, пойдя отсюда в землю райскую». Вместе с Адамом «воскресла с ним в купе» и Ева.

Первые изображения сцены Сошествия во Ад появляются в качестве иллюстраций к тексту Псалтыри. Так, уже на миниатюре Хлудовской псалтыри в центральной части композиции представлен Христос, протягивающий руку Адаму и стоящей рядом Еве. В византийском искусстве XI–XII веков складывается симметричная композиция: в центре Христос с крестом в руке, попирающий врата ада, по сторонам две группы — ветхозаветные персонажи, среди которых Давид, Соломон и Предтеча, и прародители: Адам, Ева и Авель. Иконографические изводы различаются по характеру изображения фигуры Христа: в одних случаях он представлен фронтально в позе триумфатора, в других он изображен в резком повороте протягивающим руку коленапреклоненному Адаму, в третьих, как на новгородской иконе первой половины XIV века из Тихвина⁵², представлен предшествующий момент, когда Христос в спокойной позе обращается к Адаму со словами: «Мир с тобой и твоими сыновьями, праведный человек»⁵³.

Для древних изображений характерно отсутствие мандорлы вокруг Иисуса, ангельского воинства, а также наличие таких деталей, как стигматы на ногах Христа и белый плат на голове Евы вместо мафория, что станет типичным для более поздних изображений.

Во второй половине XIV столетия распространяется более сложная иконография с большим числом фигур, но отличительной чертой становится появление в палеологовском искусстве нового извода, согласно которому Ева изображается не рядом с Адамом, но в противоположной группе. Соответственно, туда же перемещается изображение Авеля. При этом



87 Сошествие во Ад. Икона из преддверного зала собора св. Софии в Новгород. 1341 г.

Христос по-прежнему обращен в сторону Адама. Таким образом, формируется мотив, который в наиболее зрелом виде проявляется в псковской живописи конца XIV века. На иконе этого времени из собрания Русского музея Христос в киноварной одежде (что представляет собой уникальную иконографическую деталь) изображен практически фронтально, но в резкой динамичной позе,



86 Сошествие во Ад. Псковская икона. Кон. XIV в.

протягивающим обе руки: правую Адаму, а левую Еве. Эти три фигуры образуют ясный треугольник, составляющий центральное ядро композиции, по сторонам его расположены симметричные ряды ветхозаветных праведников. Среди них мы легко узнаем изображения Давида, Соломона и Предтечи. Позднее в произведениях XV – XVI веков появляется множество деталей: многочисленное ангельское воинство, ангелы, несущие крест, как на иконе круга Дионисия из Русского музея, крупная фигура сатаны в черной пещере ада, известная еще по миниатюре Хлудозской псалтыри, восстающие из гробов мертвецы и т. д.

Композиция «Сошествие во Ад» в древнерусском искусстве практически заменяла собой персонифицированное изображение Воскресения Аристово и потому, как правило, имела двойное название: «Сошествие во Ад – Воскресение Христово».

Только один из четырех евангелистов, Иоанн, рассказывает о явлении Христа ученикам, последовавшем после его воскресения, которое послужило темой для композиции «Уверение апостола Фомы». Вечером того же дня Христос явился ученикам, но Фома отсутствовал в тот момент, поэтому он не поверил в воскресение учителя и сказал: «Не поверю, пока не вложу перста моего в рану от гвоздей». Тогда Христос вновь явился в дом к ученикам через восемь дней, т. е. на девятый день своего воскресения, и сказал Фоме: «Поддай палец сюда и вложи в ребра мои и не будь неверующим» (Ин. 20, 19–29).

Основные элементы композиции сложились очень рано и затем почти не подвергались переработке. Уже на миланском диптихе, в равеннских мозаиках Сан Аполлиналио Нуово мы находим эту сцену. Христос изображен в центре в окружении апостолов, рядом с ним Фома, вкладывающий палец в рану Иисуса. Подобная схема встречается в росписях Софии



88 Неверие Фомы
Миниатюра из византийской
рукописи евангелия IX в.

Киевской, а затем и в большинстве русских икон. При этом обычно Христос в левой руке держит свиток, а правой приподнимает край рубашки, обнажая ребра, как на таблетке из Софийского собора в Новгороде. Рассказанное евангелистом Лукой другое явление Христа, в местечке Эммаус, никогда не изображалось в древнерусском искусстве.

В отличие от большинства сюжетов средневекового искусства, рассмотренных нами, «Вознесение Христа на небо» возникло не на основе евангельского рассказа, так как этот эпизод неизвестен ни одному из евангелистов, а восходит к сочинению «Деяния апостолов». «Деяния апостолов», как теперь установлено

учеными, являются продолжением, вторым свитком евангелия от Луки и принадлежат тому же автору. Создание текста относят к 90 году н. э. «Деяния» знаменуют собой переход от иудео-христианской стадии к универсализму Павла, и не случайно текст начинается описанием торжественной сцены Вознесения Христа. В этом эпизоде история чудес человека-бога завершается апофеозом Бога-человека. И если все предшествующие праздничные композиции в большинстве своем принадлежат историко-легендарному жанру средневекового искусства, то «Вознесение» принадлежит иному жанру — торжественно-догматическому, так как в основе сюжета лежит чисто теологическая идея. Именно поэтому «Вознесение» с давних времен часто располагалось в куполе храма.

89 Неверие Фомы. Таблетка из собора
в Софии в Новгороде. Конец XV — начало XVI в.



Христос пробыл на земле после воскресения еще сорок дней, являясь иногда ученикам. Однажды он сказал: «Вы примете силу, когда сойдет на вас Дух Святой, и будете Мне свидетелями в Иерусалиме и во всей Иудее и Самарии и даже до края земли. Сказав сие, Он поднялся в глазах их, и облако взяло его из вида их. И когда они смотрели на небо, во время восхождения Его, вдруг предстали им два мужа в белой одежде. И сказали: мужи Галилейские, что вы стоите и смотрите на небо? Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом... Тогда они возвратились в Иерусалим с горы, называемой Елеон».

Во второй главе автор «Деяний» добавляет: «Итак Он, быв вознесен десницею Божию и принял от Отца обетование Святого Духа». Деятели раннего христианства (Иоанн Златоуст, Епифаний Кипрский, Августин) называют праздник Вознесения древнейшим и повсеместным. Уже в IV веке на горе Елеон был построен храм, следовательно, праздник возник раньше, т. е. во II—III веках.

Первое изображение мы находим на дверях церкви Сабины в Риме (422—432). Здесь юный Христос стоит в венке из лавра, вокруг символы евангелистов, в его левой руке свиток. В нижнем регистре женская фигура (Мария) и по сторонам две мужские фигуры в тогах, держащие над ее головой крест. Однако в раннехристианском искусстве часто применяли символическую замену — «Вознесение Илии». На дверях церкви Сабины обе эти композиции помещены рядом.

На рельефах Бамбергского авория V века представлен еще не



90 Вознесение. Икона из архаического ряда собора св. Саввы в Нисибисе. IX в.

сформировавшийся повествовательно-реальный вариант: по облаку вверх идет Христос, в левой руке у него свиток, десница протянута в сторону сегмента с изображением Бога-Отца. Рядом в облаках два мужа (апостолы) — один разводит руками, другой закрывает лицо. Репрезентативная композиция, соответствующая догматике темы и ставшая затем типичной, появляется в миниатюрах евангелия Рабулы: сцена разделена на два регистра — вверху Христос в славе, которую поддерживают два ангела, по сторонам еще два ангела подносят венки, по углам изображения солнца и луны. Мандорла покоится на тетраморфе. Внизу на фоне гор — две симметричные группы удивленных апостолов, в центре —

Богоматерь в образе Оранты и по сторонам от нее два ангела в белых одеждах, указующие на небо.

В дальнейшем эта схема почти не претерпевает изменений. Уже в таком раннем памятнике, как ампула Монцы, Христос представлен восседающим в образе Пантократора — Вседержителя, в чем, без сомнения, сказалось влияние культа римских императоров на иконографию

Христа. Эта поза стала типичной для сцены Вознесения на протяжении столетий. Классическая иконография следует выработанной схеме. Известны варианты композиции, в которых различается поза Богоматери: она может быть несколько смещена от центра и представлена в легком ракурсе с воздетыми руками. На некоторых псковских иконах, следующих в этом восточной иконографии, можно видеть изображение следов от сандалий Иисуса на вершине Елеона. Часто вокруг мандорлы помещают фигурки трубящих ангелов, как на композициях в Сан-Марко (Венеция), мозаиках Монреале и др.

Если сцена Вознесения знаменовала собой торжество Христа, то следующая композиция, обычно размещаемая следом, «Сошествие Святого Духа на апостолов», или «Пятидесятница», представляет начало просветительства апостолов и распространения христианства за пределы еврейской диаспоры. Это своего рода акт духовного крещения, что в полной мере соответствует словам самого Иисуса, сказавшего ученикам: «Ибо Иоанн крестил водою, а вы, чрез несколько дней после сего, будете крещены Духом Святым» (Деян. 1, 5). И вот наступил праздник Пятидесятницы. Все апостолы «были единомысленно вместе. И внезапно сделался шум с неба, как бы несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. И исполнились все Духа Святого, и начали говорить на иных языках, как дух давал им проповедовать» (Деян. 2, 1–4). В тексте сказано, что вместе с апостолами в доме находилась и Богоматерь, а когда «сделался этот шум, собрался народ», так как в то время находились в Иерусалиме люди «из всякого народа под небесами».



91 Вознесение
Новгородская икона. 1543 г.

Изображения на этот сюжет появляются уже в раннехристианский период. Один из ранних образцов, как и во многих других случаях, представлен на миниатюре сирийского евангелия Рабулы. Здесь две

симметричные группы стоящих апостолов с Богородицей в центре помещены на фоне полусферы, означающей, очевидно, закругляющиеся ряды скамей. На головы Марии и апостолов нисходят язычки пламени, а Богородица, кроме того, отмечена золотым лучом с голубем — символом Духа Святого. В книжных миниатюрах, в частности в кодексе Григория Назианзина Парижской Национальной библиотеки (880-883), складывается схема, которую можно считать классической. В овальном триклинии изображены сидящие на скамьях апостолы с Богоматерью в центре, над ними этимасия (Престол уготованный), от которого на апостолов нисходят языки пламени. В нижней части композиции в арочном проеме помещены фигуры, символизирующие народы. На мозаике в Сан-Марко, например, они обозначены надписями: иудеи, каппадокийцы, жители Понта, Азии, Фригии, Египта, Ливии, римляне и др. При этом обычно одежды и головные уборы имеют характерные национальные признаки. Апостолы держат в руках свитки или кодексы. Подобный извод встречается и в более простом варианте — без «народов», как на фресках Софии Киевской или в мозаиках Монреале.

В иконописи часто встречается иконографический извод, согласно которому вместо «народов» помещают персонификацию Космоса — фигуру старца в короне с убрусом в руках. На таблетке из Софийского собора, например, в убрусе изображены двенадцать свитков. Для поздней иконографии XVII—XVIII веков характерно включение в композицию изображения Троицы.

Евангельский иконографический цикл завершается изображением сцены Успения Богоматери. Соответственно, ею замыкается праздничный ряд русского иконостаса.

В отличие от большинства евангельских сюжетов, «Успение» сложилось целиком на основе апокрифических текстов. Главным из них является «Слово Иоанна Богослова на Успение Богоматери». Предания о жизни Богородицы основываются на свидетельствах Дионисия Ареопагита (ум. 96) и Игнатия Богоносца (ум. 107). После Вознесения Христа Богоматерь, как сообщают источники, оставалась на попечении Иоанна Богослова и жила в его доме. Однажды во время посещения Голгофы ей явился архангел Гавриил и возвестил о ее «скором переселении из этой жизни в жизнь Небесную». На эту тему сложилась отдельная композиция — так называемое «Предсмертное Благовещение». Вернувшись в дом, Мария стала молиться, чтобы Господь вернул в дом Иоанна, проповедовавшего в Эфесе, и других апостолов, также разошедшихся по разным странам. И вот всем им был голос с неба: «все вкупе вседше на облака от конец вселенной соберитесь в град Вифлеем матери Бога нашего ради». И слетелись апостолы, говорит Иоанн Дамаскин, подобно облакам и орлам.

