

Религиозная организация – духовная образовательная организация высшего образования  
«Кузбасская православная духовная семинария Кемеровской Епархии  
Русской Православной Церкви (Московский Патриархат)»

---

---

Кафедра церковно-практических дисциплин

*Виктор Валентинович Незнамов*

**ЦЕРКОВНАЯ ЖИВОПИСЬ КАК ОТОБРАЖЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ  
ХРИСТИАНСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ЖИЗНИ НА ПРИМЕРЕ  
ВИЗАНТИЙСКОЙ, РУССКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ  
ТРАДИЦИЙ**

Выпускная квалификационная работа  
Бакалаврская работа

Направление подготовки  
«Подготовка служителей и религиозного персонала  
религиозных организаций»

Направленность (профиль)  
«Подготовка служителей и религиозного персонала  
православного вероисповедания»

Новокузнецк  
2019

Работа выполнена на кафедре церковно-практических дисциплин Религиозной организации – духовной образовательной организации высшего образования «Кузбасская православная духовная семинария Кемеровской Епархии Русской Православной Церкви (Московский Патриархат)».

Научный руководитель – кандидат богословия, протоиерей Роман Цап

Официальный рецензент – Иванова Инга Олеговна

Работа допускается к защите

Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_ /канд. бог., иерей Андрей Мояренко  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 201\_\_ года

Защита состоится « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 201\_\_ года

Оценка защиты выпускной квалификационной работы  
Аттестационной комиссией « \_\_\_\_\_ »  
*оценка*

Председатель АК \_\_\_\_\_ /д-р культурологии, профессор Миненко Г.Н.

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Церковное искусство как отображение религиозной жизни на примере римской и византийской традиций .....	6
Глава 2. Отображение религиозной жизни в церковном искусстве на примере русской традиции .....	32
Глава 3. Западноевропейская традиция религиозной жизни и ее отображение в церковной живописи .....	60
Заключение .....	70
Библиографический список .....	76

## Введение

Христианство как религия является неотъемлемой частью мировой культуры человечества, это в широком смысле понимания этого предмета.

Современный культуролог Лотман Ю.М. считает, что «культура, прежде всего, – понятие коллективное. Отдельный человек может быть носителем культуры, может активно участвовать в ее развитии, тем не менее, по своей природе культура, как и язык, – явление общественное, то есть социальное...

Следовательно, культура есть нечто общее для какого-либо коллектива – группы людей, живущих одновременно и связанных определенной социальной организацией. Из этого вытекает, что культура есть форма общения между людьми и возможна лишь в такой группе, в которой люди общаются... Всякая структура, обслуживающая сферу социального общения, есть язык. Это означает, что она образует определенную систему знаков, употребляемых в соответствии с известными членами данного коллектива правилами. Знаками же мы называем любое материальное выражение (слова, рисунки, вещи и т.д.), которое имеет значение и, таким образом, может служить средством передачи смысла»<sup>1</sup>.

Это определение понятия «культура» известного культуролога Ю.М. Лотмана можно соотнести с пониманием термина «Церковь» в изложении митрополита Филарета (Дроздова). «Церковь есть от Бога установленное общество человеков, соединенных Православною верою, законом Божиим, священноначалием и Таинствами»<sup>2</sup>.

Отсюда следует, что если Церковь является «от Бога установленным обществом человеков», то есть определенной общественной организацией, то она имеет и свою форму общения между своими членами, то есть свою культуру, которую можно назвать христианской культурой. А христианская культура имеет, в свою очередь, свою структуру, обслуживающую сферу

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство, 1994. С. 6.

<sup>2</sup> Филарет (Дроздов), свт. Православный Катихизис. СПб., 1995. С. 56.

социального общения, то есть свой язык, свою систему определенных символов и знаков, которые являются средством передачи смысла вероучения Церкви.

Одним из таких необходимых средств несомненно является христианское изобразительное искусство. Хотя сам термин «изобразительное искусство» нужно рассматривать с двух позиций, что будет подробнее сделано в основной части работы.

В условиях современного мира стремительно меняется сознание и представления людей. Глобальный кризис, который поражает все сферы жизни человека – от масштабных (политическая, социальная, экономическая, экологическая) до сугубо личных, интимных (семейная, психологическая, духовная) – позволяет утверждать о наличии всех симптомов кризиса культуры. В этих условиях именно культура подлинно христианская во всех ее формах все явственнее предстает как непреходящая ценность, свидетельствующая о Христе как единственном Источнике Жизни и гармонии как для каждого человека в частности, так и для всего человеческого социума в целом. Этим обосновывается **актуальность** данной работы.

**Объект** исследования – христианское изобразительное искусство.

**Предмет** исследования – специфика христианской религиозной жизни на примере византийской, русской и западноевропейской традиций на примере церковной живописи.

**Цель** исследования заключается в выявлении особенностей христианской религиозной жизни на примере отечественной, восточно- и западноевропейской традиций на примере церковной живописи.

**Задачи** исследования:

1. Изучить христианское искусство как феномен выражения религиозной жизни на примере римской и византийской традиций.
2. Проанализировать особенности отображения религиозной жизни в церковном искусстве на примере русской традиции.

3. Исследовать специфику западноевропейской традиции религиозной жизни и ее отображение в церковной живописи.

**Методологическую** базу данной выпускной квалификационной работы составила совокупность следующих методов: конкретно-исторический (рассматривает частные аспекты явления и соотносит с целым); ретроспективный метод (выявление причинно-следственных связей при рассмотрении прошедших событий); метод сравнительного анализа; эмпирический (формирование умозаключений).

Главными **источниками** работы стали культурологические и искусствоведческие исследования ранних и современных отечественных и зарубежных ученых, занимавшихся научными изысканиями в данной области. Также крайне важными для обеспечения проведения компетентного и авторитетного анализа будут выполнены обращения к трудам святых отцов, изучавших и комментировавших данную тематику. Ключевыми источниками стали труды знаменитых искусствоведов Успенского Л.А., Кондакова Н.П. и Языковой И.К., которые являлись не только специалистами в области живописи, но также и компетентными в области христианского богословия. При анализе формирования системы храмовой росписи важным стало обращение к произведению «Иконостас» мыслителя и богослова священника Павла Флоренского. Среди современных исследователей и их работ необходимо отметить «Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России» Тарасова О.Ю., «Основы иконографии древнерусской живописи» Боброва Ю.Г. и других.

**Структура** работы состоит из введения, в котором сформулированы важнейшие принципы исследования, трех глав, которые посвящены последовательному анализу значения церковной живописи в римской, византийской, отечественной и европейской парадигме, заключения, подводящего основные выводы и библиографического списка.

## **Глава 1. Церковное искусство как отображение религиозной жизни на примере римской и византийской традиций**

Христианское изобразительное искусство, безусловно, служит одним из важнейших средств передачи опыта и богословской доктрины христианства. Хотя сам термин «изобразительное искусство» нужно рассматривать с двух позиций.

Во-первых, как ремесло, и тогда нужно признать, что изобразительное искусство – это огромный пласт мировой культуры, состоящий из множества практических знаний, технологий, школ, имеющих свои ремесла, то есть большого собрания информации, накопленной за период развития истории человечества, начиная с самых древних времен.

Во-вторых, изобразительное искусство всегда являлось средством выражения определенных идей, которыми руководствовалось человечество на той или иной стадии исторического развития. То есть изобразительное искусство можно считать одной из форм отображения духовной деятельности человека. Вот почему оно изначально всегда являлось религиозным, так как именно религия всегда была тем самым фундаментом, на котором человек впоследствии строил свои философские и научные воззрения. С этой точки зрения изобразительное искусство можно рассматривать как важную часть духовной культуры того или иного народа или общества. Говоря о христианском изобразительном искусстве, мы не можем не упомянуть о таких культурных явлениях как искусство древнего Египта, ближнего Востока, древнего Рима или эпохи эллинизма.

Культурные достижения древнего, дохристианского мира несомненно повлияли на формирование христианской культуры. Мир древней античности стал той плодородной, возделанной почвой, на которую пало зерно евангельской проповеди, породив новую христианскую цивилизацию. Благая весть простецов из Галилеи постепенно облеклась в возвышенные формы античной философии, в свою очередь переосмысливая их и наполняя новым духовным содержанием. Преемники апостолов, отцы-апологеты и

учители раннехристианской церкви почти все имели классическое образование. Именно благодаря им, античная философия стала «служанкой» богословия, оказав тем самым неоценимую услугу в деле формирования догматического вероучения христианской Церкви.

Христианское изобразительное искусство нужно рассматривать тоже в двух аспектах.

Во-первых, как художественное отображение богословских идей, раскрывающих веру Церкви. В этом аспекте христианское искусство раскрылось как явление новое и самобытное.

Но, во-вторых, нужно признать, что сама техника выражения этих идей была заимствована у искусства античности. Такие технологии как фреска, мозаика, техника энкаустики, яичная темпера были разработаны еще в древнем Египте. Именно Египет является родиной технологии и создателем многих материалов, которые использовались впоследствии искусством других цивилизаций. То же можно сказать и о формировании языка символов и канонов в изобразительном искусстве.

«Основное внимание египетские художники обращали на изображение человеческой фигуры. С этой целью был разработан специальный канон, который египтяне установили путем изучения и измерения как всей фигуры, так и каждой ее части»<sup>1</sup>. Зная эти каноны, художник мог правильно нарисовать человеческую фигуру, начиная с любого места.

Такое прекрасное знание и умение пользоваться каноном восхищало художников Древней Греции. Греки специально совершали путешествия в Египет, чтобы поучиться этому мастерству у египтян. Об этом факте сохранились свидетельства у того же Диодора. Отсюда можно сделать вывод, что культуры древнего мира развивались по пути взаимного проникновения.

Именно по этой причине появление художественных изображений в первые века христианской эры воспринималось в Церкви по-разному.

Некоторые учителя церкви считали присутствие видимых образов в

---

<sup>1</sup> Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. М.: Просвещение, 1981. С. 15-17.



христианском культе явлением неуместным. По Оригену: «Единственно возможные изображения и статуи, которые допустимо воздвигать, – это добродетели, формирующие душу по образу Божию»<sup>1</sup>. Именно так отвечает Ориген Цельсу, упрекавшему христиан в том, что они пренебрегают строительством алтарей, статуй и храмов. Другие церковные писатели считали появление изображений в Церкви возвратом к язычеству. Для примера можно привести следующие свидетельства. А столетие спустя Евсевий Памфил с осуждением говорил о создававшихся ранее «изображениях Павла, Петра и самого Христа, написанных красками на досках»<sup>2</sup>, и даже «о статуарных фигурах Христа и исцеленной им кровоточивой женщины, объясняя их создание обычаем язычников чтить таким образом своих спасителей»<sup>3</sup>.

Но наряду с такой точкой зрения из Святой земли пришли предания о священном «Синдоне» (Плащанице – погребальном саване, в который, согласно трем синоптическим Евангелиям, было завернуто тело Иисуса Христа перед положением во гроб), а также о «Мандильоне» из Эдессы (нерукотворный образ Христа), вдохновившем всю византийскую иконографию, начиная с V-VI веков. Однако, первые циклы культовых изображений возникли еще ранее, на рубеже II и III веков.

Это настенные росписи катакомб. Они и по сей день являются самым ярким памятником раннехристианского изобразительного искусства.

В свое время выдающийся историк и теоретик искусств Никодим Павлович Кондаков в своей работе «Иконография Богоматери» очень точно охарактеризовал ранний период христианского искусства: «Можно принять за верное, что первый период древнехристианского искусства, протягивающийся до Константина, не выработал иконографии в собственном

<sup>1</sup> Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы. Милан-М.: Христианская Россия, 1999. С. 55.

<sup>2</sup> Евсевий Памфил. Церковная история. СПб.: изд-во Санкт-Петербургской духовной академии. 1848. С.62.

<sup>3</sup> Новая история Искусства / Под ред. С.М. Даннэль, Г.А. Соловьева. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. С. 29.

смысле. Этому препятствовали столько же иконоборческая доктрина первой восточно-христианской общины, как бы ни была она незначительна, сколько самый характер древнехристианского искусства...»<sup>1</sup>. Очень хорошо академик Кондаков подчеркнул разницу между изображениями античности, с их аллегоризмом, и христианской иконой. «Икона противоположна аллегории и, если ею заменяется, теряет половину своего значения, а языческое искусство жило аллегориями или уподоблениями и олицетворениями. Эллинистический стиль был как нельзя более пригоден для выражения общих идей, условных схем и формул христианских в такой же условной художественной форме, какую давало античное, по существу языческое искусство. Но греческое искусство в конце концов как бы утратило живую творческую силу и обратилось в искусство более декоративное, чем содержательное...

Христианская вера, принявшая основой своею историческое лицо Богочеловека, Спасителя, пришедшего в мир для его спасения, давшего новой вере жизненное содержание, тем самым создала реально бытовое, всем понятное содержание. Между тем, античное искусство в пору появления христианства было не только само обезличено, но и для новых образцов не могло найти довольно высоких типов»<sup>2</sup>.