Мария сказала апостолам, когда все они собрались вместе: «Возьмите кадило и сотворите молитву». И вот в третьем часу ночи, «когда должно было совершиться Успение Божией Матери, пылало множество свечей. Святые апостолы с песнопениями окружали благолепно украшенный одр, на



92 Сошествие Св. Духа
(Пятидесятница)
Миниатюра греческого
свангелия XII в.
из монастыря
св. Пантелеймона. Афон



93 Святые Св. Духа на откровении
Миниатюра армянского кодекса. Св. XIII в.



94 Святые Св. Духа. Табличка из собора
св. Софии в Новгороде. Коп. XV – нач. XVI в.

котором возлежала Пречистая Дева Богородица. Она молилась в ожидании своего исхода и пришествия своего возжеленного Сына и Господа. Внезапно облистал неизреченный Свет Божественной Славы, пред которым померкли пылавшие свечи. Видевшие ужаснулись. Верх помещения как бы исчез в лучах необъятного Света, и сошел сам Царь Славы, Христос, окруженный множеством Ангелов, Архангелов и других Небесных Сил...»⁵⁴. Согласно древним апокрифам⁵⁵, все это происходило в Вифлееме, и когда кесарь Тиберий узнал о том, что творится в городе, он велел изгнать Марию из Вифлеема. Тогда голос с неба сказал Апостолам: «Се бо в облаце провожу вы во Иерусалим» — и перенес всех в «дом Господень», где совершали молитву пять дней. Христос, спустившись с небес к одру, сказал Марии: «Не скорби, мати моя, но радуйся», затем «простерши же руце свои Господь и прия святую и непорочную душу ея». В тот момент апостолы припали к телу Богородицы в молитве, после чего взяли его и понесли на одре. Шествие началось от Сиона через весь Иерусалим в Гефсиманию. Первосвященники и книжники, пылая завистью, послали иудейского священника Афонию, который попытался опрокинуть одр на землю, но тут явился Ангел Божий и огненным мечом отсек ему обе руки. Афония раскаялся и стал просить Богородицу о помиловании, и руки его «висевшие над одром отшедше и прилепистеса к Афонии». Тело Богородицы было погребено в Гефсиманском саду. Среди апостолов при Успении Богоматери присутствовали, по словам Дионисия Ареопажита, святители Иаков — брат Господень, Иерофей, Тимофей и сам Дионисий. Кроме того, известна версия, по словам В. Н. Лазарева сохранившаяся лишь в латинских переводах текстов; согласно ей апостол Фома запоздал прибыть к смертному ложу Богоматери и прилетел на облаке в тот момент, когда Мария уже возносилась на небо. Он стал просить у Богородицы благословения и получил от нее пояс⁵⁶.

Несмотря на то, что культ Богородицы широко распространяется уже в эпоху раннего христианства, о чем свидетельствуют устройство в VII веке над подземным храмом на месте погребения верхней церкви Успения Пресвятой Богородицы с высокой колокольней, сохранились изображения сцены Успения, датируемые не ранее чем IX веком. Самые ранние из них находятся в Новой церкви Токале-Килиссе в Каппадокии (Турция). Причем здесь мы обнаруживаем уже подробно разработанную иконографию. В сложной схеме композиции можно выделить несколько эпизодов, ее образующих: собственно Успение Богородицы с фигурой Христа и прижавшими к одру апостолами, чудо с отсечением рук Афонии, прибытие апостолов «на облацах», вознесение Богородицы на небо, эпизод с апостолом Фомой. Для удобства классификации можно условно выделить краткий и сложный изводы. Краткая схема встречается на византийских миниатюрах XI—XII веков, на иконах и фресках XII—XIII веков, но наиболее

совершенно она выражена на обороте иконы Донской Богородицы конца XIV века (ГТГ). Есть основания считать, что икона, связанная с именем Феофана Грека, отражает исихастские толкования «Слова на Успение Богородицы» Григория Паламы (1297–1359). В центре композиции на одре возлежит Богородица в окружении апостолов, слева — Петр с кадиллом и Иоанн Богослов, склонившийся у изголовья ложа, справа у ног Богородицы — апостол Павел. Над группами апостолов изображены двое святителей: Иаков и Дионисий Ареопагит. В других произведениях этого времени можно видеть изображение двух или трех апостолов, припадающих к ложу Богородицы, и фигуры трех или всех четырех святителей, упоминаемых Дионисием. Над ложем в сияющей славе возвышается Христос с душой Богородицы в руках, представленной в виде фигурки в белых пеленах. Ореол Христа тройной, заостренной формы, завершающийся изображением херувима. Это характерные детали XIV века, известные по многим памятникам, в том числе по новгородским иконам из Успенской церкви села Курицко⁵⁷ и Софийского собора. В отличие от обычной иконографии, когда внутри ореола изображаются ангелы и херувимы, а за спинами апостолов плачущие жены иерусалимские, в этой иконе исключены все эти дополнительные фигуры, что придает композиции настроение особой сосредоточенности и духовного напряжения. На первом плане перед ложем Богородицы помещен горящий светильник, который был зажжен по требованию Богородицы, узнавшей о близкой кончине, о чем говорится в апокрифическом тексте Иоанна Солунского. На заднем плане и по сторонам сцены изображены архитектурные кулисы, представляющие дом Марии на горе Сион в Иерусалиме. Однако обычно традиционный извод «Успения» не столь лаконичен. Так, на упомянутой выше новгородской иконе из села Курицко представлены четыре святителя, а позади них с правой стороны — фигуры плачущих женщин. Отличительной чертой иконографии XIV века является изображение не одной, а трех склоненных у ног Богородицы фигур. Ореол вокруг Христа на этой иконе двойной: внутренний узкий миндалевидной формы и внешний широкий овальной формы, покрывающий собой все фигуры. Иногда он превращается в подобие стены, отделяя все фигуры от архитектурного фона, как на псковской иконе XVI века из Псковского музея. Внутри ореола как бы бесплотными изображены четыре ангела. Икона из Курицко имеет редкую, хотя и известную с XII века особенность: все апостолы представлены в нимбах. Многие памятники все же тяготеют к более подробной иконографии с большим числом ангелов и женских фигур, стоящих в портике или на балконах (псковская икона из церкви Успения на Пароменье XIII в., фреска церкви Троицы в Сопочанах ок. 1265, мозаика в Кахрие-Джами ок. 1316–1321 в Стамбуле и др.).



95 Успение
Новгородская (?) икона
Кон. XII — нач. XIII в.



96 Успение Богородицы. Икона из традиционного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г.

Стремление придать всей сцене торжественный «соборный» характер прослеживается с самого раннего времени. Развернутый извод так

называемого «облачного» типа впервые возникает в памятниках X-XI веков, связанных с восточнохристианской иконографией: в росписях Токале-Килиссе в Каппадокии, Св. Софии в Охриде, на окладе грузинской иконы из Мингрелии, новгородской иконе начала VIII века из Десятинного монастыря, на фресках Снетогорского монастыря во Пскове 1313 года. В этом случае в верхнем регистре изображаются слетающие на облаках апостолы. Иногда, как на иконе из Десятинного монастыря, каждый апостол изображен в отдельном облаке, в других случаях они помещены по трое в каждом облаке. Обычно каждое облако поддерживает летящий ангел, но на фреске Снетогорского монастыря представлен редкий мотив: ангелы поддерживают руками апостолов, обхватив их за пояс. Особый интерес представляет собой изображение сцены вознесения Богоматери на небо в композиции снетогорской росписи. Этот мотив, выделившийся в западной иконографии в самостоятельную сцену, является чрезвычайно редким в древнерусском искусстве, хотя и знаком по иконам «Успения» из Десятинного монастыря, «Голубому Успению», иконам из Кирилло-Белозерского монастыря и московского Успенского собора (последние три иконы датируются 1-й пол. XV в.) клеймам Васильевских врат 1336 года. На снетогорской фреске возносящаяся Богоматерь окружена ореолом, поддерживаемым ангелами, а на новгородской иконе из Десятинного монастыря ангел возносит спеленутую душу Богородицы на небо, изображенное в виде сегмента, и там другой ангел готовится ее принять. Иконография фрески уникальна еще и тем, что здесь же помещен сюжет с вручением пояса апостолу Фоме, который изображен рядом с возносящейся Богородицей, что послужило примером для указанных памятников XV столетия. Особую популярность сложные изводы «Успения» с Вознесением, Перенесением тела Богородицы, Положением ризы получили в сербской живописи XIII – XIV веков в росписях Старо Нагоричино, Грачаницы, Печ, Жича, Маркова монастыря.

Снетогорская роспись является одним из самых ранних примеров включения в сцену Успения апокрифического сюжета об отсечении рук Афонии. Впервые этот мотив появляется в клейме «Перенесение тела Богородицы» на Суздальских вратах, датируемых 1230-ми годами. Фигура ангела с мечом и Афонии помещены на первом плане фрески перед ложем Богоматери, что станет характерным для памятников XIV – XVI веков, особенно псковской школы.

Сцена Успения Богоматери, разработанная со всеми подробностями в иконографии XIV столетия, становится своего рода апофеозом евангельской истории и торжественным завершением праздничного цикла русского высокого иконостаса.

ОСНОВНЫЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ТИПЫ ПЕРСОНАЛЬНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ИИСУСА ХРИСТА

Предлагаемый краткий обзор евангельской иконографии в древнерусском искусстве не может претендовать на полное исследование типов изображения Христа и Богоматери, для чего требуются специальные монографии. Однако возможно описать наиболее распространенные канонические изображения, систематизированные в трудах таких ученых как Н. П. Кондаков, Н. В. Покровский, В. Н. Лазарев.

Вопрос о подлинном облике Иисуса Христа долгое время занимал умы христиан, начиная со времен первых его последователей. Констанция, сестра византийского императора Константина, жившая в начале IV века, разыскивала среди изображений Христа подлинное и обратилась в связи с этим к Евсевию Кесарийскому (263 – 339), который ответил, что образ Христа не по силам человеческой живописи и что необходимо обратиться к внутреннему созерцанию. Действительно, евангелия не оставили нам описания облика Иисуса Христа. Отголоски споров по этому вопросу нашли свое отражение в сочинении раннехристианского философа Оригена «Против Цельса», написанном в 248 году, где он приводит слова Цельса: «Если бы дух Божий действительно поселился в нем (Иисусе), то он должен был бы отличаться от других красотой облика, великолепием тела, а также красноречием. Ибо невозможно поверить, что тот, в чьем теле было нечто божественное, ничем не отличался от других. Между тем люди рассказывают, будто Иисус был мизерного роста и с таким некрасивым лицом, что оно вызывало отвращение»⁵⁸. Свидетельства других авторов, и в частности Тертуллиана, жившего на рубеже II – III веков, позволяют говорить о том, что складывались два типа представлений. Одно основывалось на образе исторического Иисуса Назорея с ярко выраженными сиро-палестинскими чертами, другое – на идеализированном греко-римском образе. Начало второй, более поздней традиции положил Иоанн Златоуст (354 – 407), заявивший, что Иисус был прекрасен⁵⁹. Однако иконография Иисуса Христа складывалась не только в поисках его достоверного облика, но главным образом в поисках адекватного выражения его богочеловеческой сущности, соединенной в его личности «непостижимо» – по определению Феодора Студита, византийского церковного деятеля и писателя VIII – IX веков⁶⁰. «Изображение образа Господа на иконах, – писал Герман, патриарх Константинопольский (715 – 730), – в плотском Его виде служит обличением еретиков, суесловящих, будто Он лишь призрачно, а не по истине сделался человеком... Мы, изображая икону человеческого Его образа и человеческого вида Его по плоти, а не божества Его, которое непостижимо и невидимо, стараемся наглядно представить предметы веры и показать, что Он не фантастично и не призрачно соединился с нашим естеством...».

В эпоху раннего христианства, когда новая религия подвергалась гонениям, сложилась эзотерическая система представлений о Христе, использовавшая аллегорические и символические изображения. Например, часто встречается образ агнца, восходящий к ветхозаветным представлениям о жертвенном животном и непосредственно к словам евангелиста Иоанна: «На другой день видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот, Агнец Божий, Который берет на Себя грехи мира» (Ин. 1, 29). Иногда можно видеть изображения Агнца в нимбе и с крестом, стоящим на холме, из которого

истекает четыре водных потока. Холм символизирует Голгофу либо, по другим толкованиям, Церковь Христову, реки — святые евангелия и четыре райские реки. Постановлениями Пято-Шестого или Трулльского Вселенского собора, проходившего в Константинополе в 692 году, изображение Христа в виде Агнца было запрещено. Однако Римская церковь не признала этих решений, и поэтому изображение Агнца сохранилось в западноевропейской иконографии на многие столетия.