Образы раннехристианского искусства, несомненно, можно считать отображением особенностей христианской религиозной жизни того периода. Как уже говорилось, одним из самых значимых памятников изобразительного искусства того времени являются настенные росписи римских катакомб. Катакомбы представляли собой христианские кладбища, иногда служившие также убежищами и местом сбора общины. «Такой обычай захоронения был распространен у христиан во II-V веках. Затем эти кладбища были заброшены. Первоначально было известно лишь единственное – у римской церкви св. Себастиана, именуемой *ad catacumbas* –

---

<sup>1</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богородицы. М.: Паломник, 1998. Т. I. С. 14.

<sup>2</sup> Там же.

«у спуска к могилам», давшей имя всем открытым подземным галереям – «катакомбы»<sup>1</sup>. Можно заметить, что до настоящего времени ученые, исследователи подземелий и диггеры продолжают находить все новые ходы и залы.

Римские катакомбы были открыты в 1578 году. В этом можно усмотреть знак свыше. Европу тогда сотрясала Реформация с ее неоиконоборчеством. Вожди-реформаторы призывали вернуться к идеалам «апостольской» церкви. Иконопочитание вновь было объявлено идолопоклонством. Росписи, найденные в катакомбах, стали своего рода апологией древне-церковных традиций.

«Катакомбы представляют собой вырытые в грунте, расположенные иногда в несколько ярусов друг над другом, беспрестанно разветвляющиеся подземные переходы, местами заканчивающиеся прямоугольными помещениями – кубикулами. Тела умерших замуровывали в стенах галерей, наиболее же авторитетных членов общины хоронили в кубикулах. Самые ранние росписи катакомб датируют рубежом II и III веков, а первые саркофаги – второй третью III века. Эти памятники знаменуют рождение христианского изобразительного искусства. В условиях нелегального положения раннего христианства в языческом римском государстве, катакомбы, являясь фактически единственно возможными площадками для встреч общин, приобретали по-настоящему колоссальное значение. Во-первых они стали теми сокровищницами и тайниками, благодаря которым была сохранена внушительная часть раннехристианского наследия, уникального по своей форме и содержанию. Во-вторых сама специфика условий данной среды сформировала этот неповторимый пласт христианской цивилизации и культуры, став своеобразным выражением представлений и идеалов данной эпохи.

«Живопись катакомб представляет лишь ограниченный круг

---

<sup>1</sup> Новая история Искусства / Под ред. С.М. Даннэль, Г.А. Соловьева. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. С. 28.

религиозных сюжетов, почерпнутых преимущественно из Ветхого Завета. При этом они не образуют единого повествования, следующего за рассказом Писания. В росписях постоянно встречаются повторения вырванных из общей связи событий. Долгое время выбор их казался случайным. Позднее было установлено, что в значительной мере он определялся заупокойным культом древних христиан»<sup>1</sup>.

Символика – самая специфичная черта первых произведений христианского искусства. Появившись во время распространения в философских учениях поздней античности символического истолкования явлений материального мира, искусство декларировало то, что прикоснуться к божественной сущности можно, лишь пытаясь проникнуть в истинный смысл бытия, скрытый за поверхностью материальных форм. На рубеже старой и новой эры Филон Александрийский применил подобный метод символично-аллегорического прочтения к тексту Торы – ветхозаветного Пятикнижия, полагая, что книга эта, данная людям Богом, обладает тайным смыслом, скрытым в каждом элементе текста вплоть до отдельных слов и букв. Христиане восприняли эти идеи и распространили метод символического прочтения как на явления природы, жизнь и деятельность человека, так и на тексты Священного Писания. Так и в первом Послании апостола Павла к Коринфянам говорится, что в нашей земной жизни мы видим все «как сквозь тусклое стекло» и «знаем лишь отчасти», полного же знания достигнем в мире потустороннем (1 Кор. 1:12-13).

К концу II – началу III века христианская символика была уже достаточно разработана, о чем свидетельствуют росписи катакомб. Источники этой символики разнообразны. Нередко встречается изображение пастыря с агнцем на плечах. Данный антропоморфный тип получает свое широкое распространение уже в это время, что становится своеобразным новым веянием христианской культуры, до этого момента под давлением

---

<sup>1</sup> Новая история Искусства / Под ред. С.М. Даннэль, Г.А. Соловьева. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. С. 30.

ветхозаветных постулатов на запрет изображения Бога, изображавшей Бога в нечеловеческом облике и тяготевавшей к символизму. Исходя из общей тенденции усвоения и переосмысления христианской цивилизацией античной культуры, искусствоведы и культурологи пришли к выводу, что данный тип сформировался под непосредственным воздействием бога Гермеса, посланника и пастуха, держащего на своей шее и спасающего овечку (Гермес – Кривофор). Также, Агнец сам служит символом Мессии: «Вот Агнец Божий, который берет на себя грех мира» (Ин. 1:29). Если же рядом с пастырем стоит олицетворяющая его паству овца (по его правую руку) и козел (по левую руку), то в этом содержится указание на описанное в Евангелии от Матфея отделение овец от козлиц, праведных от неправедных – прообраз Страшного суда (Мф. 25:32-33).

Встречаются и другие образы, не выраженные антропоморфным обликом. На Христа указывают также и изображения виноградной лозы: «Я есмь истинная виноградная Лоза, а Отец Мой – Виноградарь» (Ин. 15:1). Мотив бури на море и качающегося на волнах корабля изображают Христа и Его Церковь среди бушующих волн «мира сего». Этот сюжет роднит с символом Церкви также «Историю пророка Ионы». Хотя этот сюжет, как и некоторые другие, имеет многозначное толкование. Источниками раннехристианской символики служили также старые декоративные и символические мотивы, как например, пальмовая ветвь – символ победы над смертью и грехом, атрибут мучеников; павлин – символ бессмертия; феникс, сжигающий себя и возрождающийся из пепла – символ воскресения»<sup>1</sup>.

Наконец, совершенно новым христианским символом является рыба, отождествляемая с Христом на том основании, что анаграмма греческой фразы «Иисус Христос, Божий Сын, Спаситель» составляет слово «рыба» (греч. ἰχθύς). Стихия рыбы – вода, поэтому образ этот связан также с крещением. Знаменитый христианский учитель писал о крещении

---

<sup>1</sup> Новая история Искусства / Под ред. С.М. Даннэль, Г.А. Соловьева. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. С. 32, 33.

следующее: «мы же, рыбки, вслед за «рыбой» нашей, Иисусом Христом, рождаемся в воде»<sup>1</sup>.

Благодаря обилию подобных толкований, живопись катакомб почти совершенно избегает антропоморфического изображения Христа, против чего так решительно возражали апологеты. Лишь иногда его можно видеть в сценах чудесных спасений и исцелений, однако образ Христа – Вседержателя, Христа – Судии праведного, почти совершенно отсутствует в искусстве катакомб. Чаще всего его место занимают символы, а изображения событий Евангельской истории превращаются в систему знаков, лишенных экспрессии и более обращенных к разуму подготовленного зрителя, чем к его чувствам. Многие из этих знаков символизируют два важнейших христианских таинства – крещение и евхаристия. О евхаристии говорят сцены трапезы, «Тайная вечеря», а также «Умножение хлебов», изображения рыбы, хлеба, виноградных гроздей, вина. Крещение иногда встречается как самостоятельная композиция, чаще же символами его становятся сюжеты и образы, связанные с мотивом воды («Источение воды Моисеем», рыба, море и т.п.).

Отдельно нужно отметить образ Оранты (Моления), который часто встречается в катакомбах. Именно это изображение стало прототипом знаменитого образа «Богоматерь Оранта, Нерушимая стена» – один из древнейших образов в иконографии Богородицы, который получил распространение сначала в искусстве Византии, а впоследствии и в древнерусском искусстве. Тема Оранты подробно раскрыта в работе Н.П. Кондакова «Иконография Богоматери». По этому вопросу академик писал следующее: «В настоящее время трудно установить с полной вероятностью значение христианского образа Оранты в древнейшую эпоху. Возможно, это была аллегорическая, декоративная форма, которая представляла то христианскую молитву, то христианскую душу, пребывающую после смерти

---

<sup>1</sup> Тертуллиан. Избранные сочинения. М.: Прогресс, 1994. С.62.

в блаженном состоянии вечного единения с Богом»<sup>1</sup>.

Итак, первым значением Оранты был образ христианской молитвы, отвечавший языческому образу «pietas», но избранный самостоятельно христианским искусством в обширном арсенале художественных форм антика. Само имя Оранты достаточно для ее определения: это образ молящегося, христианской молитвы.

Кондаков упоминает и о христианских саркофагах, на которых также встречается это изображение. Но для нас интереснее связь этой эмблемы с формирующейся в церкви в тот период иконографией Богоматери.

«Вопрос о типе Божией Матери Оранты требует, прежде всего, выделить в древнехристианской эпохе два различных периода: эпоху гонений, или период I-III столетий, и IV век, или период торжества христианской веры и новых задач политических, церковных, социальных и бытовых, которые были этим веком торжества выставлены и посылно разрешены.

С IV века церковное дело на Востоке распространилось и на учреждения благотворительные, на церковные попечительства о бедных, сиротские дома, больницы и приюты, диаконии. Во главу этих дел христианской любви и милосердия становилось и почитание Девы Марии, и учреждение женского монашества и безбрачия... Образ Божией Матери Оранты сложился исторически и непосредственно в тесной связи с историей церковного служения женщин в древнехристианской церкви греческого Востока»<sup>2</sup>.

По церковному преданию Святая Дева Мария посвятила себя служению в храме Иерусалимском и непрестанной молитве. Это предание имеет непосредственное отношение к учреждению в церкви чина диаконисс. Божия Матерь Оранта с конца IV века представляется то «девой» с распущенными волосами, то «женой» с покрытой головой. Именно этот

<sup>1</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. Т. I. С. 14.

<sup>2</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. Т. I. С. 71–73.

последний тип, получил наибольшее распространение в Византийском, а впоследствии и в русском искусстве (например, Оранта Киевской Софии)<sup>1</sup>. Так постепенно сформировался иконографический тип Богоматери Оранты.

Дева Мария Богоматерь Оранта стала олицетворением молитвенного служения Церкви. На западе это изображение трактовали как символическое изображение самой Церкви.

В катакомбных росписях встречаются и другие сюжеты с изображением Богоматери. Если в иконографии Вознесения Дева Мария чаще всего представлена именно в виде Оранты, то в сцене поклонения Волхвов Она изображена как молодая мать с младенцем Иисусом на руках. Это изображение можно часто увидеть и в настенных росписях, и в декоре рельефов христианских саркофагов, и надгробий. Встречается в росписях и сцена Благовещения.

Несмотря на то, что раннехристианское искусство еще, в своей основе, сильно укоренено в традициях античности, Кондаков Н.П. назвал это искусство «обезличенным», то есть пригодным для отображения и пропаганды любых идей. Тем не менее, несмотря на символизм и аллегоричность, раннехристианское искусство можно рассматривать как отображение религиозной жизни и богословских воззрений древних христиан в тот период, когда многие церковные традиции и учреждения находились только в стадии становления.

Основание Константинополя и передислокация в него столицы державы способствовали развитию Востока и угасанию Запада. Древнехристианский период заканчивается приблизительно с началом V века, а с середины первого тысячелетия начинается эпоха бурного расцвета христианского искусства.

Известно, что VI век называют золотым веком Византии, но его подготовка произошла не в Константинополе. Культурная роль Византии начинается только с началом шестого века, а художественное первенство –

<sup>1</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. Т. 1. С. 75.



только с царствованием Юстиниана (527-565). Во многом до этого времени значительная часть христианского искусства имела в первую очередь лишь декоративный и эстетический характер. По мнению современного искусствоведа Зелинского Ф.Ф. «нельзя, веку Константина (306-337) придавать значение религиозного и культурного переворота и искать в этом веке исполнения художественных задач христианской веры силами правительства и общества»<sup>1</sup>.

Нужно помнить, что Константин Великий был, прежде всего, римским императором и продолжал править Римской империей. «В эпоху империи... высшая светская и высшая духовная власть совмещаются в одном и том же лице, которое было в то же время и императором, и верховным понтификом...»<sup>2</sup>.

Покорив свое сердце Христу, Константин как император и верховный понтифик с активностью включается в жизнь Церкви. Только теперь он себя ощущал не только отцом и защитником империи, но и отцом Церкви, и защитником веры. Эта тенденция в отношениях между церковной общиной и светской властью нашла в дальнейшем отражение в искусстве, а также повлияла на развитие истории Восточной Церкви.

«Не стало гонений и препятствий, но культурная борьба с язычеством продолжалась, и пышные римские мозаики еще носят на себе отпечаток религиозной брани»<sup>3</sup>.