Известно также изображение пеликана, символизировавшего Иисуса Христа. Это уподобление возникло на эллинистической почве, на основе античной легенды, рассказанной Плинием Старшим, в которой говорится о пеликане, кормящем своих птенцов собственной кровью, дабы спасти их от смертельного дыхания змеи. Этот символ также сохранился в средневековом искусстве Запада.

Искусство раннего периода знает также такие устойчивые символы, как рыба, якорь, птица, сосуд, хлеб, крест и буквенные аббревиатуры. Изображение рыбы возникло вследствие игры слов, так как по-гречески «ихтос» (рыба) можно расшифровать как первые буквы слов Иисус Христос Сын Божий Спаситель. Кроме того, образ рыбы связан с мыслями о святом крещении в водах Иордана. Изображение птицы соединяло в себе несколько аспектов,



97 Штамп для просфоры с изображением рыбы
Египет. VII в.

связанных с Христом: птица как образ окрыленной души, духовного начала восходит к искусству Древнего Египта; голубь устойчиво означал Духа Святого; орел — символизировал воскресение, так как, по древним поверьям, орел периодически обновлялся, пролетая вблизи солнца и затем окунаясь в воду, что нашло свое отражение в образах Псалтыри: «Твоя юность возрождена подобно орлу». Орел стал символом новой жизни, начинающейся после крещения. Известны также уподобления Христа ласточке, которая замирает в гнезде на зиму и оживает весной. Якорь стал символом Христа в силу того, что с ним

связывались представления о надежде и непоколебимости, которые суть якорь души, дающий ей безопасность и спасение в бушующем море жизни. Изображение якоря часто встречается в росписях римских катакомб и на христианских геммах. В этом же ряду представлений находится символ в виде корабля, означающий Церковь Христову, потому что корабль — это ковчег Ноя, спасшийся в водах всемирного потопа, это и ладья апостолов, спасенная Иисусом во время шторма на море Галилейском. Мачты же корабля подобны кресту. Именно поэтому мы часто находим на древних изображениях птиц, спасающихся на мачтах корабля. Одним из наиболее



98 Орел, держащий крест в клюве. Рельеф на стене
Египет. XV–XVII вв.

древних и самых распространенных символов Христа является крест, на котором он принял свои страдания. Это толкование не исключало более широкого значения креста как символа христианской религии. Формы креста многообразны, но главные из них относятся к греческому типу — равностороннего креста и к латинскому — с вытянутой вертикалью. Кроме того, в ранних памятниках встречается Т-образный, так называемый египетский крест.

Особый вид символа Христа представляют собой монограммы в виде перекрещенных греческих букв «Х»

и «Р» — Ж, а также «А» и «Q» — «альфа» и «омега» — первая и последняя буквы греческого алфавита, что основывается на словах: «Я альфа и омега, начало и конец...» (Откр. 1, 8). В западном средневековье у головы Христа часто помещается аббревиатура «INRI» — Iesus Nazarenus Rex Judaeorum — означающая «Иисус Назорей Царь Иудейский». Эти слова Пилат приказал написать на кресте, на котором распяли Христа.

В раннехристианском искусстве наряду с аллегориями и символами формируется тип персонального изображения Иисуса Христа. Причем в памятниках греко-римского круга возникает образ Христа в отроческом возрасте, прослеживаемый в росписях катакомб, в мозаиках Равенны и Рима, на рельефах саркофагов. Его изображают безбородым юношей с вьющимися волосами, в хитоне и гиматии. Иконография этого периода еще не вполне устойчива, но, тем не менее, можно выделить несколько типов. Это изображение Доброго Пастыря с посохом в руках и овцой на плечах, как на фрагменте саркофага конца III века из собрания Эрмитажа, где Христос представлен юношей, и на скульптурном фрагменте IV века из того же собрания, где его изображение отвечает сиро-палестинской традиции. Образ Пастыря возник на основе пророчества Моисея, Давида и слов евангелистов, согласно которым Христа уподобляли пастырю, собирающему свое стадо — христианскую Церковь. Лука рассказывает притчу, смысл которой состоит в том, что заблудшая овца, возвращенная пастырем в стадо, ценнее других. Образ Пастыря проецировался в грядущий Судный день, когда Господь будет отделять овец от козлищ.



99 Блюдце с гравированным изображением Христа в окружении трех голубей Херсонес. V в.

Стремление возвысить образ Христа — Доброго Пастыря над обыденным изображением пастуха с посохом и овцой в полной мере ощущается в мозаичной композиции мавзолея Галлы Платидии в Равенне (сер. V в.), где Христос, восседающий среди своего стада, изображен в нимбе и с большим крестом в руках, а его одеяние подобно царскому.

К этому же времени относится изображение Христа в образе Орфея, играющего на лире в окружении зверей. Однако константинопольское искусство уже в доиконоборческое время стремится на основе соединения эллинистических и сиро-палестинских традиций выработать канон исторического образа Христа, лик которого «благостный, трилокотен, со сдвинутыми бровями, красноокий, с долгим носом, русыми волосами... имеющий темную бороду». Это описание заимствовано из документа более поздней эпохи — послания церкви императору Феофилу (822—842), — но выражает главную тенденцию развития иконографии.

Поиски адекватного «портретного» образа Иисуса привели к установлению одного из основных в христианском искусстве типов изображения — так называемого Нерукотворного Образа, или Святого Убруса. Предание свидетельствует, что убрус, или плат, с нерукотворным ликом появился во времена, когда проповедовал Христос. В то время в сирийском городе Эдессе правил царь Авгарь, тело которого было поражено проказой. Узнав о чудесах, творимых Иисусом, он послал к нему своего живописца Ананию. Анания пришел в Иерусалим и пытался издала написать образ



100 «Доброй пастор» — Статуя из Варааны (Малая Азия). V в. (?)

Христа. Спаситель, видя его неудачные попытки, попросил принести ему воду и полотенце (убрус), затем умыл лицо и вытер его убрусом, на котором запечатлелся его божественный лик. Авгарь, получив нерукотворный образ, переданный Ананией, украсил его и установил в нише над городскими воротами. При правнучке Авгаря, не признавшем христианской веры, образ был заложен глиняной доской и замурован. Спустя много лет во время нашествия персидского царя Хозроя I в 545 году епископу Евлавию явилась Богородица и велела открыть образ. И вот Нерукотворный Лик вновь



*101 Спас Нерукотворный
Лицевая сторона двусторонней
выпуклой иконы.
Новгород.
Кон. XII — нач. XIII в.*

предстал перед всеми, а на глиняной доске, закрывавшей плат, так же чудесно проявился лик Христа. Город был спасен от неприятеля, и с этого времени, как утверждает легенда, начинается поклонение Нерукотворному Образу⁶². В 944 году император Константин Багрянородный торжественно перенес изображение из Эдессы в Константинополь. Предание объясняет, как сложились несколько иконографических типов Нерукотворного Образа, среди которых наиболее почитаемы Спас на Убрусе и Спас на Черпии, или на Керамии, т. е. именно тот образ, который отпечатался на глиняной доске.

Эти изводы представляют собой изображение лика Христа в возрасте Тайной вечери в окружении крестчатого нимба на плате квадратной формы или на керамических плитах. На иконе XII века из Третьяковской галереи волосы Христа симметрично расчесаны на обе стороны, а мягкая борода на конце разделяется на две пряди. В русской иконографии позднее, в XVI—XVII веках, устанавливается новый извод Нерукотворного Образа — так называемый «Спас Мокрая Борода», который отличается тем, что борода приобретает клинообразную форму.

Причем византийская и русская иконография не знает изображения Нерукотворного Лица Христа в терновом венце. Этот вариант появляется только в западном искусстве начиная с XII века на основе латинской версии о Нерукотворном Образе, которая гласит, что во время крестного шествия на Голгофу некая Вероника, видя страдания Иисуса, дала ему свой платок утереть лицо. На этом платке и запечатлелся чудесным образом лик Христа. Следует отметить, что на платке Вероники Христос может быть изображен как в терновом венце, так и без него, что видно, например, по картинам Сурбарана (Национальная галерея, Стокгольм) и Ханса Мемлинга (Национальная галерея, Вашингтон).

Изображение Нерукотворного Образа помещалось не только на иконах, но входило в систему росписи храма, занимая место в основании барабана купола, как в Спасе на Нередице в Новгороде.

Однако центральное место в иконографии Христа занимает изображение его восседающим на престоле. Этот репрезентативный образ сложился в эпоху торжества христианства под влиянием существовавших канонів изображения римских императоров. В нем была воплощена идея Христа-Вседержителя. Уже на ранних изображениях Христос представлен в царственной позе (мозаики церкви св. Пуденцианы в Риме 401-417 гг. и Сан-Аполлинарио в Равенне VI в.). Именно Рим был тем городом, где, как считает В. Н. Лазарев, процесс сложения типа Христа-триумфатора, «этого нового

властителя мира и победителя смерти, стал сближаться с образом императора-триумфатора»⁶³. Причем в некоторых случаях можно видеть его изображение в образе юноши, соответствовавшее раннехристианской традиции и получившее название «Христос-Еммануил». Так, на мозаике в конхе алтарной апсиды Сан-Ситале в Равенне изображен Христос-Еммануил, восседающий на небесной сфере в окружении архангелов. В правой руке он держит царственный венец, а в левой — свиток.



102 Спас в силах
Икона из иконостаса
Успенского собора
во Владимире. XV в.

В искусстве византийского ареала в IX—XII веках существовали многие варианты изображения Христа на троне, различающиеся деталями рисунка фигуры. Классическая схема может быть представлена по мозаике в люнете перед входом в храм св. Софии в Константинополе, датируемая 886—912 годами. На ней изображен в строго фронтальной позе Христос, восседающий на троне с высокой спинкой. Черты лица соответствуют сиро-палестинской традиции изображения Христа в зрелом возрасте. Вокруг головы — крестчатый нимб. Пальцы правой руки сложены для благословления, левой рукой Иисус поддерживает раскрытое Евангелие, которое стоит у него на колене. Он одет в хитон с клавом и гиматий, у ног его — коленопреклоненный император Лев VI. В подобных изображениях обычно ноги Христа поставлены на подножку, а на листах раскрытого Евангелия начертаны слова: «Аз есмь свет всему миру» — из евангелия от Иоанна, где сказано: «Опять говорил Иисус к народу и сказал им: Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8, 12). В некоторых изображениях Евангелие может быть закрыто (мраморный рельеф в Сан-Марко, XIII в., Венеция). В восточнохристианских памятниках встречается вариант с изображением Христа на престоле с крестом в левой руке вместо Евангелия, как на миниатюре Эчмиадзинского евангелия из Армении (989), где Христос представлен в архаичном для этого времени типе Еммануила. В византийском искусстве изображение Христа на престоле получило название «Пантократора», т. е. Вседержителя. Близок ему по значению образ Христа-Оратора, который изображается стоящим в рост с благословляющей десницей и Евангелием в левой руке; он получил в русской иконографии название Спаса Смоленского.

Изображение Вседержителя предполагает два варианта: в рост и полуфигуру, т. е. поясное. Образ Пантократора занимает главное место в храме: его помещают в центральном куполе, на алтарной стене или в центре деисусной композиции.

Становление различных форм деисусной композиции привело к появлению на основе поясного извода оплечного и оглавнового изображений Христа, которые известны по иконам с XII столетия.

Стремление подчеркнуть идею царственности Христа привело к возникновению в сербском искусстве XIV столетия новой иконографической



103 Христос Пантократор. Мозаика
Ок. 1180–1194 гг. Монастырь, собор

схемы, в которой, несомненно, сказалось влияние придворного византийского церемониала, — композиции, называемой «Предста Царица» или «Царь Царем». Сцена строится по типу деисуса: перед Христом, восседающим на троне и облаченном в царские одежды, с короной на голове, предстоит Богоматерь в образе царицы. На миниатюре Сербской псалтыри, например, по другую сторону изображен ветхозаветный царь Давид (XIV в., Баварская библиотека в Мюнхене). Аналогичны изображения на росписях Маркова монастыря, Касторьи и Македонии. Появление фигуры Давида на миниатюре не случайно, так как композиция сложилась как

104 «Предста царица»
Новгородская икона. 2-я пол. — кон. XV в.