В истории богословской мысли можно выделить как минимум две основные системы мышления. Одна из них уходит корнями в эллинистическо-философское наследие, другая имеет целиком библейское основание. Каждая из них приводила к появлению или же, не теряя преемственности, к изменению в богослужении каких-либо молитв, гимнов или священнодействий. Оба направления, взаимодействуя между собой, постепенно выстраивали представление об «идеальном» храме и о

<sup>1</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. Т. 1. С. 126.

<sup>2</sup> Зелинский Ф.Ф. Соперники христианства. СПб.: Алетейя, 1995. С. 77.

<sup>3</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. Т. 1. С. 127.

священном образе. Эти два направления условно можно назвать соответственно «символическим» и «реалистическим», либо же, подобно двум основным направлениям экзегетических школ древней Церкви (Александрийской и Антиохийской), – «аллегорическим» и «историческим».

В действительности их больше. В орбите раннехристианской империи возможно перечислить до 5 различных культурных семей. Подробное рассмотрение культурного влияния каждой выходит за пределы данной работы. В данном случае задача – описать основные предпосылки формирования византийской системы росписи «крупными мазками».

Основным видом техники, в которой исполнялись росписи в храмах, была мозаика, быстро вытеснившая применявшуюся в некоторых ранних постройках фреску. Мозаика – древняя техника, с которой были знакомы еще древнеегипетские и древнегреческие мастера, но только с IV столетия происходит ее бурное распространение. Если первоначально мозаика была средством декора напольного покрытия, то христианское искусство возвышает его на потолки и стены. Параллельно этому процессу модифицируется и материал. Архаичный и достаточно примитивный разноцветный гранит и мрамор сменяет легендарная великолепная смальта – кусочки разноцветного или двухслойного прозрачного стекла с проложенным в середине тончайшим листочком золота. Такие частицы вдавливались в окрашенную сырую штукатурку ручным, чрезвычайно филигранным и кропотливым способом. Кубикам задавался легкий наклон, чтобы они не отсвечивали.

««Вечная живопись», как называли тогда мозаику, сразу прочно утвердилась в христианских храмах. Блеск золота, мерцание разноцветных смальт, чистое и глубокое звучание красок создавали декоративный эффект, какого не могла достигнуть фреска»<sup>1</sup>. Безусловно, данный вид искусства, возведенной христианской цивилизацией в степень высочайшего

---

<sup>1</sup> Новая история Искусства / Под ред. С.М. Даннэль, Г.А. Соловьева. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. С. 57.

эстетического достоинства и общечеловеческого достояния, ввиду своей сложнейшей техники исполнения становился украшением не каждого храма. Компетентные и искусные мастера мозаичного искусства становились востребованными и занимавшими высокие социальные роли людьми.

С окончанием эпохи гонений изменилась жизнь Церкви. Римский император и его двор стали христианами. Катакомбы с их подземными храмами и незатейливыми росписями были уже не для этих людей. Император – это слава империи и нужны были храмы достойные этой славы. Возникает новый тип храма – базилика («василевс» с греческого – «царь»). В отличие от языческого храма, считавшегося жилищем божества, церковь – дом молитвы, собирающий общину. Она становится оболочкой замыкаемого ею сакрального пространства.

Росписи храмов отличались от живописи катакомб не только техникой, но и содержанием. Круг сюжетов значительно расширился, изображения приобрели более развернутый и повествовательный характер и вместо символических образов появляются реальные изображения Спасителя, Богородицы, апостолов, святых, ангелов и т.д. С принятием христианства в качестве государственной религии в конце четвертого столетия появляется тенденция изображения рядом с ними монаршей четы, изображенных в качестве «донаторов», то есть заказчиков.

В отличие от центрических купольных храмов, получивших впоследствии основное распространение в Византии, на Востоке, а потом и на Руси, базилика строится по горизонтальной схеме. Ее ось, проходящая через центральный неф, предполагает движение молящегося от входа к алтарной части. Это путь от тьмы к свету, от греха к спасению, от несовершенства земного мира к блаженству вечной жизни. На этом пути верующих сопровождают представленные на стенах центрального нефа изображения сюжетов Священного Писания, и лишь миновав их, они оказываются перед ликом Христа. В замысле структуры и декорировки храма содержится эсхатологический мотив перехода от земного бытия к вечности.

Развивается традиция созидания триумфальных сооружений, в которых можно видеть рецепцию и усвоение древних триумфов языческих римских императоров. Кроме того, Константин на мозаике выступает еще и в роли верховного Понтифика, приносящего в качестве жертвы Богу модель построенного им храма. В конхе апсиды виднелась фигура восседающего на троне Христа. Христос изображен как Царь, кроткий Добрый Пастырь – в прошлом, и это неслучайно. Именно только перед Всевышним небесным Царем-Вседержителем может склонить свою главу владыка земной. В нижнем ярусе располагались изображения Иерусалима и Вифлеема, которые указывали еще и на тот факт, что и на месте Рождества Христова, и на месте Его погребения и Воскресения Константин построил также христианские базилики.

Наряду с базиликами, которые выполняли роль, главным образом, соборных храмов, в первые пять веков христианской эры главным типом христианского храма был так называемый мартириум, то есть здание небольшого сравнительно размера. Это храмы – усыпальницы святых и мучеников. Такие храмы были очень небольшими и не предназначались для большой общины. Он строился непосредственно над криптой с останками мучеников. Здесь находился алтарь, в котором совершалась литургическая жертва.

«Обращаясь к главному источнику наших сведений о христианских святынях Святой Земли – повествованию неизвестной паломницы V века (Сильвии или Эферии), мы находим, что она наиболее часто упоминает следующие формы христианских церковных построек: «памятники» – *memoriae*, монастыри – *monasteria*, в смысле отдельных келий одинокого монаха, усыпальницы мучеников – *martyria*, могилы мучеников – *tumbae*, и только по случаю описания виденной в Едессе церкви св. Фомы паломница называет этот храм «церковью по новому расположению или нового устройства», *ecclesia nova dispositione*, по словам паломницы «истинно прекрасною», «достойным жилищем Бога». При этом, у паломницы часто

встречается слово *ecclesia* – церковь, как место собрания, но редко упоминается название «базилики» и при том исключительно для больших зданий»<sup>1</sup>.

Хотя почитание святых и мучеников уже в III веке началось и в Риме и рано распространилось по всему христианскому миру, однако, средоточие этого культа долго принадлежало Востоку.

Росписи храмов IV-VI столетий были по большей части прямо декоративными; так, например, мозаики церкви св. Георгия в Солуни, баптистерия в Равенне, Констанцы в Риме, или совмещали декоративность с торжественным изображением христианской догмы в образе Креста или Спасителя, дающего закон, но во всех этих торжественных мозаиках отсутствовала стихия собственно иконы или моленного образа, и не устанавливалось внутреннего общения молящегося с святым образом. Главную роль в этой переработке первой, декоративной и монументально-исповеднической основы христианского искусства сыграла икона на дереве, ставшая тем самым моленным образом, а кроме того, особым видом художественного творчества.

Но, наряду с иконою на дереве, которая выставлялась на гробе мученика, рано появилась и настенная икона, именно в тех храмах, которые были усыпальницами святых и мучеников. Возникает такая традиция заказывать иконы по обету, поминальные иконы за родных, а также надгробные, представляющие святого, заступничеству которого вверяется душа умершего. В этом мы снова можем видеть преемственность от древних античных традиций делать посмертные изображения умерших.

«Традиция египетской погребальной маски в сочетании с традициями эллинистического искусства вызвала к жизни (в свое время) такое удивительное явление, как фаюмский портрет»<sup>2</sup>.

Сохранилась погребальная пелена из Фаюма середины II в. н.э., на

<sup>1</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богородицы. М.: Паломник, 1998. Т. 1. С. 137.

<sup>2</sup> Древние цивилизации / Под ред. Г.М. Бонгард-Левина. М.: Мысль, 1989. С. 68.

которой изображены умерший юноша в окружении Осириса и Анубиса. Изображение написано в эллинистической манере, близкой к реализму, и явно перекликается с поминальными иконами христианского искусства.

«Собственно эллинистический стиль перестает уже существовать с конца IV века, но на Востоке появляется его новая форма, с заменой типов, движений и жестов, как например, в Сирии, местами же возродилась национальная форма, как в Египте коптское искусство есть слияние древнеегипетских образцов с грековосточными темами. Правда, сирийское мастерство так тесно сливается с египетским, или, что тоже, – коптским, что необходимо устанавливается и термин сироегипетского искусства»<sup>1</sup>.

Эдикт Феодосия Великого (от 392 года) воспретил языческий обычай помещать на высоте лица в мумиях дощечки с портретами, как равно и маски, и повел к уничтожению этого художественного производства и, быть может, к открытию... нового – живописи»<sup>2</sup>.

К V веку христианство становится господствующей религией. Император Феодосий Великий объявил язычество вне закона. Эта политика повлияла и на художественное производство, которое перестроилось на службу новой религии. Как новый вид искусства формируется иконопись и появляется «икона» (εἰκών, icon – образ), иконопись на досках, сначала восковая, в технике энкаустики, а потом и в технике яичной темперы. К сожалению, памятников этой иконописи сохранилось слишком мало. Много икон погибло в период иконоборчества. Можно утверждать, что иконопись на досках возникла в христианском искусстве именно как «портрет» или образ святого, полагаемый на гроб святого или мученика, или написанный на стене его усыпальницы, как живой образ его «памяти». «Появлением иконописи на дереве, в силу исторической основы христианства в лице Иисуса Христа, Богоматери Девы Марии, учеников Его, последователей и пр., христианское искусство обязано, конечно, самой сущности христианских

<sup>1</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. Т. 1. С. 152.

<sup>2</sup> Там же. С. 155.

задач, но этот вид религиозной живописи мог воспользоваться распространенным образцом в форме эллинистического портрета, выраженного и популярного именно в том самом сиро-египетском углу Востока, который в эту эпоху стал на время руководителем христианства»<sup>1</sup>.

Одним из ярких памятников того периода, сохранившимся до нашего времени, является собрание икон из монастыря св. Екатерины на Синае.

В царствование императора Юстиниана (527-565) центром христианского искусства становится Константинополь. Этот город стал столицей огромной империи, простиравшейся от Испании до Сирии, и никогда в нем не было более великого и просвещенного покровителя искусств, чем Юстиниан. Чтобы дать представление о масштабах его роли в развитии византийского искусства, достаточно перечислить построенные при нем храмы: в столице – церкви Святой Ирины, Святых Сергия и Вакха и, наконец, Святой Софии; в Равенне – Сан Витале и Сант-Апполинаре Нуово; им финансировались постройки в Святой земле – в Иерусалиме и Вифлееме, а также в Эфесе, на горе Синай во многих других местах»<sup>2</sup>.

Несмотря на то, что часть огромной империи Юстиниана, прежде всего Северная и Центральная Италия, отпала вскоре после его смерти, значение Константинополя как центра искусств и культуры не уменьшилось, и хотя не все императоры, преемники Юстиниана были великими правителями, исследования показали, что большое число значительных произведений искусства появилось в период между 565 годом – годом смерти Юстиниана – и 726-м, когда начался период так называемого иконоборчества (726-843 гг.).

Ряд произведений этого времени следует отнести к константинопольской школе на основе прямых свидетельств – например, надписей или письменных источников; другие могут быть приписаны ей на основе стилистических признаков, поскольку в правление Юстиниана сложилась совершенно новая, столичная манера, и созданные в

<sup>1</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. Т. 1. С. 154.

<sup>2</sup> Райс Дэвид Тальбот. Искусство Византии. М.: Слово, 2002. и. С. 42.

Константинополе произведения превосходили по качеству исполнения самые лучшие из тех, что появлялись в Александрии или Антиохии.

Что поражает в художественной политике Юстиниана, так это ее универсальный характер, поскольку она охватывала не только крупные сооружения – светские и культовые здания, мозаики, но и произведения малых форм, выполненные из самых различных материалов – слоновой кости и металла, мрамора и известняка.

Для характеристики церковной живописи этого периода можно рассмотреть мозаики церкви Сан Витале в Равенне (534-547 гг.). Мозаики этого храма замечательны столько же по историческому, сколько по символическому содержанию. «Исторический сюжет представлен в изображении двух процессий: в одной царь Юстиниан между придворными и духовенством, во главе которого помещен Архиепископ Максимиан, с небольшим четвероконечным крестом в руках, величиною с нынешний благословляющий. В другой процессии является Царица Феодора с придворными дамами. Фигуры, замечательные по портретности и современным костюмам. Головы Юстиниана и Феодоры окружены сиянием. По символическому содержанию замечательны в полукружиях два ветхозаветных изображения, прообразующие Страсти Господни и Таинство Евхаристии. В одном полукружии Авраам угощает трех странников..., а направо еще изображен Авраам, приносящий в жертву Исаака. В другом полукружии, между зданиями посреди стоит жертвенник с потиром. Перед ним совершает Таинство Мельхиседек, на основании текста: «Мельхиседек Царь Салимский изнесе хлебы и вино; беша же священник Бога вышняго» (Быт. 14:18). Из здания с левой стороны выходит к жертвеннику Авель.... Между прочим, в изображениях встречаются и павлины, столь обыкновенные в орнаментах Византийских и древнерусских»<sup>1</sup>.