непосредственная иллюстрация к стихам Псалтыри, где сказано: «Дщери царей в чести Твоей: и предста Царица одесную тебе, в ризах позлащенных одеяна. Слыши дщи и виждь и приклони ухо твое и забуди люди Твоя и дом отца Твоего». (Пс. 44, 10 — 11). Было распространено толкование, что здесь речь идет о Христе и Богородице. «Есть серьезные основания предполагать, — считает В. Н. Лазарев, — что именно в Сербии в композиции «Предста Царица» Христа в образе царя стали впервые заменять Христом в образе архиерея»⁶⁴. Такую замену мы видим на стенах Спаса на Ковалеве в Новгороде (1380), но истоки этого нового иконографического типа восходят к XI — XII векам. Изображения Христа-

священника присутствуют в росписях Софии Киевской, Нередицы в Новгороде и Бертубани в Грузии (1212), где они помещаются в горнем месте, что говорит о преемственности изводов. Изображение собственно Христа — Великого Архиерея возникает в греческом искусстве XII — XIII веков, а в сербских росписях церкви Михаила Архангела в Лесново (1341 — 1348) мы уже видим его изображенным дважды: в апсиде и диаконнике. В росписи церкви Петра и Павла в Тырнове, Болгария (кон. XIV — нач. XV вв.) это практически деисусная композиция: Христос в архиерейских одеждах на троне восседает между стоящими по сторонам Богоматерью и Иоанном Предтечей. Надпись «Царь царствующим — Великий Архиерей» говорит о том, что здесь произошло слияние двух иконографических типов. На ковалевской фреске Христос облачен в крестчатый саккос с омофором, на голове — митра, которая уже с XI века, по свидетельству В. Н. Лазарева, рассматривалась как подобие императорской короны⁶⁵. Рядом с ним стоит Богоматерь в царских одеждах и с короной на голове. Такой неполный извод деисуса, без Предтечи, известен уже по мозаикам Кахрие-Джами в Константинополе. Трехфигурный деисус с изображением Христа в архиерейском облачении и Богоматери в царских одеждах получает широкое распространение в русской иконографии XVI — XVII веков, о чем свидетельствуют, например, икона Симона Ушакова и прорись из Сийского иконописного подлинника.

В связи с иконографией Иисуса Христа необходимо затронуть еще один аспект, связанный с особенностями воплощения идеи о триединстве божества в византийском и древнерусском искусстве. Поскольку византийское ортодоксальное богословие не допускало изображения Бога-

Отца, то возникли два новых иконографических типа — сначала «Ветхий Деньми», а позднее «Отечество».

Такое решение вытекало из слов евангелия от Иоанна: «Я и Отец одно», «Отец в Мне и Я в Нем», «И видящий Меня видит Пославшего Меня» (Ин. 10, 30 и 38; 12, 45; 14, 7 и 9; и др.). Так сложился тип «Ветхого Деньми», который изображался в образе седого старца в одеждах, обычных для Спасителя, в крестчатом нимбе и со свитком в руке. Подобный извод впервые на русской почве появляется в медальоне на росписях Спаса-Преображения на Нередице и на иконе «Устюжское Благовещение» XII века (Третьяковская галерея). Однако начиная с XI века этот образ дополняется фигурой отрока Христа (Еммануила), восседающего строго фронтально на коленях Ветхого Деньми. Обе фигуры снабжаются крестчатыми нимбами. На миниатюре Томичевой псалтыри XIV века над каждой фигурой помещена надпись: «ИС ХС», чтобы подчеркнуть тождество Ветхого Деньми и Еммануила. Так был сделан шаг к изображению новозаветной Троицы. На Западе эта композиция впервые сложилась в XI веке, и автором ее был знаменитый аббат из Сен-Дени Сугерий, заказавший витраж, на котором был изображен стоящий Бог-Отец, держащий в руках распятие. Позднее, в XII—XIII веках, в эту схему было добавлено изображение голубя — Духа Святого.

На византийской почве установление тринитарного типа, т. е. со всеми ипостасями Троицы, происходило несколько раньше и с одной существенной особенностью: здесь никогда не изображали распятия. Наиболее раннее изображение композиции, получившей в Византии и на Руси название «Отечество», во вполне развитой форме встречается на одной миниатюре XI века из «Лестницы Иоанна Лествичника» в Ватиканской библиотеке. Здесь восседающий на радуге Ветхий Деньми держит перед собою Христа-Еммануила, в чьих руках находится голубь. Сложение этого типа было связано с необходимостью борьбы против еретических движений, охвативших Византию и Западную Европу в XI—XII веках.

На Руси композиция «Отечество» появляется спустя два столетия после «Ветхого Деньми». На новгородской иконе из ГТГ конца XI — начала XV веков представлен зрелый тип тринитарной композиции. Бог-Отец — Ветхий Деньми восседает на троне в белоснежном одеянии и с крестчатым нимбом. Правой рукой он благословляет, а левой держит свиток. На коленях Христос-Еммануил также с крестчатым нимбом, в руках отрока диск с голубем — символом Духа Святого. У подножия изображены огненные престолы, а по сторонам от головы Бога-Отца — два серафима, на фоне столпники и фигура апостола. Нужно отметить, что композиция «Отечество», дотоле неизвестная на Руси, где не было раннего бинитарного варианта, появляется именно в годы распространения еретических стригольнических движений и становится популярной в иконографии XV—XVI веков.

В целом иконография изображений Христа на византийской и русской почве отличается строгим следованием канону, который не допускал большого разнообразия типов в трактовке столь ответственного образа.



105 Отечество
и избранные святые
Новгородская икона. Кан. XIV в.

ОСНОВЫ ИКОНОГРАФИИ БОГОМАТЕРИ

Иконография Богоматери — это практически неисчерпаемая тема, которая, тем не менее, поддается систематизации посредством выявления основных типов изображений. Эта работа была проделана еще в начале века благодаря фундаментальным исследованиям Н. П. Кондакова, В. Д. Лихачевой⁶⁶ и других представителей иконографической школы. Но использованная ими система классификации свелась к простому — «номенклатурному», по выражению В. Н. Лазарева, — перечислению типов без каких-либо попыток связать их с историкохудожественным процессом. Новая методология изучения произведений искусства, разработанная в 1920—1930-х годах Э. Панофски и получившая название «иконология», а позднее развитая в трудах В. Н. Лазарева, позволила дать более глубокую интерпретацию иконографических типов. Многие изводы, ранее считавшиеся второстепенными, получили новую оценку, соответствующую их роли в развитии стиля и закреплении актуальных истолкований содержания изображений.

Культ Богоматери, зародившись в странах христианского Востока, стал быстро распространяться, приобретая общечеловеческий характер.

Образ Богоматери первоначально разрабатывался в сиро-египетском искусстве, где ощутима его преемственная связь с изображениями Изиды с младенцем Гором. После решений Халкидонского и Эфесского соборов (V



106 Богоматерь Одигитрия
Сулдальская икона. XV в.

в.) культ Богородицы утвердился в Константинополе, куда в 458 году из Иерусалима был перенесен мафорий Богоматери и положен во Влахернском храме. В религиозной поэзии Романа Сладкопевца (VI в.), Андрея Критского (VII—VIII вв.), Иоанна Дамаскина (VIII в.), патриарха константинопольского Сергия (VII в.), Козьмы Маюмского (VIII в.) была создана христианская лирика, посвященная Богоматери. Особое значение приобретает цикл песнопений «Акафист», который был сочинен или, возможно, составлен патриархом Сергием и образы которого вдохновляли средневековых иконописцев.

До середины V века иконография Богоматери ограничивалась сюжетами повествовательными, так как еще отсутствовала потребность в моленных иконах. «Мы видим, — писал Н. П. Кондаков, — то юную мать, то пожилую матрону или юную патрицианку»⁶⁷. В росписях катакомб встречаются изображения женских фигур с головой, покрытой мафорием или платом, но Богоматерь с Младенцем присутствует лишь как составная часть сцены «Поклонение волхвов». Церковная традиция считает древнейшим изображением образ Богоматери с младенцем Христом на руках — так называемую «Одигитрию», что в переводе с греческого означает «Путеводительница». Согласно преданию, этот образ был написан евангелистом Лукой во время земной жизни Богородицы.

Одигитрия — один из самых популярных иконографических типов в византийском искусстве и, очевидно, один из самых древних. По мнению Н. П. Кондакова, она «представляет средоточие... вообще христианской иконописи»⁶⁸. Известны два древнейших извода: изображения Богоматери

с Младенцем на левой руке, стоящей в рост либо восседающей на троне. Предание объясняет название «Одигитрии-Путеводительницы» тем, что



107 Богоматерь с Младенцем и ангелы
Мозаика, 3-е десятилетие VI в.
Равенна, базилика Сан Аполлиналио Нуово

икона с таким изображением якобы привела слепцов к храму. Однако, на самом деле, как считает Н. П. Кондаков, оно происходит от храма вождей — Одигона, посвященного после победы христианства Богоматери⁶⁹. Другая версия гласит, что икона, написанная Лукой, была перенесена из Антиохии в Иерусалим, а оттуда по распоряжению императрицы Евдокии — в Константинополь, где сестра императора Пульхерия поставила ее во Влахернском храме⁷⁰.

Так или иначе, но самые ранние изображения в римских катакомбах

III—IV веков дают нам три типа сидящей Богоматери: Мария держит Младенца прямо перед собой, второй вариант — Младенец находится с левой стороны груди, и третий — Богоматерь держит Младенца на левом колене. Эта последняя поза наиболее близка к канону сидящей Одигитрии. Именно на Востоке этот тип выделился из исторической сцены «Поклонение волхвов» и обрел черты иконного репрезентативного образа. Вполне разработанный тип Одигитрии встречается на коптских тканях VI—VII веков. Этот иконографический тип, по предположению В. Н. Лазарева, был занесен из Египта в Сирию, где он стал популярен. Однако на константинопольской почве он не получил широкого распространения и развился главным образом в провинциальном искусстве.

Тем не менее образ Богоматери на троне с Младенцем, расположенным по центральной оси, закрепился в раннехристианском искусстве и известен по мозаикам Сан Аполлиналио Нуово в Равенне (XI в.), Сайта Мария делла Навицелла в Риме (IX в.) и другим памятникам. Древний тип сидящей на троне Богоматери с Младенцем посередине в окружении предстоящих часто

встречается в византийских произведениях. В русской иконографии он получил название «Печерской» — по иконе Печерской Богоматери XIII века из Киево-Печерского монастыря. Этот вариант известен также под названием «Богоматерь Кипрская» и отличается тем, что Младенец благословляет обеими руками. Прообразом иконы явилось изображение на не сохранившейся до наших дней мозаике Успенской церкви Киево-Печерской лавры (1083—1089).



108 Богоматерь с Младенцем
Фреска. Ок. 1040 г.
Одрид, собор св. Софии

Большее распространение получает тип стоящей в рост Богоматери, который мы находим в мозаиках Санта Мария Маджоре (V в.) и Санта Мария Антиква (нач. VIII в.) в Риме. На мозаике в апсиде церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре (1-я пол. VII в.) Богоматерь изображена стоящей в полный рост с Младенцем на левой руке, которого она придерживает правой рукой. Младенец представлен в

строгой фронтальной позе со свитком и благословляющей десницей, вокруг его головы крестчатый нимб. Аналогично изображение в апсиде собора в Торчелло (нач. XII в.), где поза наиболее близка к канону Одигитрии: Богородица изображена строго фронтально, Младенец представлен в легком повороте в ее сторону, его правая рука воздета в благословляющем жесте, а правая рука Марии приподнята к груди. На основании этого уже вполне сложившегося к X веку типа стали складываться поколенные и поясные варианты Одигитрии, ставшие главным прототипом иконописного образа. Его характерной особенностью является легкий поворот ликов Марии и младенца Христа навстречу друг другу.

109 Богоматерь с Младенцем
между императорами Юстинианом и Константином
Москвит. 2-я пол. X в. Константинополь, собор св. Софии.



Иконографический тип поясной Одигитрии появляется на Руси уже в XII веке. Предание гласит, что византийский император Константин IX Мономах (1042-1054), выдавая в 1046 году свою дочь Анну за князя Всеволода — сына Ярослава Мудрого, благословил ее иконой с изображением Одигитрии. После смерти Всеволода икона перешла к его сыну Владимиру Мономаху, который перенес ее в смоленскую церковь Успения Богородицы. В XIV веке, когда Смоленск находился во владении литовских князей, дочь князя Витовта была выдана замуж за московского великого князя Василия Дмитриевича (1398—1425). В 1398 году она привезла с собой смоленскую икону в Москву, где ее установили в Благовещенском соборе Кремля. Позднее, в XVI веке, икона была возвращена в Смоленск и стала называться «Смоленской». Этот извод Одигитрии получил широкое распространение в древнерусском искусстве. В отличие от этого торжественного, строго фронтального варианта в иконографии сложился тип Богоматери Перивлепты («Прекрасной»), который позднее на Руси получил название «Тихвинской». Образ Богоматери Одигитрии Тихвинской отличается более мягкой трактовкой позы Богородицы и Младенца, которые изображаются слегка склоненными друг к другу. При этом лирический характер образа подчеркивается такой деталью, как необычное положение ножки Младенца, которая повернута пяткой наружу. Свое название — Тихвинская — икона получила благодаря преданию, согласно которому этот святой образ, находившийся во Влахернском храме Константинополя, внезапно в 1383 году за семьдесят лет до взятия города турками, исчез из храма и чудесным образом установился близ Тихвина, где для нее был построен деревянный храм в честь Успения Богоматери⁷¹.