Эти мозаики говорят о многом. Император Юстиниан, будучи выходцем из темной массы провинциального крестьянства, сумел прочно и

<sup>1</sup> Буслаев Ф. О русской иконе. М.: Благовест, 1997. С. 98.



твердо усвоить себе две грандиозные идеи, завещанные ему традицией великого мирового прошлого: римскую (идею всемирной монархии) и христианскую (идею царства Божия). Объединение обеих в одну теорию и проведение последней через посредство светского государства составляет оригинальность концепции, которая сделалась сущностью политической доктрины Византийской империи. «Всемирное государство, создаваемое волею самодержавного государя, – такова была мечта, которую лелеял Юстиниан. С его времени зарождается теория об императоре как «равном апостолам» (ἰσαποστόλος), получающем благодать прямо от Бога и стоящем над государством и над церковью.... Всякий акт свой он ставит «под покровительство Св. Троицы...». Император Юстиниан очень любил богословские рассуждения... и объявил себя «учителем веры и главою церкви». Верховная власть уже в царствование Константина Великого старалась пользоваться церковью для своих целей. Юстиниан обобщал и систематизировал такую политику... Свой знаменитый «Кодекс» он начинает с особой главы о Св. Троицы и кафолической вере»<sup>1</sup>.

На мозаиках в Равенне Юстиниан представлен, таким образом, не только как император, но и как «святейший понтифик» – глава Церкви Христа на земле. Об этом свидетельствуют нимбы вокруг голов Юстиниана и Феодоры.

Эпоха Юстиниана считается «золотым веком» христианского искусства. Но с этого периода и богословская мысль церкви начинает более тщательно подбирать формулировки и учреждать правила, касающиеся почитания священных изображений. «Впервые принципиальное указание, касающееся характера священного образа, было сформулировано Пято-Шестым (Трулльским) Собором в ответ на практическую необходимость»<sup>2</sup>.

Три его канона регламентируют иконографические аспекты. «Правило 73 относится к изображению Св. Креста. Это правило запрещает изображать

<sup>1</sup> «Христианство». Т. 3. С. 288.

<sup>2</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 61.

крест там, где это изображение неуместно: «...и мыслию, и словом, и чувством почитание ему приносить повелеваем: изображение креста, начертываемое некоторыми на земле, совсем изглаждати, дабы знамение победы нашея не было оскорбляемо попиранием ходящих. И так отныне начертавающих на земли изображение креста повелеваем отлучати»<sup>1</sup>.

Правило 82 упраздняло распространение изображений Иисуса Христа в виде символического Агнца: «повелеваем отныне на иконах, вместо ветхого агнца, представлять по человеческому виду Агнца, взявляющего грехи мира, Христа Бога нашего...»<sup>2</sup>. Таким образом, это правило свидетельствует о сформировавшемся к тому времени иконографическом типе образа Иисуса Христа в виде 30-летнего мужчины, а также о том факте, что именно этот образ наиболее точно выражает сущность догмата о Богочеловечестве Иисуса Христа, так как споры по этому поводу как раз к тому времени подошли к концу.

Правило 100 Собора запрещало изображения безнравственного характера в нецерковном искусстве, считая их остатками язычества.

Еще одно важное явление в византийском искусстве до иконоборческого периода – это книжная миниатюра. Со временем зарождения и признания христианства совпал один из великих переломов в истории книги – возникновение формы кодекса, пришедшему на смену древнему папирусному свитку. Появление его было связано с вытеснением папируса в конце I века н.э. новым материалом – пергаменом. Выделанный из козьей, овечьей и телячьей кожи, он намного долговечнее папируса. Из него складывались отдельные тетрадки, переплетавшиеся в свою очередь в отдельный том.

С развитием изобразительного христианского искусства появляются иллюстрации в рукописях Священного Писания. «Источником иконографии миниатюр христианских кодексов считают иллюстрированные рукописи

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 62.

<sup>2</sup> Там же.

греческого перевода Ветхого Завета (Септуагинты) и книги Иосифа Флавия «Иудейские древности»<sup>1</sup>.

Стиль позднеантичной миниатюры сложился под влиянием фрески, от которой она унаследовала пространственность и светотень. Примером может служить Псалтирь (Парижская национальная библиотека, IX-X вв.). Несмотря на то, что так называемая Парижская Псалтырь является памятником уже постиконоборческого периода, ее миниатюры выполнены в явно античной манере.

«Не будучи слиты в одно нераздельное целое с неподвижными стенами здания, как мозаики и фрески, и по малому своему размеру удобные для перенесения в рукописях, миниатюры оказали громадное влияние на повсеместное распространение иконописных сюжетов...»<sup>2</sup>. Миниатюры всегда, кроме того, служили в качестве образцов для самих иконописцев, которые часто их копировали, особенно впоследствии – на Руси.

В VII веке заканчиваются догматические споры христологического характера, но возникает одна из самых страшных ересей, подтачивающая самые основы христианства, – иконоборчество VIII-IX веков.

«Поводов к развитию и укреплению иконоборчества было несколько. В первую очередь, следует отметить те злоупотребления и непонимания, которые искажали почитание святых икон. Так, некоторые христиане, с усердием украшая храмы, полагали, что этого достаточно для спасения души.

...С другой стороны, почитание икон принимало иногда странные формы... В VII веке Астерий Амасийский говорит, что члены византийской аристократии носили торжественные одеяния, украшенные изображением святых. В Александрии высокопоставленные лица, как мужчины, так и женщины, прогуливались по улицам в одеждах, также украшенных священными изображениями. Неумеренность иконопочитания проявлялась и в практике церковной жизни: например, иконы брались в качестве крестных

<sup>1</sup> Новая история Искусства / Под ред. С.М. Даннэль, Г.А. Соловьева. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. С. 81.

<sup>2</sup> Буслаев Ф. О русской иконе. М.: Благовест, 1997. С. 104.

отцов и матерей при крещении или в качестве поручителей при монашеском постриге. Бывали и случаи крайне странные: некоторые священники соскабливали краски с икон, примешивали их к Святым Дарам и причащали верующих, как будто Тело и Кровь Христовы еще нуждались в дополнении другой святыней. Это уже становилось похожим на магию и приближалось к упадочным формам язычества»<sup>1</sup>.

Большую роль в развитии иконоборчества сыграло начавшееся в VII в. нашествие на Византию арабов-мусульман.

Против иконопочитания выступали также иудеи и некоторые христианские секты, в основном, зараженные докетизмом, т.е. учением, согласно которому воплощение Бога было не вполне реальным, призрачным.

«В православном мире открытое иконоборчество началось по инициативе государственной власти. Для иконоборцев власть государства над Церковью, цезарепапизм, была принципом нормальной жизни: «Я царь и первосвященник», – писал Лев Исавр Римскому папе, св. Григорию II»<sup>2</sup>.

По сути дела, сам принцип «царь и понтифик» в иконоборчестве не является новостью. Как мы уже видели, корнями своими это явление уходит еще в языческий имперский Рим. Этот принцип не отрицали, в свое время, Константин и Юстиниан. В том то и проблема, что в Восточной Церкви принцип «цезарепапизм» культивировался изначально. И история показала, что это явление может проявлять себя по-разному, «Золотой век» Юстиниана через тот же принцип «царя и священника» сменился мраком для византийского искусства в период иконоборчества.

Иконописцы массами эмигрировали в Италию, Кипр, Сирию и Палестину и поэтому эпоха иконоборчества оказалась для Рима временем наибольшего расцвета церковного искусства.

«Следует отметить, что иконоборцы отнюдь не были врагами искусства как такового; наоборот, они его поощряли. Преследовались

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 72–73.

<sup>2</sup> Там же. С. 80.

исключительно изображения Спасителя, Богородицы и святых. Иконоборцы не оставляли пустыми стены своих храмов. Они всячески их украшали жанровыми сценами, пейзажами, изображениями животных и т.д.»<sup>1</sup>. Единственным священным изображением, оставшимся у иконоборцев, был Крест.

Ересь иконоборческая была побеждена на седьмом Вселенском соборе в Никее в 787 г. и окончательно ниспровергнута на поместном Константинопольском соборе в 842 году. При малолетнем императоре Михаиле III и его матери императрице Феодоре, при патриархе Мефодии в марте 843 г. Собор установил празднование Торжества Православия и восстановили иконопочитание: «честь, воздаваемая иконе, относится к ее первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней»<sup>2</sup>.

После завершения иконоборческих споров становится характерным сближение светского искусства с церковным. Освободившись от цезарепапизма императоров-иконоборцев, Церковь теперь налагает свою печать на искусство светское. После отступлений в вере, василевс обязан был засвидетельствовать всему социуму собственную ортодоксальность, что находит свой отклик в искусстве. Именно в послеиконоборческий период тема благочестия императора становится одной из главных в официальном искусстве империи. Появляются новые иконографические темы: император перед Христом, Божией Матерью, святым или крестом.

К патриаршеству святителя Фотия относится изменение в системе росписи храмов. Именно он был вдохновителем иконографии и ее распределения, формировавшихся в это время в Константинополе. Господствовавший до тех пор исторический подбор сюжетов в росписи храмов уступает место догматическому началу. Такой принцип росписи устанавливается одновременно с широким распространением храмов

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 85.

<sup>2</sup> Деяния Вселенских Соборов. Т. 4. С. 591.

крестовокупольного типа, то есть церкви, имеющей в основе своей архитектуры куб, увенчанный куполом. Такой храм является идеальной формой выражения в архитектуре основ православного литургического мышления. Эта система постройки храма была принята в качестве основы во всем православном мире.

Именно этот тип храма впоследствии становится самым распространенным на Руси, хотя изобразительная программа будет иметь и свои особенности. Изобразительное искусство Византии повлияло на развитие христианского искусства во всем цивилизованном мире и стало своего рода проповедью православных догматов веры через красоту художественных образов. Проповедь истины через красоту – вот основной принцип византийской церковной культуры.

Иконопись в византийском понимании является не просто набором каких-либо образов или последовательной цепочки библейских сюжетов, но более глубоким выражением всей сути христианства. Поэтому византийская система храмовой росписи имеет ряд своих собственных атрибутивных каноничных признаков. Абсолютно все храмовые образы размещались в четком и стройном соответствии с их небесной иерархией. Наиболее сакрально важные храмовые зоны, символизировавшие духовное небо, были вверху – свод алтаря (конха апсиды) и купол храма. Весь космос византийского храма, безусловно, христоцентричен. Следом находились храмовые своды и верхние области стен, как правило, занятых иллюстрацией евангельских событий. Далее располагалась Церковь небесная – изображения святых подвижников. Завершающие нижние зоны храмового интерьера изображали собой мир земной, в котором пребывал среди святых и находящийся в храме человек. Нижний ярус стен византийского храма, как правило, оставался без священных изображений – это место занимала Церковь земная.

Идею христианского космоса объединяющего небо и землю отражает сама окончательно сложившаяся крестово-купольная форма византийского

храма. Здесь небо – круг купола – символизирует небо, квадрат наоса – землю с ее четырьмя сторонами света. Сопоставление круга с небом и вечностью, а квадрата с землей и временным восходит еще к Пифагорейским временам, и было знакомо любому греку со школы.

Это символическое направление с тех пор всегда будет присутствовать в богослужебных текстах и в росписи византийского храма, в большей или меньшей степени. Оно, если так можно сказать, формирует вертикальное (онтологическое) измерение храмовой росписи.

Основное иконографическое содержание основополагающих элементов византийской системы храмовой росписи оставалось служить образцом и для более позднего искусства христианских государств, в частности в росписях церквей Древней Руси, несмотря на все нововведения последующих столетий. Выработанные в Византии иконография и ее принципы до настоящего времени подходят наилучшим образом для росписи и украшения православных храмов.

Подводя итог данной главы, можно сформулировать следующие выводы:

1. Наиболее ярким и показательным памятником раннехристианского изобразительного искусства являются росписи катакомб. Специфика исторического периода, выражавшаяся в преследовании христианства, обуславливала особенности этого искусства.
2. Первый период христианства не выработал иконографической концепции в собственном смысле этого слова. Важной характерной чертой также является гипертрофированный символизм образов, над которым еще довлел ветхозаветный запрет изображения Бога.
3. Начиная с середины первого тысячелетия начинается эпоха бурного расцвета христианского искусства. Важнейшим глобальным итогом византийского периода становится разработка системного, целостного подхода в понимании церковной храмовой росписи, во много являющейся отображением реалий религиозной жизни.

4. Основным видом техники, в которой исполнялись росписи в храмах, была мозаика, быстро вытеснившая применявшуюся в некоторых ранних постройках фреску. Роспись в данное время нередко носит лишь декоративный характер.
5. Иконопись на досках возникла в пятом столетии в христианском искусстве именно как «портрет» или образ святого, полагаемый на гроб святого или мученика, или написанный на стене его усыпальницы, как живой образ его «памяти».



## **Глава 2. Отображение религиозной жизни в церковном искусстве на примере русской традиции**

Тему отображения религиозной жизни в церковном искусстве рассматривали многие исследователи. Игумен Довмонт (Беляев) описывает церковное искусство как догматический язык, изучение которого позволяет подробно рассмотреть все этапы становления религиозной жизни в выбранной общности. Л.А. Успенский писал о том, что судить о первых шагах христианства на территории Киевской Руси достаточно затруднительно, тем не менее, это вполне возможно. Процесс становления христианства как официальной религии был очень длительным, первые десятилетия связаны с преодолением яростного сопротивления язычества. При этом уже в десятом веке христианская прослойка населения была весьма обширной и обладала немалыми силами. По мнению исследователя, изучение церковного искусства и религиозной жизни страны можно начинать уже с 972 года, так как во время правления князя Святослава в Киеве было построено несколько христианских храмов. Соответственно, эти храмы украшались росписью и иконами<sup>1</sup>.

В конце X века в Киеве работали совместные русско-византийские мастерские, просуществовавшие практически в неизменном виде полтора столетия. Роспись первых храмов, построенных после официального крещения Руси, осуществлялась уже не только приглашенными греческими художниками, но и первыми русскими мастерами. Л.А. Успенский обращает внимание на то, что уже в XI веке иконы имели весьма большое значение в религиозной жизни и пользовались глубоким почитанием. Подтверждение своих наблюдений автор находит в обращении митрополита Илариона Киевского к почившему князю Владимиру. В этом обращении приводится описание Киева, как величественного и прекрасного города с «цветущими» церквями, города, поддерживаемого укрепляющим свои позиции

---

<sup>1</sup>Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 207.

христианством и освященным иконами святых<sup>1</sup>.

Христианство пришло на территорию Руси с уже полностью сформированным классическим церковным образом. Создание образа было подкреплено четко проработанным учением о нем и выработанной техникой исполнения. Из всего многообразия храмовой архитектуры в новообращенной стране предпочтение отдается крестово-купольным конструкциям. Первые иконописцы, прибывшие из Греции, привезли с собой отработанную изобразительную систему росписи храмов. Ориентируясь на классическую константинопольскую схему, мастера в центральном куполе, отождествлявшемся с высшими сферами, располагали изображение Вседержителя либо более адаптированный для восприятия обывателями вариант, иллюстрирующий эпизод вознесения Господня. Второй тип изображений, по мнению ряда исследователей, характерен для храмов, возведенных епископами. Например, именно иллюстрация Вознесения украшает купол Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Известно, что этот храм был построен в XII веке благодаря усилиям Новгородского архиепископа Нифонта. Отличительной особенностью храмов, построенных княжеской семьей, являлись купольные изображения Христа Пантократора. Также обязательным элементом подобных церквей считаются хоры, предназначенные для молитвы князя и его семьи.

Сценическое построение оформления купола имело четкую смысловую нагрузку. Размещенное в скупье купола изображение Христа указывало на то, что Он является Вседержителем мира. Следуя представлению христиан о небесной иерархии вокруг центральной фигуры должны располагаться херувимы, архангелы и ангелы, помогающие Господу направлять развитие Вселенной. В их задачи входило управление движением звезд и координация проявлений сил природы. В нижней части композиции, у ног Христа размещали изображения престолов. Чаще всего они выглядели как крылатые огненные колеса с глазами, считаясь особым ангельским чином. Еще ниже

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С.208.

под образом Вседержителя обычно выполнялось изображение четырех архангелов. Многие исследователи склоняются к космогонической трактовке этой детали композиции. Ю.Г. Бобров опираясь на Апокалипсис Иоанна Богослова (Откр. 7:1) трактует эту картину как олицетворение ангелов Воды, Света, Огня и Воздуха и проводит параллель с четырьмя основами мироздания греческой натурфилософии. Также исследователь обращает внимание на особое расположение фигур архангелов в купольной композиции. Архангелы Михаил, Гавриил, Рафаил и Уриил (в переводе с древнееврейского: Кто как Бог, Сила Божия, Врачевание Божие, Огонь Божий), образуют форму креста и одновременно указывают на четыре стороны света, наводя на мысли о розе ветров. При этом представленные архангелы отображают все ангельские чины и олицетворяют присутствующие в мире невидимые силы<sup>1</sup>.

Композиция дополняется изображениями серафимов и херувимов, которые размещаются в простенках над окнами в барабане между Архангелами.

Несколько ниже, в следующем ярусе барабана купола согласно иерархическим представлениям помещаются изображения пророков. Об этой категории представителей земных носителей божественной силы сказано у Иереми: «...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 самых крупных храмах мастера размещают чаще всего восемь фигур в соответствии с количеством простенков между оконными проемами. Самыми часто встречаемыми персонажами росписи являются Давид, Соломон, четыре великих пророка – Исайя, Иеремия, Иезекииль, Даниил, а также Аввакум и Малахия. Пример подобной росписи пророческой ступени можно увидеть в оформлении барабана собора св. Софии в Новгороде.

Другим вариантом оформления было размещение в одном простенке сазу двух фигур. В случае, когда в скуфье иллюстрировалось Вознесение, в

<sup>1</sup> Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Аксиома, 1995. С. 39.

простенках барабана помещались восемь апостолов и четыре евангелиста изображались на парусах. В еще одной вариации образы апостолов составляли нижний регистр изображений в барабане.

Следующая ступень формируется из образов, размещенных на парусах (в пространстве между барабаном купола и четырьмя подпружными арками, которые поддерживают четыре опорных столба). Этот ряд так же несет определенный символизм, основывающийся на строении мира. Так проводится параллель между небом, покрывающим землю и куполом, опирающимся на паруса и столбы. В своих работах Бобров указывает на то, что принятое Русью вероучение основывается, прежде всего, на евангелиях. Автор отсылает читателя к свидетельствам, датируемым II веком нашей эры, в том числе рассуждениям священномученика Иринея Лионского, который указывал на то, что «...невозможно, чтобы евангелий было числом больше или меньше, 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»<sup>1</sup>.

Исходя из подобных рассуждений, следующий ярус церковного оформления занимают изображения евангелистов. При формировании системы изначально там располагали образы херувимов, в последствии сменившиеся тетраморфными символами евангелистов (Ангел, Лев, Телец и Орел). Изучая пророчества Иезекииля (Иез. 1:10-13), исследователи указывают на тот факт, что Божий престол окружают четверо существ. Анализируя возможную смысловую нагрузку этих символов, Ю.Г. Бобров вновь обращается к рассуждениям Иринея Лионского. Священномученик трактовал символы, отождествляя их с евангелистами. Так в образе льва перед зрителями предстает Иоанн, орла – Марк, вола – Лука. Сборный же образ человека представляет Матфей. На Руси в христианской иконографии

<sup>1</sup> Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Аксиома, 1995. С. 40.

было принято и закрепилось несколько другое олицетворение, предложенное блаженными Августином и Иеронимом. Согласно этому варианту: лев – Марк, орел – Иоанн, человек или ангел – Матфей, телец – Лука<sup>1</sup>.

С точки зрения исследователей, одним из интереснейших элементов оформления храмов, имеющих важнейшее символическое значение считается алтарная апсида и центральное подкупольное пространство. Сравнивая архитектурное и духовное построение можно определить соответствие купола образу церкви небесной, а алтарной апсиды и восточной стены образу церкви земной. В конхе алтарной части всегда изображается образ Богородицы. Чаще всего применяется два типа изображений: первый восседающей на троне, второй стоящей в рост с воздетыми руками. Вторым вариантом так же носит название Оранта. Реже встречается поясное изображение Богородицы наиболее близкое к иконографическому типу «Знамения». Размещение именно этого образа в конхе не случайно, так как именно Богородица символизирует церковь земную.

Далее в среднем регистре под изображением Богородицы размещали иллюстрацию Евхаристии (причащения апостолов). В нижней части, которая могла быть разбита на два ряда, изображали святителей – отцов христианской церкви. В качестве примера можно привести оформление апсиды собора св. Софии в Киеве. В нижней части мозаики изображены Епифаний Кипрский, Климент папа римский, Григорий Богослов, Николай Чудотворец, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Нисский и Григорий Чудотворец.

Завершали композицию изображения на боковинах восточной подпружной арки св. архидиаконов Стефана и Лаврентия. Описанная выше система росписи алтарной апсиды постепенно стала одной из самых распространенных. Подобное оформление выполнено в храме Успения на Волотовом поле близ Новгорода (1352 г.), в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря во Пскове (1156 г.). В храмах древней Руси алтарь,

<sup>1</sup> Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Аксиома, 1995. С. 41.

чаще всего, состоял из трех апсид. Большой центральной, где находился престол и двух боковых, северной – жертвенника и южной – диаконника. В жертвеннике совершается проскомидия или приношение, где священнослужители готовят хлеб и вино для Евхаристии. Из специального хлеба «просфоры» вырезается «св. Агнец», то есть хлеб, который будет непосредственно участвовать в преложении. Во время подготовки читаются специальные молитвы, включающие цитаты из 53 главы книги пророка Исайи: «...как овца, веден был Он на заклание, и как агнец пред стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих. От уз и суда Он был взят, но род Его кто изъяснит?» (Ис. 53:7-8). Это действие определяет мотив оформления жертвенника. В росписи жертвенника так же могут встречаться изображения пророка и крестителя Иоанна. Этот образ связывают с тем, что во время проведения проскомидии вспоминаются пророчества Ветхого Завета о Христе. Подобный вариант оформления можно увидеть, например, в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря. Встречается и третий вариант оформления жертвенника образом Христа во гробе. Появление этого образа объясняют пророческими текстами из Исайи в которых указывается на страдания и смерть Христа. Подобная композиция размещалась в жертвеннике Успенской церкви на Волотовом поле. Г.И. Вздорнов в одной из своих работ приводит описание жертвенника Успенской церкви. На дальней стенке ниши изображена полуфигура Христа с бессильно упавшей на правое плечо головой и сложенными крест-накрест руками. Чуть в стороне виден крест, а по сторонам от него располагаются орудия страстей: копие и шест с губкой. На склонах замыкающей нишу арочки размещены две полноростовые фигуры: в левой части расположен образ Богородицы, в правой – Иоанна Богослова. Согласно замыслу мастеров, обе фигуры с помощью ярких жестов выражают степень горя, в пучину которого погружены фигуры. Автор указывает на то, что свое название композиция получила по первой строке канона, читавшегося в Страстную субботу, «Не

рыдай Мене, Мати, зрящи во гробе» (ирмос 9 й песни)»<sup>1</sup>.

И.А. Припачкин указывает на то, что эта тема стала популярной в русской иконописи XIV-XVII веков. Автор считает, что этот сюжет одинаково часто присутствует как в росписях жертвенника, так и на иконах. При изучении диптиха XVII века из монастыря Метеоры в Византии была определена надпись, указывающая на правила богослужения на Страстной седмице. Согласно этим правилам предписывалось в Великую Субботу выносить икону «Не рыдай Мене, Мати» на плащанице для поклонения и воспоминания смерти Спасителя<sup>2</sup>.

Ряд исследователей, изучающих данные о св. «Синдоне» – саване, в который было завернуто Тело Христа при погребении, считают, что положение Христа в этом сюжете практически полностью идентично отпечатку тела на Туринской Плащанице.

Джованни Новелли, изучая историю Плащаницы, писал о том, что саван был найден недалеко от Иерусалима, а в VI веке перенесен в Константинополь. Далее в период иконоборчества реликвия была на время сокрыта. Возвращение в Константинополь состоялось лишь в 944 году. В X веке поэт и математик Иоанн Кириот, прозванный Геометром, в своих работах упоминает об отпечатке тела на полотне, тем самым подтверждая существование реликвии. Так же общеизвестен факт демонстрации реликвии в 1147 году императором Мануилом Комнин французскому королю Людовику VII, направлявшемуся в Святую Землю. Историк четвертого крестового похода Робер де Клари, в своих воспоминаниях указывает, что Плащаница выставлялась каждую пятницу в храме Влахернской Богородицы. В 1204 году Константинополь был разграблен крестоносцами. После этого события всякие следы реликвии были надолго утеряны<sup>3</sup>.

Известно, что еще император Юстиниан I посылал людей в Иерусалим

<sup>1</sup>Вздорнов Г.И. Волотово. Альбом. М.: Искусство, 1989. С. 49.

<sup>2</sup>Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М.: Паломник, 2001. С. 69–71.