110 Богоматерь с Младенцем
Миниатюра. Эчмиадзинское
евангелие. 989 г. Армения

В иконографии Одигитрии сложилось множество вариантов, которые различаются незначительными отклонениями от исходного канона в позах, деталях одежды и называются по местам их особого почитания. Так, известны изводы поясного изображения Богоматери с Младенцем на руках под названием «Иверской Божьей Матери» — с прямо сидящим Младенцем и Марией, склонившей к нему голову. Образ стал почитаться в Иверском

монастыре на Афоне с XI века. Корсунская икона Богоматери с Младенцем близка по иконографии типу Перивлепты. Подобный же иконографический извод известен также под названием «Иерусалимской Божьей Матери». Вероятно, в XVI веке появляется название «Грузинская» в приложении к иконе Одигитрии, отличие которой состоит в том, что мафорий опускается с головы Марии несколькими свободными складками, открывая ярко-красную подкладку. Этот тип получил распространение в новгородском искусстве XV – XVI веков и восходит к иконе Иверской Богоматери. В иконографии также широко известны зеркальные переводы, когда Младенец изображается сидящим на правой руке Богоматери. Таковы варианты, получившие названия «Александрийской», «Иерусалимской» Богоматери.

В поздневизантийском и древнерусском искусстве широкое развитие получил тип Богоматери «Елеусы», или «Умиления». Его отличительной чертой является лирическая трактовка позы: Богородица прижимает младенца Христа к своей щеке. Известны варианты сидящей или стоящей в рост Богоматери, а также поясные изображения. Причем Младенец может восседать как на левой руке, так и на правой. Например, на фреске в Чарыклы Килиссе (Каппадокия) XI – XII века Мария изображена стоящей в полный рост с Младенцем на левой руке, а на фреске того же времени в Гереме, Каппадокия, – с Младенцем на правой руке. Наиболее выдающимся произведением, изображающим сцену Умиления, является знаменитая константинопольская икона Владимирской Богоматери начала XII века из Третьяковской галереи. Икона была прислана в 1131 году на Русь из Константинополя князю Мстиславу, а затем поставлена Андреем Боголюбским в 1155 году в Успенском соборе города Владимира, откуда в 1395 году она была перенесена в Москву. Икона представляет собой поясное изображение с Младенцем на правой руке. Иконографический тип Елеусы-Умиления развился, по мнению В. Н. Лазарева, на основе трансформации образа Одигитрии⁷².

К числу более редких для древнерусского искусства относятся типы «Млекопитательницы» и Богоматери с играющим Младенцем «Взыграние». Иконография образа Богоматери-Млекопитательницы, или «Галактотрофусы», восходит к раннехристианскому периоду. Наиболее древнее изображение обнаружено на фреске III века в катакомбе Прискиллы. В отличие от Одигитрии, здесь дается чисто жанровая трактовка образа. Богоматерь, восседая на престоле, кормит Младенца грудью. Такой тип изображения, несомненно, восходит к эллинистическому и египетскому искусству. Ранняя иконография Млекопитательницы сформировалась в коптских памятниках, откуда образ был занесен в Западную Европу и Византию. Среди памятников столичного константинопольского искусства такие изображения встречаются только дважды на миниатюрах XI и XII веков. Однако куда более широкое распространение оно получает в греческих провинциях, на христианском Востоке и в западном готическом искусстве. В русскую иконографию изображение Млекопитательницы проникает в позднее время, главным образом начиная с XVII столетия.

Изображение Богоматери с играющим Младенцем, по сути, представляет собой особый вариант Елеусы-Умиления. Обычно сидящий на правой или на левой руке Младенец свободно болтает ножками, вся его фигура полна движения, а рукой он касается щеки Богородицы. Этот далекий от строгой

иератичности образ впервые появляется на сирийской миниатюре в Книге псалмов 1203 года (Британский музей), а затем в сербских миниатюрах и фреске XIII века. Однако популярным этот извод становится в XV — XVI веках. В русской иконописи изображение, получившее здесь название «Взыграние», распространяется в XVI столетии. При этом иконы иногда получают название «Молдавская», что указывает на то, что этот иконографический тип был занесен на Русь из Сербии через Молдавию.

В XIII веке на основе изображения сидящей Богоматери с Младенцем в позе Умиления развивается более свободный вариант, по которому Младенец стоит на коленях у Богородицы. Этот извод, отвечавший новым



111 Богоматерь Умиления — «Елурса»
Византийская икона
2-я пол. XIV в.

художественным поискам, встречается на миниатюре греческой псалтыри XIII века, на рельефе из собора Сан-Марко в Венеции и на других произведениях этого времени. В русском искусстве наиболее ярким примером этого типа является икона «Толгская Богоматерь» (XIII в., ГТГ), происходящая из Толгского монастыря близ Ярославля.

В русской иконографии на основе переработки типа Одигитрии в XVI столетии возникает специфический извод, названный по месту чудесного явления иконы, — «Казанская Богоматерь». Он представляет собой полуфигурное изображение Богоматери, держащей с левой стороны Младенца, который представлен не сидящим, а словно бы предстоящим в строго фронтальной позе. Причем его фигура изображается лишь по коленно.

Легенда гласит, что после взятия Казани войсками Ивана Грозного во время пожара, охватившего город летом 1579 года, одной девятилетней девочке явилась во сне Богородица и велела откопать икону с ее изображением, зарытую тайными почитателями христианства еще при мусульманском владычестве. Икона была обнаружена и торжественно помещена в храм.

Наряду с восседающей на троне Богоматерью с Младенцем в руках в эпоху раннего христианства складывается торжественный, репрезентативный образ стоящей в рост Богородицы, держащей младенца Христа. Среди типов, которые мы рассматривали в связи с эволюцией иконографии стоящей Одигитрии, выделяется своей строгостью извод с фронтально расположенным Младенцем, которого Мария поддерживает в центре у груди, как бы выставляя его перед собой. Иногда его изображение помещено в медальон. Этот тип, получивший название «Богоматерь Никопея», т. е. «Победительница», или «Кириотисса», стал символом византийского императорского дома. Такое изображение встречается уже на печати императора Ираклия (610 — 614). Образ Никопеи часто украшает композицию алтарной стены в храмах, как, например, в мозаике апсиды церкви Успения в Никее (кон. VIII в.), в Сан-Марко в Венеции, в Гелати, Грузия (ок. IX в.). Близкие по иконографии изображения известны на



112 Богоматерь
«Взыграние Младенца»
Московская икона. Кон. XVII в.

иконах XIII века из монастыря св. Екатерины на Синае, которым следует и новгородская икона конца XV века из Архангельского музея. Приведенные примеры свидетельствуют о том, что вариант изображения без медальона становится преобладающим.

Композиция алтарной стены получает особое значение в системе росписи храма. Ее символика выражала идею гармонического единства небесных сфер — области Церкви Небесной, олицетворением которой являлось изображение Христа Пантократора-Вседержителя в куполе, и Церкви Земной, символом которой стал образ Богоматери в конхе алтарной стены храма. Именно такое понимание способствовало сложению иконографических типов стоящей или восседающей на троне Богоматери.

Среди них можно выделить еще несколько изводов, близких образу Никопеи. Наиболее древний образ Богоматери, восходящий также к традициям



114 Богоматерь Хлыновская
Ярославская икона. 1684 г.

египетского искусства, получил название «Оранты», или «Великой Панагии». «Орантами» называли изображения человеческих фигур в молитвенной позе. В росписях римских катакомб обнаружено множество женских и мужских фигур с воздетыми руками, которые помещались на стене рядом с гробницей и символизировали возносящую душу христианина. В росписях катакомб известно более ста пятидесяти изображений орант, иногда в окружении райских деревьев. Постепенно на основе этих изображений сложилась традиция представлять Богоматерь с воздетыми вверх руками. Причем первоначально канон не был устойчивым: ее изображали то в образе девы с непокрытой головой, то в образе матроны с мафорием на голове. Подобно тому как тип сидящей Богоматери с Младенцем на руках выделился из композиции «Поклонение волхвов», так и Оранта впервые, вероятно, появляется в сцене Вознесения Христова. Во всяком случае, изображение Богоматери в типе Оранты встречается уже в V веке на рельефе дверей церкви св. Сабины в Риме. Можно предполагать, что на иконографию Оранты, закрепившей также и строгие правила в изображении одеяния Богородицы, повлиял институт дьяконисс

— женщин, выполнявших функции священников, который существовал в восточнохристианской церкви в IV — V веках.



115 Богоматерь Казанская
Ростовская икона. 1649 г.

— женщин, выполнявших функции священников, который существовал в восточнохристианской церкви в IV — V веках.

На основе переработки изображения Оранты в раннехристианском искусстве сложился канонический византийский тип Богоматери Оранты, или Великой Панагии, который называется также «Богоматерь Влахернитисса», или «Нерушимая Стена». «Панагия» означает в переводе с греческого «Всесвятая». Этим словом называли и небольшие круглые иконы Богоматери Оранты, которые стали нагрудным знаком архиереев. Наименование «Влахернитисса» образ Оранты



113 Богоматерь с Младенцем
Средник иконы. I-я пол. XII в.
Синай, монастырь св. Екатерины

получил благодаря тому, что такое изображение было помещено в виде мозаики на алтарной стене Влахернского храма в Константинополе. Подобные по иконографии образы известны по рельефу XIII века в соборе



116 Богоматерь
Москва. Ок. 843–880/885 гг.
Салоники, купол церкви св. Софии

Сан-Марко, алтарным мозаикам Софии Киевской, Неа Мони на Хиосе, Никейского собора, собора в Чефалу на Сицилии (1148), фреске Нередицы в Новгороде и другим памятникам. Оранта обычно изображается стоящей на помосте-пulpите. Она облачена в мафорий темно-красного цвета, который представляет собой четырехугольное покрывало вроде плаща, накинутое на голову и окутывающее накрест грудь, и в столу — длиннорукавный хитон синего цвета с поясом. Под мафорием на голове надет чепец. Образ Оранты типичен не только для настенных композиций, но известен также по книжным миниатюрам и станковым иконам. Последние, вероятно, если судить по известной иконе «Ярославская Оранта» XIII века (Третьяковская галерея) из ярославского Спасского монастыря, заменяли собой алтарную композицию.

Кроме изображений Оранты в полный рост известен также и поясной тип, встречающийся уже на мозаике в нарфиске церкви Успения в Никее, которая датируется серединой XI века.

Среди иконографических типов стоящей Богоматери следует выделить извод, известный по алтарной мозаике XII века церкви Санта Мария э Донато в Мурано, Италия, который отличается от Оранты тем, что Мария держит обе руки перед грудью ладонями наружу.

К числу репрезентативных изображений Богоматери, приобретающих, подобно иконе «Оранта Нерушимая Стена» киевского Софийского собора, значение государственного символа, относится тип Богоматери Знамение. Его иконография сложилась на основе трансформации образов Богоматери с младенцем Христом в медальоне и соединения их с изображением Оранты. Нам известны изображения типа Богоматери Никопеи, в некоторых случаях поддерживающей медальон с изображением Христа-Еммануила или строго посередине, или с правой, или с левой стороны груди, а также



117 Богоматерь Оранта
Мозаика. 1065–1067 гг.
Никей, церковь Успения Богоматери

изображения восседающей на троне Богоматери с медальоном в руках, подобно композиции на фреске апсиды в соборе св. Софии в Охриде (1040), которая восходит к древним традициям VI–VII веков. Впервые поясное изображение Богоматери Оранты с изображением младенца Христа на груди появляется на фреске еще в катакомбах Агнии в Риме (IV–V вв.). Очевидно, происхождение этого нового типа, соединившего в себе образ Оранты-Заступницы с

образом Богоматери на престоле, связано с кругом памятников сиropалестинской иконографии. Интересный, своего рода промежуточный тип представлен на миниатюре VI века из армянского Эчмиадзинского евангелия, где Богородица, восседающая на престоле, воздела обе руки по сторонам, подобно Оранте, а Христос-Еммануил на ее коленях благословляет



119 Богоматерь-Знаменница
Новгородская икона 2-я пол. XII в.