<sup>3</sup>Новелли Дж. Туринская Плащаница: вопрос остается открытым / Пер. с итал. М., 2002. С. 10–12.

для изучения этой святыни. Историки склоняются к мнению, что отпечаток с Пещаницы повлиял на формирование в иконографии образа Иисуса Христа. Стал основой создания таких его типов, как «Христос Пантократор» и «Христос во гробе». Известно, что еще Константин Великий и императрица Елена уделяли много внимания поиску и изучению реликвий и святых мест, связанных с земной жизнью Спасителя. По мнению исследователей именно с этим связано вытеснение символического изображения Доброго Пастыря и распространение иконографии Иисуса Христа в виде тридцатилетнего мужчины в период, когда центром империи стал Константинополь, куда постепенно были собраны многие святыни из Св. Земли и со всего христианского Востока.

На этом описание программы росписи храмов не закончено. Следующий элемент, требующий подробного рассмотрения – диаконник. Наиболее часто встречающимся мотивом было изображение архангела Михаила Архистратига небесных сил. Популярность этого образа связана с тем, что диаконское служение во время литургии символически изображает служение ангелов. На столбах алтарной арки располагались сцены Благовещения, открывающие цикл иллюстраций евангельской истории, более подробно описанных на стенах храма. И.К. Языкова в своих работах раскрывает особенности оформления сводов и стен. Указанные элементы украшаются иллюстрациями к сюжетам из Нового и Ветхого Завета, жития Богородицы и святых из истории Церкви. Выбор тех или иных сцен напрямую зависит от богословской программы храма. Например, в церкви, посвященной Богородице, преобладающими картинами станут сцены из жизни Девы Марии или тема акафиста. Подобная роспись нанесена на стены собора Рождества Богородицы в Ферапонтове. Никольский храм соответственно будет иллюстрировать моменты из жития Николы, Сергиевский – из жития преподобного Сергия и т.д.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Общедоступный православный университет, 1995. С. 37.



Особенностью расположения росписей является их ярусность, свидетельствующая об иерархичности мира. Верхние ступени отведены, как правило, событиям из жизни Христа и Богородицы, чаще – от Рождества до Страстей Христовых. В некоторых храмах страстной цикл выделяется в отдельный регистр. Сюжеты раскрываются в определенном направлении, «посолонь», справа налево по всему периметру храма. Чуть ниже – Ветхий Завет, житийные сцены, еще ниже – вселенские соборы, как отражение жизни Церкви.

Арки и своды опираются на столбы. Изображение на них так же несет определенную смысловую нагрузку. Чаще изображаются «столпы» Церкви святые подвижники – мученики воины. Проводится аналогия между их подвигом поддерживающем Церковь и столбами, поддерживающими своды храма.

Особенностью нижнего яруса многие исследователи считают построение рисунка из одиночных фигур. Мастера предпочитали изображать представителей так называемого богословского, интеллектуального «фундамента» (выдающихся святых отцов), или воинов, стоящих на страже Церкви на поле духовной брани (святые князья, иноки, столпники, воины). В оформлении нижнего ряда некоторых соборов проявляется влияние византийской традиции считать законную земную власть Богоустановленным учреждением. Например, в Архангельском соборе Московского Кремля, выполнявшем роль усыпальницы московского великокняжеского дома, в нижнем ряду изображены московские князья. Таким образом, история государства находила отображение в церковном искусстве.

В самом низу периметр храма охватывают декоративные «полотенца» – как символическое напоминание, о том, прообразом каждого храма является иерусалимская горница, в которой Христос с учениками совершил Тайную вечерю.

В оформлении храма обязательно учитывается разделение по сторонам

света. Так восточная и западная части являются своеобразными антиподами. Если на востоке собраны темы, касающиеся Воплощения и Спасения, то в западной части – повествующие о начале и конце мира. Так же в этой части могут располагаться инсталляция на тему Шестоднева. Ряд исследователей указывают на то, что наиболее важной мыслью западной стены является композиция «Страшный Суд». Основное предназначение заключается в том, чтобы напомнить человеку, покидающему храм, о смертном часе и ответственности перед Богом. Интересен тот факт, что, если проследить исторические тенденции изменения подачи столь важной темы прослеживается закономерность усугубления. В первых храмах тема западной стены подается довольно светло, а в более поздних наказание грешников отображается значительно ярче и нагляднее. В Преображенском соборе Мирожского монастыря во Пскове (XII в.) на западной стене изображена композиция «Сошествие Св. Духа на Апостолов». В церкви Успения на Волотовом поле (XIV в.) – «Лествица Св. Иоанна Лествичника». даже композиция «Страшный Суд» преп. Андрея Рублева из Успенского собора во Владимире преподносится зрителю больше с позиции радостного ожидания грядущего Спасителя. Особый интерес представляет оформление западной стены в церкви Троицы в Никитниках. На стене написаны евангельские притчи, в которых раскрывается смысл Суда Христова. В храмах постройки XVII в росписи западной стены представляют мрачное и пугающее зрелище о мучениях грешников.

Центральной частью изобразительной программы храма является оформление алтаря. Там совершается Евхаристия и поэтому все остальные изображения являются своеобразной расшифровкой Божественной литургии. Успенский считает, что основной смысл христианского храма раскрывается именно в Литургии. По мнению автора «...архитектура и роспись осмысливаются объединением Церкви небесной и земной в лице ее членов, собранных воедино духом любви в живом общении Тела и Крови. В них и через них осуществляется всеобщее единство, и храм обретает полноту

выражения своего смысла, как его толковали отцы-литургисты до иконоборческого периода: он – образ Церкви, своим устремлением направленной к эсхатологическому свершению. И фактически, и образно он – частица грядущего Царствия Божия»<sup>1</sup>.

Следующий период совпадает с татаро-монгольским нашествием. В это время происходит некоторое торможение развития церковного искусства. Нетронутым монгольским нашествием в XIII веке остается Северо-Запад Руси. Это древние самобытные города Новгород Великий и Псков. Особенностью этих городов была с демократическая форма управления, власть там была выборной. Князей выбирали на народном «вече» – собрании. В церковном отношении Псков формально подчинялся архиепископу Новгородскому и в основном это подчинение заключалось в финансовых отчислениях. Церковное искусство в этом регионе продолжало развиваться в Византийских традициях, и если новгородцы впоследствии попали под влияние московского стиля, то псковские художники сохраняли верность Византийским образцам вплоть до XVII века.

Особенностью оформления византийских храмов было преобладание фрески и мозаики. Икон как таковых в них было немного. Они размещались по стенам и на одноуровневой алтарной преграде. Декорирование ранних русских храмов, построенных до татаро-монгольского нашествия выполнялось в той же манере. Постепенно роль собственно икон возрастает. Историки указывают несколько причин приведших к повышению популярности и ценности икон. В качестве первой причины называют более простую и менее затратную технику выполнения. Иконы стали гораздо доступнее, дешевле. Вторая причина кроется в особенностях русского менталитета. Икона ближе молящемуся, с ней возможен был тесных контакт, практически невозможный с фресковым или мозаичным монументальным образом. Третья причина заключается в том, что икона могла выполнять те же функции, что и богословский текст. Выступала не только как «моленный»

---

<sup>1</sup>Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 175.

образ, но и как наставление и научение в вере. Таким образом, если в Византии преобладала передача духовности и знаний через книгу, на Руси на первый план выходит икона, как более близкий, понятный и доступный учитель.

В русских храмах огромную роль играет иконостас. В своих работах Языкова описывает историю становления иконостаса. В домонгольский период преобладали одноярусные невысокие алтарные преграды, напоминавшие византийские темплоны. Постепенно происходит наращивание иконостаса. Так на рубеже XIV-XV вв. было уже три ряда. В XVI в. добавляется четвертый, в XVII в. – пятый. В конце XVII в. в некоторых храмах строили 6-7 ярусные иконостасы, но эти случаи были редки и не прижились. Таким образом, классический русский высокий иконостас состоит из пяти рядов-чинов, каждый ряд несет определенную богословскую информацию<sup>1</sup>.

Интересно охарактеризовал традицию иконостаса русский философ и мыслитель, священник Павел Флоренский: «...Алтарная преграда, разделяющая два мира, есть иконостас. Но иконостасом можно было бы именовать кирпичи, камни, доски. Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей (Евр. 12:17), обступивших Престол Божий, сферу небесной славы, и возвещающих тайну. Иконостас есть видение. Иконостас есть явление святых и ангелов – агиофания и ангелофания, явление небесных свидетелей, и прежде всего, Богородицы и Самого Христа во плоти, – свидетелей, возвещающих о том, что по ту сторону плоти. Иконостас есть сами святые. И если бы все молящиеся в храме были достаточно одухотворены, если бы зрение всех молящихся всегда было бы видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих Самому Богу свидетелей

---

<sup>1</sup>Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Общеизвестный православный университет, 1995. С. 40.

Его, своими ликами и своими словами возвещающих Его страшное и славное присутствие, в храме и не было бы»<sup>1</sup>.

Некоторые исследователи утверждают, что иконостас повторяет храмовые росписи. При этом несколько изменяется подача информации, изменяются акценты. Образ мира предстает в более сжатом, концентрированном виде, а в центр внимания помещается грядущее Пришествие Господа Иисуса Христа.

Иконостас по построению схож с традиционной храмовой росписью и выполняется ярусами, что символизирует иерархичность мира. В древнерусской терминологии ряд называется «чином».

Первый чин располагался в самом низу и именовался местным. В этом ярусе располагали иконы имеющие особое значение именно для этой территории. Набор икон зависел от особенностей самого храма. Кроме «местных» в этом ряду располагались всеобщие традиционные иконы, встречающиеся в любом храме вне зависимости от его специфики. Так центральная часть чина всегда отдавалась под размещение Царских врат. Такое название возникло потому, что через них во время Божественной литургии выносят святую Чашу с Телом и Кровью Иисуса Христа, Царя Славы. Их символическое значение заключается в олицетворении входа в Царство Божие. Так как Царство Божие открыто человечеству через Благоую весть, в изображениях на Царских вратах отражается тема благовестия в сцене Благовещения с Девой Марией и Архангелом Гавриилом, а также в образах четырех евангелистов, благовествующих миру. По уставу Евхаристический канон совершается при закрытых Царских вратах, символизируя тайную вечерю, а благодарящие Господа за Его искупительную жертву находятся по разные стороны алтарной преграды. По этой причине над Царскими вратами помещена икона «Тайная вечеря». В некоторых случаях на створках Царских врат располагали изображения свв. Василия Великого и Иоанна Златоуста творцов литургии.

---

<sup>1</sup>Флоренский П., свящ. Иконостас. М.: Искусство, 1994. С. 61, 62.

С правой стороны от врат располагают икону Спасителя. Это могут быть различные иконографические типы Христа на престоле или Пантократора. С левой стороны находится икона Богородицы (чаще всего с Младенцем Иисусом на руках или иконографический вариант Богоматери Одигитрии). Христос и Богородица встречают человека во вратах Царства Небесного и ведут к спасению через всю жизнь. Господь сказал о Себе: «Я есть путь, истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» (Ин. 14:6). Следующей за иконой Спасителя, размещают икону, изображающую святого или праздник, в честь которого получил свое название храм.

В местном ряду кроме центральных Царских врат располагаются диаконские двери, северные и южные. Выполняются боковые двери значительно меньше по размеру и ведут в боковые части алтаря – жертвенник, где совершается Проскомидия, и ризницу, где священнослужитель облачается и где хранятся облачения и утварь. На боковых дверях чаще всего располагают образы архангелов, которые являются символами ангельского служения священников, или первомучеников архидиаконов Стефана и Лаврентия, так как их деяния трактуются как пример истинного служения Господу.

Второй чин, располагающийся выше местного, носит название праздничного. Историки обращают внимание на то, что в иконостасах более раннего периода этот ряд шел третьим, например, в Благовещенском соборе Московского Кремля. Позже сформировалась традиция размещать праздничные иконы, отличающиеся небольшими размерами, вторым чином, ближе к предстоящим. Особенностью русского иконостаса была так называемая тябловая конструкция (тябло – деревянные балки, установленные в распор между стенами храма, на них как на полках ставились иконы). Благодаря такому устройству праздничные иконы могли выниматься и полагались для почитания на середине храма. Такая практика не была повсеместной, в некоторых районах предпочитали писать особые

праздничные иконы, не связанные с иконостасом. В.Н. Лазарев отмечал, что такие небольшие иконы (таблетки) написанные на туго пролевкашенной паволоке получили широкое распространение только на территории Руси<sup>1</sup>. Основными сюжетами таблесток были праздники и изображения святых, почитаемых в течение всего года. Такие иконы именовались «святцами».

Основу Праздничного чина составляют двенадцатые праздники. Расположение икон в ряду соответствует последовательности почитаемых дат в году. В начале яруса располагается образ «Рождества Пресвятой Богородицы», так как именно этот праздник открывает церковный год. Заканчивается чин образом «Успения Пресвятой Богородицы», так же как церковный год завершается праздником Успения.

Третьим ярусом идет Деисусный чин (от греч. слова «δέσις» дейсис – моление). Это самая важная тема иконостаса. В центре размещается икона «Спас в силах». По мнению исследователей, эта икона может считаться «замковым камнем» символизма многоуровневого сооружения.

Центральная икона «Спас в силах» изображает образ Господа Иисуса Христа во время Его второго Пришествия. Иисус восседает на троне, объединяя в себе образы Судии, Спасителя мира, Царя Царей и Господа Господствующих. Перед ним по сторонам расположены святые и силы небесные. Справа от Христа и ближе всех к нему изображена Богоматерь, Она выступает в роли защитницы человечества. Напротив Нее – Пророк и Предтеча Иоанн Креститель, проповедовавший скорое пришествие Царства и покаяние. По мнению Языковой в этой иконе объединяются символы Нового и Ветхого завета. Богоматерь – как первый человек Нового Завета, Иоанн Креститель – последний пророк Ветхого завета. По мнению автора, соединение образов милости и истины обретает полноту, единство, исполнение и воплощение во Христе<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>В.Н. Лазарев. Страницы истории новгородской живописи, двусторонние таблестки из собора св. Софии в Новгороде. С. 3.

<sup>2</sup>Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Общеизвестный православный университет, 1995. С. 43.

Далее справа от Спасителя, за Богородицей располагается образ Архангела Михаила, за Иоанном Крестителем – Архангела Гавриила. Образы Архистратига Михаила и Иоанна Предтечи олицетворяют борьбу с грехами и страстями, один как предводитель воинства небесного, второй как попечитель подвижников и аскетов. Следующими изображаются основоположники Церкви апостолы Петр и Павел, св. отцы Церкви – Василий Великий и Иоанн Златоуст. Замыкают основную группу представители поместной церкви и святые, подвижники, мученики, преподобные, в зависимости от особенностей храма. Например, во многих московских храмах это место чаще всего отдается святителям Петру и Алексею.

Четвертый чин носит название пророческого. В него включены изображения пророков Ветхого Завета, писания которых предрекали Пришествие Мессии. В этом чине размещаются образы Исайи, Иезекииля, Даниила, царей Давида и Соломона. Большинство мастеров изображают пророков вместе со свитками их пророчеств. Центральную часть пророческого чина занимает икона «Богоматери на престоле» или «Знамение». Эта икона имеет особое значение, выступая в роли символа исполнения всех пророчеств.

Самый верхний праотеческий чин сформировался значительно позже первых, в XVII веке. В пятом ярусе располагаются изображения ветхозаветных праотцов (Авраам, Исаак, Иаков, Ной, Мелхиседек). Центральную часть занимает образ «Бога Саваофа». Несмотря на то, что пятый чин не соответствует каноническим правилам, традиция размещать его сохраняется.

Итоговой точкой иконостаса является образ Голгофы. В этом образе присутствуют с распятым на Кресте Спаситель и предстоящие Богоматерь и Иоанн Богослов. Распятие – завершение земной жизни Христа. «К подножию Голгофского Креста мы приходим, собираясь на литургию, ибо в тот момент, когда уста Распятого произнесли: «Совершилось!», совершилось наше



спасение. С этого Креста были произнесены также слова «Се мать твою», «Се сын Твой» (Ин. 19, 26-27), тем самым зародилось братство следующих за Господом. Это завершение иконостаса Крестом тем более важно, что соединяет всех и вся, и сплавляет все образы иконостаса в единую икону Церкви Торжествующей»<sup>1</sup>.

Особенностью церковного искусства Руси стало его широкое распространение за пределами храма. Возрождение православного христианства в XV веке в Византии, получившее в ходе споров наименование исихазм, получило отклик на Руси. Успенский писал о том, что исихазм не является каким-то принципиально новым учением. Его следует рассматривать как одно из направлений духовного опыта православия, который восходит к истокам христианства. Как древнехристианская аскетическая практика, вернувшаяся в более узком проявлении в XIV веке исихазм нужно расценивать как общеправославное явление<sup>2</sup>.

Исихия (от греч. ἡσυχία – покой, безмолвие). «Защитником исихазма выступил Григорий Палама. Воззрение его и его сторонников, как они были сформулированы на соборе 1341 г., осудившем Варлаама и др. противников, сводятся к следующему. Бог по существу един, но в Нем много энергий. К числу таких энергий относится благодать Божия и божественное озарение – ἕλλαμψις. Это озарение было в Адаме до падения, но через преступление Адама оно утеряно. Оно потом было явлено как Фаворе, дабы мы знали, чем были и чем будем. Только это озарение дает человеку возможность усовершенствоваться по подобию Божию. Достойным Бог подает боготворящую благодать, которая есть самобытный свет. Этот свет, это «брашно ангелов» есть слава естества Божеского и красота будущего века. Ее можно видеть телесными очами»<sup>3</sup>.

Иными словами, Бог непознаваем по существу, но познаваем в

<sup>1</sup>Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Общеизвестный православный университет, 1995. С. 45.

<sup>2</sup>Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 188.

<sup>3</sup>«Христианство». Энциклопедический словарь. Т. 1. С. 652.

проявлениях (энергиях). «Духовная радость, приходящая от духа в тело, совсем не искажается от сообщения телу, но изменяет это тело и делает его духовным, потому что тогда оно отсекает скверные похоти плоти, не тянет уже душу вниз, а возвращается вместе с нею так, что весь человек становится духом, как написано: рожденный от Духа дух есть (Ин. 3:6-8)»<sup>1</sup>.

Отсюда цель христианской жизни заключается в Богопознании и стяжании Божественной благодати Св. Духа, посредством чего достигается единение с Богом, т.е. обожение человека. В этом смысл православного гуманизма, главная задача которого заключается в восстановлении утраченного богоподобия человека. Западные богословы схоласты, зараженные духом аристотелевского рационализма и пелагианства, не могли понять этой идеи и утверждали, что Божество вообще не познаваемо, а все, что мы можем знать о Боге, мы познаем через Его творения. Главная задача человека, по западному принципу, делать добрые дела и через это заслужить себе спасение. Человек сам по себе совершенен, а первородный грех, по Пелагию, это грех только Адама, и если человек захочет, то сможет стать праведным через исполнение заповедей.

Идеи исихазма получили отображение и в церковном искусстве. В этот период характерной чертой в иконописи являются «пробела» – белые штрихи, которые полагались на ликах. «Пробела» символизировали отсветы фаворского нетварного света.

Сама икона понималась как проводник божественной энергии, своего рода окно в духовный мир. «Икона – и то же, что небесное видение, и не то же: это – линия, обводящая видение. Видение не есть икона, оно реально само по себе; но икона, совпадающая по очертаниям с духовным образом, есть в нашем сознании этот образ, и вне, без, помимо образа, сама по себе, отвлеченно от него – не есть ни образ, ни икона, а доска. Так, окно есть окно, поскольку за ним простирается область света, и тогда самое окно, дающее

---

<sup>1</sup>Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 193.

нам свет, есть свет... А само по себе... это – дерево и стекло»<sup>1</sup>.

Таким образом, икона выступает в качестве проводника божественной энергии, при этом являясь знаком святости. Особенностью древней Руси стало последовательное и все более распространяющееся обогащение знаками святости. Тарасов О.Ю. писал о том, что для России становится доминантной идея о становлении Московского царства как последней «священной империи». Для осуществления этой идеи требовалось создать основу религиозного быта, который протоиерей Г.Флоровский назвал «священным» и центральным звеном этой основы стала икона<sup>2</sup>.

Зарубежные гости всегда удивлялись количеству икон в России. Сакрализация пространства с помощью икон прослеживается на протяжении нескольких веков, охватывая все социальные уровни. «Домострой» Сильвестра (XVI в.) придавал иконе большое значение. «Передний угол» крестьянской избы – крестьянская «домашняя церковь», «Горний Иерусалим», образ в «тот свет». При этом руководство предписывало устанавливать иконы в каждой комнате. Большое количество икон позволяло человеку не только приблизиться в вере к духовному совершенству, но и словно впустить небо в повседневную жизнь: «Каждый христианин должен в доме своем, во всех комнатах, развесить по старшинству святыя образа, красиво их обрядив, и поставить светильники, в которых перед святыми образами зажигаются во время молебствия свечи, а после службы гасятся, закрываются занавеской чистоты ради и от пыли, ради строгого порядка и для сохранности; и всегда их следует обметать чистым крылышком и мягкой губкою их протирать, а комнату всегда содержать в чистоте»<sup>3</sup>.

Присутствие большого количества икон в повседневной жизни обывателей удивляло иностранцев, посещавших Россию. В XVII в. антиохийский архидиакон Павел Алеппский писал: «У всякого в доме

<sup>1</sup>Флоренский П., свящ. Иконостас. М.: Искусство, 1994. С. 64.

<sup>2</sup>Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс, 1995. С. 19.

<sup>3</sup>Там же. С. 21.

имеется бесчисленное множество икон, украшенных золотом, серебром и драгоценными камнями, и не только внутри домов, как за всеми дверями, даже за воротами домов; и это бывает не у одних бояр, но и у крестьян в селах, ибо любовь и вера их к иконам весьма велики. О.Ю. Тарасов в своих работах обращает внимание на то, что в конце периода правления Алексея Михайловича в Образной палате находилось на хранении больше 8200 подносных икон в серебряных чеканных окладах и без них. Так же по данным историков в этот период в палате хранилось большое количество образов, оставшихся как наследие в золотых и серебряных чеканных окладах, украшенных драгоценными камнями. Так же в архивах палаты сохранилось около 600 старых и ветхих икон<sup>1</sup>.

В XVII в. образы России и Православия тесно переплелись и во многом отождествлялись. В подтверждение этого, Патриарх Никон создал несколько архитектурных икон. Монастырь Новый Иерусалим в Подмосковье был построен как образ града Иерусалима на святой Земле, а Иверский монастырь на Валдае возводился как образ Афона. В понимании русской паствы Иерусалим земной воспринимался как образ Иерусалима Небесного. В каждом доме как бы присутствовала частичка Иерусалима Небесного (Моленный угол).

XVI век стал одним из важнейших периодов развития церковного искусства в России. В этом веке исихазм теряет свои лидирующие позиции. Л.А. Успенский указывает на то, что на смену исихазму направление, возглавляемое преподобным Иосифом Волоцким. По мнению ученого, несмотря на то, что св. Иосиф был последователем исихазма, внешняя аскетическая жизнь и широкая деятельность занимали главное место. При этом молитвенное дело подчинялось социальному служению. Последователи преподобного Иосифа отводили первое место поучению, при этом как отмечает Успенский происходит некоторое снижение и сужение духовной

---

<sup>1</sup> Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс, 1995. С.22.

жизни, развитие и проявления переориентируются во вне. Вместе с изменением духовной жизни, переходом на уставное благочестие, происходит аналогичное изменение и в искусстве. Успенский пишет: «...Догматическое содержание образа начинает утрачивать свое доминирующее значение и не всегда ощущается как основное. Увлечение благообразием и благоустройством, свойственное иосифлянству, стимулирует количество в ущерб качеству»<sup>1</sup>.

После падения Византии (1453 г.) и подчинения турками Балкан формируется тенденция к переходу Руси из общности единоверных стран Восточной Европы в круг западноевропейской культуры. Этот период можно назвать началом внедрения западных идей. На этом этапе в церковном искусстве переход проявляется в заимствовании некоторых тем и деталей иконографического порядка. Причем на начальной стадии все заимствования адаптировались в духе традиционного иконного письма. Постепенно процесс нарастает, захватывая все больше сторонников. Распространение большей частью идет через Новгород и Псков, города, постоянно контактирующие с Западом. Способствует переориентации так называемая эпоха «шатания умов».

Некоторые исследователи называют середину XVII века периодом собирания и хранения. В это время происходит московская централизация власти и духовных традиций. Происходит упорядочение государственной и церковной жизни, своего рода подведение итогов, объединение исторического и духовного прошлого. Тем не менее в это время уже начинается постепенный процесс трансформации.

В XVI веке Европа проходила через горнило Реформации, в России этот период считается расцветом полемического богословия. Распространяются и широко обсуждаются сочинения «против латинян», «против лютеран», «против жидовствующих» и пр. При этом икона становится главным оружием в идеологической борьбе. Иконы используют в

---

<sup>1</sup>Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 239.

качестве наглядного доказательства какого-либо богословского постулата. Такие трактовки неизбежно приводили ко множеству расхождений. Для решения назревающей проблемы в 1551 г. в Москве под председательством митрополита Макария был созван собор. Его основной целью было выработка единых правил решения вопросов разных сторон церковной жизни, в том числе искусства, потому что, по выражению царя Иоанна IV (Грозного), «поисшатались обычаи и самовластие учинилось по своим волям». Все правила Стоглава по вопросам церковного искусства можно разделить на частные (отвечающие на конкретные, довольно узкие вопросы иконографии<sup>1</sup>) и общие, относящиеся к самым основам и принципам иконописания, а также к иконописцам. В качестве вывода соборных прений можно процитировать ответ вопроса 1 главы 41 Стоглава об иконе Пресвятой Троицы: «Писати живописцам иконы с древних образцов, како греческие живописцы пишут или писали, и как писал Рублев, и протчия живописцы, и подписывати святая Троица, а от своего замышления ничтоже претворити»<sup>2</sup>.