правой рукой и держит крест в левой. В течение XI—XII веков складывается устойчивый канон изображения Богоматери-Знаменница с воздетыми по сторонам руками и медальоном с Христом - Еммануилом. Фигурка Христа может быть представлена в полный рост, а может быть и поясной. Последний извод представлен на алтарной фреске Спаса-Нередицы в Новгороде. Наибольшее распространение получил тип



118 Богоматерь Оранта
Мозаика. 1148 г.
Чорлу, собор

поясного изображения Богоматери-Знаменница, почитание которого в качестве государственного палладия установилось в Новгороде, откуда происходят многие иконы этого типа, начиная со знаменитой выносной двухсторонней иконы XII века.

В иконографии Богоматери следует выделить еще несколько типов. Среди них изображение Богоматери-Заступницы, стоящей в молитвенной позе и обращенной к небесному сегменту. Ее правая рука обращена к Богу, в левой она держит свиток с текстом молитвы, на котором обычно написано: «Господи Боже, выслушай голос моления моего, ибо я молю за мир». Древнейшее изображение этого типа встречается на мозаике церкви св. Димитрия в Солуни, Мартораны в Палермо (сер. XII в.). Икона на этот сюжет была написана по заказу Андрея Боголюбского, в связи с чем извод в русской иконографии получил название «Богоматерь Боголюбская». Обычная схема включает в себя изображение у ног Богородицы коленопреклоненных донаторов.

К раннехристианским временам относится возникновение образа «Богоматерь Живоносный источник». Название восходит к храму, построенному у стен Константинополя около середины V века при источниках. В XI—XII веках в центре храма, откуда бил источник, в полу была устроена мраморная чаша, а в куполе изображена Богородица с



121 Богоматерь
«Гора Нерукосеивная»
Ярославская икона
Сер. XVII в.

Младенцем в лоне, видимо в типе Никопеи. Однако изображение, соединившее в себе оба эти мотива, появляется лишь в XV веке в росписях монастыря св. Павла на Афоне. Иконографическая схема представляет собой изображение Богоматери с Младенцем на груди, часто поясное или поколенное, внутри широкой чаши. В поздней иконографии, наряду с древними изводами, возникают новые типы изображения Богородицы, которые часто основываются на поэтических образах стихов Акафиста. Многие из них представляют собой видоизменение канонических изводов. Так, изображение Богоматери Неопалимой Купины,



120 Богоматерь
Боголюбская
с предстоящими
Московская икона
1-я четв. XVII в.

известное еще по синайским иконам XI–XIII веков, приобретает в XVII столетии сложную схему с восьмиконечной звездой, с фигурами евангелистов, ангельскими чинами и библейскими сценами. Становятся популярными композиции «Церкве непоколебимый Столпе», «Лествица небесная, ею же сниде Бог», где изображена Богоматерь с Младенцем на руках и лестницей, «Гора Нерукосечная», «Богоматерь Троеручника» и другие. Последняя композиция возникла на основе легенды из жизни Иоанна Дамаскина (VIII в.), которая гласит, что Дамасский калиф по навету велел отрубить Иоанну кисть руки и повесить ее на рынке. Вечером Иоанн, испросив отрубленную руку, приложил ее к ране и обратился с молитвой к иконе Богородицы, после чего рука оказалась чудесным образом исцеленной⁷⁴. Исходные иконографические типы дали жизнь многим местным вариантам изображений Богородицы. Русский православный календарь насчитывает около ста двадцати наименований икон, дни празднования которых отмечаются церковью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятый обзор евангельской иконографии в византийском и древнерусском искусстве позволяет выявить наиболее распространенные типы изображений и раскрыть содержательную сторону образов. Иконография не может рассматриваться как мертвая схема. Она, скорее, обуславливала общую композицию, цвета, детали и жесты, т. е. оказывала, как однажды отметила В. Д. Лихачева, существенное влияние на стиль. В том или ином каноне закреплялись актуальные для своего времени идейные и художественные поиски, с его помощью осуществлялась преемственность вековых традиций. История иконографии показывает, что многие новые темы рождались в провинциальной среде, близкой фольклорному апокрифическому творчеству, и лишь затем отбирались и совершенствовались в столичном константинопольском искусстве, распространяясь по всему христианскому миру, объединяя искусство многих стран и регионов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹В. В. Бычков. Византийская эстетика. М., 1977, с. 57.

² Там же, с. 145.

³ А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 198.

⁴ O. Demus. Byzantine mosaic decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London, 1948, p. 7.

⁵ L. Ouspensky. Theologie de l'icone dans l'Eglise Orthodoxe. Paris, 1982, p. 20.

⁶ Ibid., p. 24.

⁷Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, с. 8.

⁸ К. Маркс, Ф. Энгельс. ПСС, т. 22, с. 474.

⁹ См.: В. Д. Лихачева. Византийская миниатюра. М., 1977, с. 9.

¹⁰ См.: Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г. Филимонова. М., 1874.

¹¹ Там же.

¹² Н. В. Покровский. Сийский иконописный подлинник. СПб., 1898; он же. Лицевой Сийский иконописный подлинник. Вып. 1-4. М., 1894-1897.

¹³ Г. Д. Филимонов. Строгановский иконописный лицевой подлинник. М., 1869.

¹⁴ Книга о живописном искусстве Даниила священника 1674 года. Киев, 1868.

¹⁵ Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное Дионисием Фурноаграфитом. 1701—1733. — Труды Киевской духовной академии, 1868, № 2.

¹⁶ L. Ouspensky. Op. cit., p. 30.

¹⁷ Максим Исповедник. Тайноводство. — В кн.: Писания святых отцов и учителей. Т. I. СПб., 1855, с. 300—318.

¹⁸ Писания святых отцов и учителей, с. 377—378.

¹⁹ Calavaris. The illustrations of the Prefaces in Byzantine gospels. Wien, 1979, с. 36.

²⁰ Ibid., p. 48.

²¹ Цит. по кн.: В. Н. Лазарев. История византийской живописи. М., 1986, т. 1, с. 65.

²² Максим Исповедник. ук. соч., с. 318.

²³ Цит. по кн.: И. Мысливец, Происхождение «Деисуса». — В сб.: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973, с. 62.

²⁴ См.: Е. Голубинааш. История Русской церкви. Т. I. М., 1980.

²⁵ Н. И. Троицкий. Иконостас и его символика. — «Православное обозрение», 1891, апрель, с. 714.

²⁶ Там же, с. 716.

²⁷ Сводный иконописный подлинник XVIII века., сентябрь 8. ²⁸Цит. по кн.: С. Millet. Iconographie de l'Evangile. Paris, 1916, p. 163.

²⁹ См.: Б. В. Сапунов. Отзвуки античной критики христианства и композиции икон «Рождество Христово». — Искусство и религия. Сборник научных трудов Государственного Эрмитажа. Л., 1981, с. 131-144.

³⁰ О «Правдивом слове» Цельса см.: Р. Ю. Виннер. Рим и раннее

христианство. М., 1954, с. 236 – 254.

³¹ Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982, с. 313.

³² Настольная книга священнослужителя. Т. 3. Месяцеслов (март – август). М., 1979, с. 684 (далее – Месяцеслов).

³³ Там же, с. 685-686. ³⁴ Там же, с. 685.

³⁵ Цит. по кн.: И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890, с. 231.

³⁶ Климент Охридский. Слово святого Иоанна Евангелиста «Похвала о четверодневием Лазори. Златоструй». – Чтения Общества Истории и Древностей Российских, 1896, т. 172, с. 1 (10).

³⁷ В. А. Плугин. Мировоззрение Андрея Рублева. (Некоторые проблемы.) Древнерусская живопись как исторический источник. М., 1974, с. 65.

³⁸ См.: Э. С. Смирнова и др. ук. соч., с. 205.

³⁹ См.: О. В. Аелекова. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 года. – Исследования и реставрация. М., 1988.

⁴⁰ См.: Э. С. Смирнова и др. ук. соч., с. 205.

⁴¹ См.: О. В. Лелекова. ук. соч., с. 82.

⁴² См.: там же, с. 82.

⁴³ См.: там же, с. 83.

⁴⁴ См.: Православный Палестинский сборник. Вып. 20. СПб., 1889.

⁴⁵ В. Н. Лазарев. ук. соч., с. 64.

⁴⁶ О. В. Лелекова. Указ, соч., с. 86 – 87.

⁴⁷ См.: В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV в. – В кн.: он же. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970, с. 242.

⁴⁸ См.: там же, с. 246-249.

⁴⁹ См.: Д. К. Трнев. Иконостас Смоленского собора Московского Новодевичьего монастыря. М., 1902.

Находится в Псковском историко-художественном музее-заповеднике.

⁵¹ Цит. по кн.: И. Хейзинга. Осень средневековья. М., 1988, с. 241.

⁵² См.: Э. С. Смирнова и др. ук. соч., с. 181.

⁵³ И. Я. Порфирьев. ук. соч., с. 226.

⁵⁴ Месяцеслов, с. 714.

⁵⁵ См.: И. Я. Порфирьев. ук. соч.

⁵⁶ См.: В. Я. Лазарев. Снеготорские росписи. – В кн.: он же. Русская средневековая живопись, с. 163 – 164.

⁵⁷ См.: В. К. Лаурина- Икона «Успение» из с. Курицко. – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1975. М., 1976.

⁵⁸ З. Косидовски. Сказания евангелистов. М., 1977, с. 143. ⁵⁹ См.: там же, с. 145-146.

⁶⁰ См.: L. Ouspensky. Op. cit., p. 65.

⁶¹ Г. А. Остогорский. Соединение вопроса о святых с христологической догматикой в сочинениях православных апостолов раннего периода иконоборчества. – Seminarium Kondakovianum. № 1. Prague, 1927, p. 38.

⁶² См.: Месяцеслов, с. 724-726.

⁶³ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. 1, с. 26.

⁶⁴ В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV в., с. 260.

⁶⁵ См.: там же, с. 252.

⁶⁶ *Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери. Т. I—II. СПб., 1914—1915; Н. П. Лихачев. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911.*

⁶⁷ *Я. П. Кондаков. ук. соч., т. II, с. 151.*

⁶⁸ *Я. П. Кондаков. ук. соч., т. II, с. 152.*

⁶⁹ *См.: там же, с. 156-157.*

⁷⁰ *Месяцеслов. Июнь, с. 478.*

⁷¹ *Там же.*

⁷² *См.: В. Я. Лазарев. Этюды по иконографии Богоматери. — В кн.: он же. Византийская живопись, с. 282—290.*

⁷³ *Месяцеслов. Июль, с. 535.*

⁷⁴ *Там же, с. 571.*

СЛОВАРЬ

Аворий (лат.) — рельеф из слоновой кости, обычно в виде складня из двух или нескольких створок (диптих, триптих, полиптих).

Амвон (греч.) — в древнехристианской и византийской *базилике* кафедры, помещенные по сторонам хора под центральным куполом, в средокрестии. Позднее, в русской церкви, — выступающая часть солен — возвышения пола перед алтарем.

Апокриф (греч. «скрытый», «сокровенный», «тайный») — произведение христианской литературы, не признаваемое официальной церковью по той причине, что описание или объяснение религиозных сюжетов не соответствует каноническим взглядам.

Апсида (греч.) — глубокая полукруглая или многогранная алтарная ниша, выступающая на восточном фасаде христианского храма.

Арамеи — древний народ западносемитской группы, населявший территории Палестины и северной Сирии. Арамейский язык и письменность (древнейшие надписи датируются IX в. до н. э.) были распространены по всему Переднему Востоку и во времена принятия христианства все еще являлись средством международного общения. Арамейской письменностью евреи стали пользоваться со времен Ездры (V в. до н. э.); на арамейском языке записаны тексты протохристианских свитков из района Мертвого моря (II в. до н. э.).

Архиерей (греч. «главный жрец») — официальное название высших чинов православных священников (епископ, архиепископ, митрополит).

Архитрав (греч.) — балка, опирающаяся непосредственно на колонны или пилоны. В византийской храмовой архитектуре архитрав колоннады алтарной преграды стал первоначальным элементом иконостаса.

Базилика (греч. «царский дом») — прямоугольное в плане здание, разделенное внутри рядами колонн на продольные части (нефы). Средний неф здания — более высокий, с окнами в стене над крышами боковых нефов. В античности базилики ставились на центральных площадях и служили для общественных целей в качестве судебных и торговых зданий. Позднее базилики были превращены в христианские храмы и стали основным прототипом христианского храма на Западе.

Бангистерий (лат.) — помещение для совершения христианского обряда крещения.

Вертеп — пещера. В евангельских текстах повествуется о пещере вблизи Вифлеема, где произошло чудо Рождества Христова.

Власяница, или *вретище*, — упоминаемая в Библии (Откр. 6, 12) одежда из грубой ткани темного цвета, изготавливавшаяся из козьей шерсти. На Востоке власяница надевалась мужчинами и женщинами в знак печали. В христианские времена стала использоваться отшельниками для умерщвления плоти.

Вселенские соборы — чрезвычайные собрания представителей всех поместных самостоятельных христианских церквей для выработки основных догматов и символов веры, для утверждения истин христианского учения, установления правил и разрешения вопросов, имеющих общецерковную важность. В православной церкви вселенскими признаются семь соборов: Никейский I 325 г., Константинопольский I 381 г., Ефесский 431 г., Халкидонский 451 г., Константинопольский II 553 г., Константинопольский

III 680—691 гг. и Никейский II 783—787 гг. Римско-католическая церковь признает вселенскими помимо этих еще ряд соборов IX—XIX вв.

Гемма (лат.) — драгоценный или полудрагоценный камень с врезанным (инталия) или выпуклым (камея) изображением.

Гиматий (греч.) — верхняя одежда типа широкого плаща из прямоугольного куска ткани.

Гомилия (греч. «речь в собрании», «беседа со многими») — вид христианской проповеди. Позднее так стали называть беседы пастырей на литургии. Широко известны проповеди отцов церкви Иоанна Златоуста (им написано более 800 гомилий), Василия Великого, Григория Богослова, Августина и др.

Диакон (греч. «чтец», «певец») — духовное лицо, не входившее в состав церковной иерархии, но поставленное на Церковное служение. Диакон читал богослужебные тексты и одновременно выполнял функции писаря. В раннехристианской церкви существовал институт женщин-диаконисс, отмененный, очевидно, в V—VI вв. н. э. На Руси дьяками называли мелких государственных чиновников-писарей.

Дискос (греч.) — золотое или серебряное блюдо круглой формы, на которое во время литургии кладут освященный хлеб.

Иерей (греч.) — священник.

Икона (греч. «образ», «изображение») — в христианской церкви — живописное изображение на деревянной доске или на стене храма Иисуса Христа, Богородицы, святых, событий из Ветхого и Нового Заветов. Иконы составляют неотъемлемую часть христианского культа в православной и римско-католической церквях. Иконы предназначены для того, чтобы возносить мысли и чувства верующего к небесам, от подобия к прообразу.

Иконография — в средневековом христианском искусстве строго установленная система изображения персонажей, сюжетных сцен и символов религиозного и богословско-догматического содержания. В исторической науке во второй половине XIX в. сформировался метод исследования и специальная дисциплина — иконография, посвященная описанию и систематизации христианских изображений.

Канон (греч. «правило») — образец или правило для воспроизведения оригинала, в качестве которого может выступать идеальное представление или воплощенный образ, например признанное авторитетом церкви изображение Христа, Богородицы или другого персонажа, сюжета или символа. Канон определяет весь характер воспроизведения и потому может рассматриваться одновременно и как модель будущего произведения, и как принцип его оценки. Христианская культура канонична во всех своих проявлениях. Существует иконографический канон как правило изображения, зафиксированное в иконописных прорисках. Кроме того, в более узком значении канон — цикл церковных песнопений.

Карнация (от лат. «тело», «плоть») — в иконописи телесный тон (вохрение).

Киворий (греч.) — в христианских храмах дарохранильница под алтарной сенью. Позднее киворием стали называть собственно алтарную сень в виде балдахина или купола на колоннах над престолом.

Клавы, (греч.) — декоративная кайма, часто шитая золотом, украшавшая хитон или столу.

Клейма — в иконописи небольшие композиции с самостоятельным

сюжетом, располагающиеся вокруг центрального изображения в житийных иконах и представляющие эпизоды из жизни святого.

Колобий (греч.) — длинная нижняя рубаха без рукавов, в которой изображается Христос в сцене Распятия в некоторых раннехристианских композициях сирийского происхождения.

Конха (греч. «раковина») — в архитектуре полукупол или сомкнутый полусвод, служащий для перекрытия полуцилиндрических частей здания, например апсид, ниш в здании.

Люнет (из лат.) — в архитектуре полукруглая плоскость над порталом или окном, заключенная между аркой и ее опорами.

Мандорла (греч.) — в христианских изображениях сияние в форме овала вокруг Христа или Богоматери.

Мафорий (греч.) — в православных изображениях Богоматери широкий платок, покрывающий голову и плечи, что, согласно римскому обычаю, было принадлежностью замужней женщины — матроны.

Менологий (греч. «месяцеслов») — в церковной христианской литературе сборник ежемесячных чтений, содержащий жизнеописания святых и посвященные им песнопения, расположенные в календарном порядке.

Митра (греч.) — у древних римлян женский чепчик из плотной материи, свешивавшийся сзади в виде мешка, в котором помещались волосы прически. Позднее митрой стали называть головную повязку в виде широкой ленты через лоб, которая была воспринята христианской церковью как знак епископского отличия. С течением времени повязка превратилась в высокую шапку с открытым верхом и заостренными краями и стала принадлежностью католического епископа. В православии митра имеет закрытый верх и круглую форму с небольшим расширением кверху.

Неф (греч. «корабль») — в средневековом христианском храме название центральной продольной части внутреннего пространства здания, разделенной столбами или колоннами. Центральный неф обычно шире боковых и в восточной своей части завершается алтарной апсидой.

Октагон (греч. «состоящий из восьми частей») — название восьмигранной центрической постройки. Распространенный тип храма в позднеэллинистическую и раннехристианскую эпохи.

Омофор (от греч. «носить через плечо») — священническое облачение в виде длинной широкой белой ленты с изображениями крестов, носимое на плечах. Омофор является отличительной принадлежностью архиерея, его надевают поверх ризы так, чтобы один конец свешивался спереди, а другой сзади.

Омофор символизирует заблудшую овцу, которую Добрый пастырь Иисус Христос возложил на плечи и принес в дом (Лк. 14, 4–7), что означает спасение рода человеческого.

Ортодоксия (греч.) — православие. Термин встречается у христианских писателей II в. для противопоставления правильной веры всей Церкви разномыслию еретиков.

Палладий или *Палладион* (греч.) — от эпитета статуй греческой богини Афины, которые считались великими святынями и обладание которыми рассматривалось как залог общественного благосостояния. Позднее слово стало употребляться для обозначения вообще всякой святыни, перед которой благоговеют как перед приносящей славу и могущество.

Паруса — конструкция треугольных очертаний вогнутой формы,

посредством которой осуществляется переход от прямоугольного основания к купольному покрытию здания. В православном храме-четыре паруса поддерживают барабан купола и передают давление на четыре колонны или пилоны.

Периптер (греч.) — основной тип древнегреческого храма периодов архаики и классики (VI—IV вв. до н. э.); в плане имел прямоугольник и был со всех сторон обрамлен колоннами.

Порфира (греч.) — морская улитка, из которой вырабатывался пурпур — одна из наиболее ценимых красных красок, имеющая багряно-фиолетовый оттенок и известная с древнейших времен. Порфирой называли также ткани, окрашенные этой краской. В данном контексте (с. 68) — пурпурная пряжа, из которой Мария пряла нить для завесы иерусалимского храма.

Претория (лат.) — судебная коллегия, куда был отведен Иисус после взятия под стражу.

Празелень — в иконописи название зеленой краски.

Преполовление — половина Пятидесятницы, т. е. время между праздниками Пасхи и Сошествия Святого Духа (Пятидесятницы), празднуется в течение восьми дней. Название праздника церковь заимствовала из Евангелия, где говорится, что Иисус Христос в Преполовление ветхозаветного праздника кушечей «взыде в церковь и учаше» (Ин. 7, 14—36).

Подиум (лат.) — у древних римлян выступ нижней части стены высотой в половину человеческого роста в помещении. Позднее так стали называть возвышение прямоугольной формы.

Проскомидия (греч. «приносить») — первая часть христианской литургии, во время которой священнослужители приготавливают тесто для просфоры и вино для совершения обряда евхаристии.

Рипида (греч.) — в древней церкви небольшое опахало, позднее — серебряный или золоченый диск на длинном шесте с изображением серафима, который держат диаконы во время архиерейского богослужения.

Ротонда (греч.) — здание, представляющее собой в плане круг и увенчанное, как правило, куполом, а также всякое круглое по форме внутреннее помещение в здании.

Саккос (греч. «мешок») — верхняя священническая одежда, или риза, расшитая изображениями крестов в медальонах. Знак отличия архиерея.

Саркофаг (греч. «телопожирающий») — первоначально название известкового камня — оры, который, по словам Плиния, добывался в Греции и имел якобы свойство в течение сорока дней уничтожать заключенное в нем тело покойника. В древности этот камень употреблялся для изготовления гробов. Затем это название перешло вообще на всякую гробницу, высеченную из камня или сделанную из другого материала. Саркофаги христиан отличались тем, что на их стенках и крышке высекались евангельские или библейские сцены, а также христианские символы.

Святцы, или *месяцеслов*, — список святых, чтимых православной церковью, составленный в календарном порядке. Церковные святцы предназначены для богослужебного употребления. *Стигматы* (греч. «укол», «пятно») — название появляющихся на теле верующего ран или знаков (пятен), подобных тем, которые остались на теле распятого Христа от гвоздей и тернового венца. О явлении стигматизации впервые рассказано в жизнеописании Франциска Ассизского, у которого за две недели до смерти (1224) появились такие раны.

Стола (греч.) — в Древней Греции название всякой одежды — мужской и женской. Позднее у римлян — одежда матроны в виде белой туники, доходившей до лодыжек, с рукавами до локтей. Стола имела оборку снизу и пурпурную кайму вокруг шейного выреза, перевязывалась поясом выше талии. Считалась символом законного брака.

Тетраевангелие (греч.) — канонический сборник из четырех евангелий, входящих в состав книг Нового Завета.

Тетраморф (греч.) — символическое изображение четырех евангелистов в виде льва (Марк), орла (Иоанн), человека или ангела (Матфей) и тельца (Лука). Аллегория возникла на основе видения пророка Иезикииля, согласно которому престол Иеговы окружали именно эти четыре существа. В истории христианства известны различные толкования символов евангелистов, но общераспространенное принадлежит Августину.

Триклиний (лат.) — название столовой у древних римлян. Собственно триклиний — это три кушетки по сторонам квадратного обеденного стола, на которых возлежали во время трапезы.

Хитон (греч.) — в Древней Греции мужская или женская нижняя длинная сорочка из льняной ткани без рукавов.

Хоры (греч.) — в христианском храме верхняя галерея или балкон, расположенные над западной частью храма и боковыми нефами. Хоры иногда доходят до алтарной части церкви.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Базилика св. Петра. IV в. Рим. План.
2. Церковь Успения в Никее. VII — нач. VIII в. Поперечный разрез.
3. Десятинная церковь в Киеве. 989 — 996 гг. Реконструкция Н. В. Холостенко.
4. Схема купольной композиции Оратория капеллы в Равенне. Между 494 и 519 гг.
5. Деисус с Богородицей и Иоанном Предтечей. Владимиро-суздальская икона. Кон. XII — нач. XIII в. ГТГ.
6. Апостол Петр. Новгородская икона из деисусного чина. 2-я пол. — кон. XV в. ГТГ.
7. Архангел Михаил. Новгородская икона из деисусного чина. 2-я пол. — кон. XV в. ГТГ.
8. Богородица. Новгородская икона из деисусного чина. 2-я пол. — кон. XV в. ГТГ.
9. Иоанн Предтеча. Новгородская икона из деисусного чина. 2-я пол. — кон. XV в. ГТГ.
10. Архангел Гавриил. Новгородская икона из деисусного чина. 2-я пол. — кон. XV в. ГТГ.
11. Апостол Павел. Новгородская икона из деисусного чина. 2-я пол. — кон. XV в. ГТГ.
12. Пророки Даниил, Давид и Соломон. Икона пророческого ряда Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Ок. 1497 г. ГТГ.
13. Царские врата с изображением Благовещения и двух святителей: Василия Великого и Иоанна Златоуста. Новгород. 1-я пол. или сер. XVI в. Новгородский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.
14. Царские врата с изображением Благовещения, причащения апостолов и четырех евангелистов. Новгород. Нач. XVI в. ГРМ.
15. Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот. Псковская икона XVI в. Псковский историко-архитектурный музей-заповедник.
16. Рождество Богородицы. Мозаика. XI в. Церковь Успения в Дафнии.
17. Введение во храм. Новгородская (?) икона. Сер. XVI в. ГРМ.
18. Благовещение. Миниатюра армянского евангелия. Кон. XIV — нач. XV в. Ереван, Матенадаран.
19. Благовещение. Миниатюра армянского евангелия. 1297 г. Ереван, Матенадаран.
20. Устюжское Благовещение. Новгородская (?) икона. Кон. XII в. ГТГ.
21. Благовещение. Икона из праздничного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
22. Благовещение Иосифу. Миниатюра константинопольской рукописи. Лекуионарий 1059 г. из монастыря Дионисиат. Афон.
23. Путешествие в Вифлеем. Мозаика. Ок. 1316 — 1321. Константинополь, Кахрие-Джами.
24. Рождество Христово. Миниатюра греческого евангелия XII в. из монастыря св. Пантелеймона. Афон.
25. Рождество Христово. Икона из праздничного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный музей-

заповедник.

26. Рождество Христово. Псковская икона XVI в. Псковский историко-архитектурный музей-заповедник.

27. Пастухи, ожидающие в полях. Миниатюра греческого евангелия XII в. из монастыря св. Пантелеймона. Афон.

28. Поклонение волхвов. Миниатюра из коптского евангелия XII в. Париж, Национальная библиотека.

29. Сретение. Миниатюра. Могнинское евангелие. Сер. XI в. Ереван, Матенадаран.

30. Сретение. Псковская икона. XVI в. Псковский историко-архитектурный музей-заповедник.

31. Сретение. Икона из праздничного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.

32. Сретение. Миниатюра армянской рукописи «Чашоц». 1286 г. Ереван, Матенадаран.

33. Крещение. Миниатюра. «Гомилии Иоанна Богослова». XI в. Монастырь Дионисиат. Афон.

34. Крещение — Богоявление. Миниатюра греческого евангелия XII в. из монастыря св. Пантелеймона. Афон.

35. Изгнание бесов из двух бесноватых. Миниатюра евангелия XIII в. из Иверского монастыря. Афон.

36. Исцеление прокаженного. Миниатюра евангелия XIII в. из Иверского монастыря. Афон.

37. Пир в Кане Галилейской. Миниатюра евангелия XIII в. из Иверского монастыря. Афон.

38. Преображение. Миниатюра греческого евангелия. XI в. Монастырь Дионисиат. Афон.

39. Преображение. Псковская икона. XVI в. Псковский историко-архитектурный музей-заповедник.

40. Преображение. Икона из праздничного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.

41. Воскрешение Лазаря. Икона из праздничного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.

42. Воскрешение Лазаря. Новгородская икона. 1-я пол. — сер. XV в. ГРМ.

43. Христос и самаритянка. Миниатюра константинопольской рукописи XIII в. из Иверского монастыря. Афон.

44. Вход в Иерусалим. Миниатюра армянской рукописи «Чашоц». 1286 г. Ереван, Матенадаран.

45. Вход в Иерусалим. Икона из праздничного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.

46. Вход в Иерусалим. Псковская икона. XVI в. Псковский историко-архитектурный музей-заповедник.

47. Тайная вечеря. Миниатюра из византийского евангелия. IX в. Петербург, Российская национальная библиотека.

48. Тайная вечеря. Миниатюра армянского евангелия «Таркманчац». 1232 г. Ереван, Матенадаран.

49. Тайная вечеря. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV

- нач. XVI в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
50. Христос и ангелы (Евхаристия). Мозаика 1043–1046 гг. Киев, собор св. Софии.
51. Омовение ног. Мозаика. 1-я четв. XI в. Фокида, монастырь Хосиос Лукас.
52. Омовение ног. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
53. Моление о чаше. Мозаика. Ок. 1220 г. Венеция, собор Сан-Марко.
54. Моление о чаше. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
55. Поцелуй Иуды. Миниатюра константинопольской рукописи. Лекционарий 1059 г. Монастырь Дионисиат. Афон.
56. Предание Иуды. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
57. Целование Иуды. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. ГТГ.
58. Поругание Христа. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
59. Христос перед Каиафой и Анной. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. ГТГ.
60. Отречение апостола Петра. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. ГТГ.
61. Отречение Петра. Миниатюра армянского евангелия 1397 г. Фрагмент. Ереван, Матенадаран.
62. Христос перед Пилатом. Миниатюра византийской рукописи Евангелия. XIII в. Петербург, Российская национальная библиотека.
63. Приведение Христа на судилище к Понтию Пилату. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. ГТГ.
64. Бичевание Христа. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
65. Ведение на казнь. Икона. Кон. XIV в. Синай, монастырь св. Екатерины.
66. Ведение ко кресту. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
67. Восхождение на крест. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
68. Распятие. Миниатюра Хлудовской псалтыри. IX в. Петербург, Российская национальная библиотека.
69. Распятие. Икона. XII в. Синай, монастырь св. Екатерины.
70. Распятие. Икона. Позд. XIV в. Синай, монастырь св. Екатерины.
71. Распятие. Изображение на блюде-дискосе. IX–X вв. Семиречье. Петербург, Эрмитаж.
72. Распятие. Греческая икона. Нач. XV в. Государственные музеи Московского Кремля.
73. Распятие. Икона из праздничного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
74. Снятие с креста и погребение Христа. Миниатюра армянской рукописи «Чашоц». 1286 г. Ереван, Матенадаран.
75. Снятие с креста. Миниатюра византийского евангелия. Поел, треть XIII в. Иверский монастырь, Афон.

76. Снятие с креста. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. ПТ.
77. Испрошение тела Христа у Понтия Пилата. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. ПТ.
78. Христос «Царь Славы». Балканская (?) икона. Кон. XIV в. ПТ.
79. «Не рыдай мене матери». Миниатюра из византийского евангелия XIII в. Петербург, Российская национальная библиотека.
80. Иона, выбрасываемый из пасти кита. Миниатюра армянской рукописи «Чашоц». 1286 г. Ереван, Матенадаран.
81. Жены-мироносицы у гроба. Миниатюра византийского евангелия. Кон. XI в. Парма, библиотека Палатина.
82. Жены-мироносицы и ангел. Миниатюра армянской рукописи «Чашоц». 1286 г. Ереван, Матенадаран.
83. Жены-мироносицы. Новгородская икона. Кон. XV – нач. XVI в. ПТ.
84. Явление Христа Марии Магдалине. Миниатюра греческой рукописи IX в. Петербург, Российская национальная библиотека.
85. Сошествие во Ад. Мозаика. 1042–1056 гг. Неа Мони, Хиос.
86. Сошествие во Ад. Псковская икона. Кон. XIV в. ГРМ.
87. Сошествие во Ад. Икона из праздничного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
88. Неверие Фомы. Миниатюра из византийской рукописи Евангелия. IX в. Петербург, Российская национальная библиотека.
89. Неверие Фомы. Таблетка из собора св. Софии в Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
90. Вознесение. Икона из праздничного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
91. Вознесение. Новгородская икона. 1543 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
92. Сошествие Св. Духа. Миниатюра греческого евангелия XII в. из монастыря св. Пантелеймона. Афон.
93. Сошествие Св. Духа на апостолов. Миниатюра армянского евангелия. Сер. XIII в. Ереван, Матенадаран.
94. Сошествие Св. Духа. Таблетка из собора св. Софии и Новгороде. Кон. XV – нач. XVI в. Г ПТ.
95. Успение. Новгородская (?) икона. Кон. XII – нач. XIII в. ГТТ.
96. Успение Богоматери. Икона из праздничного ряда собора св. Софии в Новгороде. 1341 г. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник.
97. Штамп для просфоры с изображением рыбы. Египет. VII в. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
98. Орел, держащий крест в клюве. Рельеф на стелле. Египет. XV-XVII вв. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
99. Блюдо с гравированным изображением Христа в окружении трех голубей. Херсонес. V в. Петербург, Государственный Эрмитаж.
100. «Добрый пастырь». Статуя из Вифании (Малая Азия). V в. (?). Петербург, Государственный Эрмитаж.
101. Спас Нерукотворный. Лицевая сторона двусторонней выносной иконы. Новгород. Кон. XII – нач. XIII в. ГТТ.

102. Спас в силах. Икона из иконостаса Успенского собора во Владимире. XV в. ГТГ.
103. Христос Пантократор. Мозаика. Ок. 1180-1194 гг. Монреале, собор.
104. «Предста царица». Новгородская икона. 2-я пол. — кон. XV в. ГТГ.
105. Отечество и избранные святые. Новгородская икона. Кон. XIV в. ГТГ.
106. Богоматерь Одигитрия. Суздальская икона. XV в. Загорский историко-художественный музей-заповедник.
107. Богоматерь с младенцем и ангелы. Мозаика. 3-е десятилетие VI в. Равенна, базилика Сан Аполлинарио Нуово.
108. Богоматерь с Младенцем. Фреска. Ок. 1040 г. Охрид, собор св. Софии.
109. Богоматерь с Младенцем между императорами Юстинианом и Константином. Мозаика. 2-я пол. X в. Константинополь, собор св. Софии.
110. Богоматерь с Младенцем. Миниатюра. Эчмиадзинское евангелие. 989 г. Ереван, Матенадаран.
111. Богоматерь Умиление — «Елеуса». Византийская икона. 2-я пол. XIV в. Петербург, Государственный Эрмитаж.
112. Богоматерь «Взыграние Младенца». Московская икона. Кон. XVII в. Москва, Государственный исторический музей.
113. Богоматерь с Младенцем типа «Взыграние». Средник иконы. 1-я пол. XII в. Синай, монастырь св. Екатерины.
114. Богоматерь Хлыновская. Ярославская икона. 1684 г. Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник.
115. Богоматерь Казанская. Ростовская икона. 1649 г. Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник.
116. Богоматерь. Мозаика. Ок. 843-880/885 гг. Салоники, купол церкви св. Софии.
117. Богоматерь Оранта. Мозаика. 1065-1067 гг. Никея, церковь Успения Богоматери.
118. Богоматерь Оранта. Мозаика. 1148 г. Чефалу, собор.
119. Богоматерь-Знамение. Новгородская икона. 2-я пол. XII в. Москва, собрание П. Д. Корина.
120. Богоматерь Боголюбская с предстоящими. Московская икона. 1-я четв. XVII в. Государственные музеи Московского Кремля.
121. Богоматерь «Гора Нерукосечная». Ярославская икона. Сер. XVII в. Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник.

Редакторы *А. Г. Наследников, Ю. Ю. Гудыменко*
Литературный редактор *И. Ю. Славина*
Художественный редактор *А. Г. Наследников*
Компьютерная верстка *Юлии Жуковой*
Корректор *Н. В. Полоцкая*
Технический директор *О. Н. Стамбулийская*

БОБРОВ ЮРИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ

ОСНОВЫ ИКОНОГРАФИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

ЛР № 070819 от 15.01.1993
Подписано к печати 25.07.95 Формат 84x108/32
Печать офсетная. Бумага офсетная
Тираж 3300 экз. Заказ №3433

ТОО «Мифрил»
197000, С.-Петербург, ул. Курчатова, 10
Санкт-Петербургская типография N 1 ВО РАН

199034, Санкт-Петербург, В-34, 9-линия, 12
Новые книги издательства «Мифрил», а также информация о
готовящихся изданиях всегда в магазине

«Университетская книга»

по адресу: СПб., В. О., Менделеевская лин., д. 5

здание исторического факультета Санкт-Петербургского университета

Издательство «Мифрил»

осуществляет по заявкам библиотек, книготорговых организаций и частных лиц железнодорожную и почтовую рассылку своих книг в любую точку России. Тематические планы и прејскуранты высылаются бесплатно в конверте заказчика.

Заявки направлять по адресу: *Санкт-Петербург,*
197348, а/я 80, Стамбулийской О. Н.

Издательство заинтересовано в непосредственном и стабильном сотрудничестве с книготорговыми организациями и частными лицами, специализирующимися на распространении гуманитарной литературы в регионах России. Предлагаем разумные цены и гибкую систему скидок.

Телефон издательства в СПб.: (812) 550-86-70