Глава 43 содержит «Соборный ответ о живописцах и о честных иконах». Из этого текста перед нами предстает образ иконописца, каким он должен быть: «...Подобает быти живописцу смирену и кротку, благоговейну, непразднословцу, ни смехотворцу, ни сварливу, завистливу, ни пьянице, ни бражнику, неубийце; но паче хранити чистоту душевную и телесную, со всяким спасением, немогущи же до конца такопробывати, по закону женитися и браком сочетатися, и приходити ко отцем духовным, и по их наказанию жити, в посте и в молитвах, и в воздержании со смиренномудрием... с великим тщанием писати Образ Господа нашего Иисуса Христа, и Пречистыя Его Богоматере, и святых...»<sup>3</sup>.

Функция контроля за каноничностью иконописания и жизнью иконописцев возлагалась на правящих архиепископов и епископов. «Тако

<sup>1</sup>Стоглав. Собор бывший в Москве при Великом Государе Царе и Великом Князе Иване Васильевиче (в лето 1059). Репринт. СПб., 2002. С.92.

<sup>2</sup>Там же. С. 105.

<sup>3</sup>Там же. С. 124.

Архиепископом и Епископом по всем градом и весем, и помонастырем своих пределех испытовати мастеров иконных, их писем самим смотрети иконных...»<sup>1</sup>. По предписанию Собора живописцы, уличенные в несправедной жизни, отлучались от иконного дела как недостойные его.

О решениях Стоглавого собора И.К. Языкова пишет, что принятые решения представляют собой попытку закрепить «...традиционное понятие об образе, почитание иконы, как отражения Первообраза и отношение к иконописанию как к служению Богу. Но именно это нормативное закрепление Канона и свидетельствовало, что сознание эпохи утрачивает иконологичность как естественное мироощущение. Иконописный канон перестает восприниматься как внутренний стержень, а превращается в некую иконографическую схему»<sup>2</sup>. По мнению автора, исполнение иконы всегда сопровождается соблюдением неких стилистических тенденций. В этот период набирает силу декоративизм. Иконописец начинает воспринимать себя в большей степени как живописца, а не богослова.

Вместе с появлением декоративности в иконописи появляется интерес к сюжету. Желание отобразить историю привело к тщательной проработке подробностей, фонов, второстепенных деталей. По мнению исследователей, такое перераспределение интересов привело к трансформации иконы из односложного лаконичного поучительного текста в многословный, иногда несколько запутанный рассказ.

Иконопись до татаро-монгольского нашествия представляла зрителю лики отличающиеся неземной красотой. Иконописцы времен Феофана Грека и Андрея Рублева также уделяли большое значение ликам. В XVI веке ситуация меняется и лик перестает быть смысловым центром иконы, становясь все более невыразительным.

В этот же период появляется обычай украшения иконы окладами,

---

<sup>1</sup> Стоглав. Собор бывший в Москве при Великом Государе Царе и Великом Князе Иване Васильевиче (в лето 1059). Репринт. СПб., 2002. С. 124.

<sup>2</sup>Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Общеизвестный православный университет, 1995. С. 129.

венцами, цатами. При этом иногда украшения частично или полностью закрывают живопись иконы, оставляя на виду только лики.

XVII век характеризуется утверждением новой эстетики и нового богословия. В этот период русская культура переходит на новую ступень, становясь открытой для обмена с западом. Вначале в процесс вовлекаются только близлежащие Украина и Белоруссия, а затем Польша и другие европейские страны.

В иконописи влияние Западной Европы проявилось, прежде всего, в появлении новой манеры письма. Появление новых традиций в изобразительном искусстве совпало с периодом реформ царя Алексея Михайловича и патриарха Никона, итогом которых стал церковный раскол.

В традиционное иконописное письмо живописцы «никониане» стали вводить некоторые элементы реалистической живописи: прямую перспективу, светотеневое моделирование лика, элементы натурализма. В качестве основного аргумента в защиту новой манеры написания икон последователи нововведений ссылались на легенды о происхождении первой иконы Нерукотворного Образа. Мастера считали, что первая икона была точной копией внешнего облика Спасителя, а, следовательно, выглядел «живоподобно». Основываясь на этом положении, иконописцы старались максимально передать схожесть ликов и лиц живых людей. Примером работы, выполненной в «живоподобной» манере может стать «Спас Нерукотворный» кисти Симона Ушакова.

Противниками нововведений стали старообрядцы. И.К. Языкова описывает саркастическое отношение к новой манере исполнения икон лидера старообрядцев протопопа Аввакума: «...пишет Спасов образ Эммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстые и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишю сабли той при бедре не написано. А все то писано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. Христос же Бог наш тонкостны



чувства имея все, якоже и богословцы научают нас». Языкова И.К. полагала, что копирование старых икон с одной стороны и стремление привнести в иконопись реализм с другой являлись закономерными явлениями, характеризующими изменения, происходящие во всех сферах общества того времени<sup>1</sup>.

С реформами, проведенными Петром I историки связывают эпоху так называемого Синодального периода. Проводя системную реформацию государства царь Петр не мог обойти вниманием церковный уклад. Л.А. Успенский писал о том, что Церковь представлялась Петру структурой обладающей властью сравнимой с его собственной, поэтому её было необходимо включить в общий государственный строй. Основные реформы в этом направлении были направлены на модернизацию системы управления. Патриаршество было упразднено, а его функции возложены на коллегиальный управленческий орган под латинским названием «Коллегиум духовный». Данной реформой Церковь низводится до статуса одного из государственных министерств или даже учреждений, которыми заведует назначенный чиновник. Однако Церковь будет все это время жить жаждой освобождения от светского и административного диктата и доминации. Позже об этом событии митрополит Филарет Московский скажет, что с помощью церковного духа и промысла Божьего коллегиум превратится в Святейший Синод<sup>2</sup>.

Успенский отмечает, что даже в самом начале своей деятельности учрежденный Синод выпускает два указа, касающиеся церковного искусства: от 6 апреля и от 21 мая 1722 г. Первый указ относится к антиминосам, на которых, ссылаясь на Большой Московский Собор запрещает изображение Господа Саваофа «в образе ветхолетнего мужа», а также евангелистов в подобие животных... Образ Саваофа предписывается заменять «начертанием еврейскими письмены Божия имене».

<sup>1</sup>Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Общедоступный православный университет, 1995. С. 137.

<sup>2</sup>Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 354.

Во втором постановлении содержится запрет «иметь в церквах иконы разные... изваянные», «от неискусных или злокозненных иконников выдуманые...». Этот указ иллюстрирует отголоски колебаний между протестантизмом и римокатоличеством, которые в то время характеризовали церковную политику сподвижников Петра. Так, «латинник» Стефан Яворский был сторонником скульптуры в римокатолическом духе. Постановление же появилось, когда место Стефана Яворского занял протестанствующий Феофан Прокопович<sup>1</sup>.

Таким образом, реформы Петра приводят к восстановлению духа цезарепапизма. Светская власть начинает курировать церковь и церковное искусство. Проводя мероприятия, призванные повысить качество иконописи, государство одновременно боролось с древними Православными иконографическими традициями. При этом новое синодальное искусство было переориентировано на западноевропейские идеалы и ценности. Для достижения нужного результата в Россию по приглашению приезжают зарубежные мастера, русские иконописцы отправляются на Запад для обучения и стажировки. Проводимые реформы привели к забвению канонических традиции древнего исихазма.

XVIII век считался периодом «просвещения». Причем, просвещение прежде всего воспринималось как переориентация духовных векторов на ценности, принятые в западной культуре. Как отмечают историки, этот период характеризуется полным упадком и отторжением исконно русских традиции. О работах древних иконописцев говорили, ранее мастера не умели писать. Похожее мнение высказывалось и относительно всей истории государства. Многие мыслители того времени считали, что до реформ Петра Россия представляла собой упадочное царство варваров. В оппозиции общественному мнению выступали только Ломоносов и Карамзин. Интересно то, что во время изучения работы с мозаикой на примере мозаик Софии Киевской Ломоносов заново открывает смальту. Возобновление

---

<sup>1</sup>Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 356.

интереса к русским иконописным традициям произойдет только в середине XIX века, вместе со становлением традиций и менталитета славянофильства, народности, державности и т.д.

Таким образом, церковное искусство можно рассматривать в качестве лакмусовой бумаги, отражающей уровень и направленность духовной жизни Русского государства и Церкви в разные исторические периоды.

Подводя итоги данной главы, можно сформулировать следующие выводы:

1. Христианство пришло на территорию Руси с уже полностью сформированным классическим церковным образом. Создание образа было подкреплено четко проработанным учением о нем и выработанной техникой исполнения.
2. Вместе с тем, важно отметить неповторимость усвоения и переосмысления византийской церковной культуры Русской Церковью. Уникальный опыт отечественной христианской действительности, обусловленный многими как конструктивными обстоятельствами, так и вызовами и испытаниями, нашел свое отражение в том числе в храмовой живописи.
3. Среди прочего можно отметить популярную черту присутствия на иконографических образах не только лишь Бога и святых, но и большого числа членов земной Церкви. Частыми являются изображения верующего народа. Также, аналогично византийскому подходу, нередко изображались князья, купцы, меценаты и жертвователи создания данного христианского памятника искусства и святыни.
4. Вместе с появлением декоративности в иконописи появляется интерес к сюжету. Желание отобразить историю привело к тщательной проработке подробностей, фонов, второстепенных деталей. Иконопись до татаро-монгольского нашествия представляла зрителю лики отличающиеся неземной красотой.

Иконописцы времен Феофана Грека и Андрея Рублева также уделяли большое значение ликам. В XVI веке ситуация меняется и лик перестает быть смысловым центром иконы, становясь все более невыразительным.

5. В этот же период появляется обычай украшения иконы окладами. При этом иногда украшательства частично или полностью закрывают живопись иконы, оставляя на виду только лики.

### **Глава 3. Западноевропейская традиция религиозной жизни и ее отображение в церковной живописи**

Отношение к иконописному образу на Западе всегда было несколько иным, чем на православном Востоке. К тому же завоевание западноримской империи германскими племенами окончательно подорвало развитие не только изобразительного искусства, но и культуры вообще. Основное культурное влияние на Запад продолжала оказывать Византия. «Еще в IV веке большая часть поселившихся в Южной Европе племен была обращена в христианство «апостолом готам» Ульфиллой (311-383 гг.). Владычество Византии над королевствами германцев было, однако, лишь номинальным»<sup>1</sup>. Поэтому в конце концов влияние Византии сохранилось только в Италии.

Важнейшим явлением в жизни Европы после падения Римской империи было распространение монашества. Уже в IV столетии монашество проникло в Европу. Особенно широко распространилось монашество в Европе с VI века, когда Бенедикт Нурсийский (ок. 480-543 гг.), основавший монастырь в Монтекассино в Южной Италии, создал новый устав, получивший название бенедиктинского. Возникает и много обителей по ирландскому уставу, основанных выходцами из Северной Европы.

Аналогично восточной традиции мариумов, часто монастырский храм строился на месте погребения святого, с культом почитания которых был непосредственно сопряжен культ реликвий, за которыми признавалась чудотворная сила. Главными хранителями реликвий стали монастыри.

Наиболее полное и разностороннее представление об искусстве этого периода дают иллюминированные рукописи. Декорировка их существенно различается в зависимости от места создания кодекса. Если в книгах района Средиземноморья можно встретить восходящие к раннехристианской традиции иллюстрации или изображения евангелистов, то в декорировке рукописей Северной Галлии, Ирландии или Англии преобладает

---

<sup>1</sup> Новая история Искусства / Под ред. С.М. Даннэль, Г.А. Соловьева. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. С. 89–90.

орнаментика, изображения же человеческой фигуры появляются лишь в виде исключения и обычно представляют собой стилизованные сочетания орнаментальных форм.

Но в церковном отношении Запад в то время был «провинцией», и судьбы Церкви решались в восточной части империи. Сам уклад жизни на Западе был иным, иными были даже климатические условия. Вот почему даже в западном монашестве нет той аскезы, как на Востоке. Устав св. Бенедикта довольно мягок в отношении поста. Люди в Европе, озабоченные проблемами выживания, меньше вдавались в тонкости догматических формулировок и споров. Именно по этой причине в ту эпоху Западная Церковь благополучно избежала многих ересей. Что касается иконопочитания, то иконографический образ понимался там по-разному. В основном изображения в храмах носили иллюстративный характер, а иногда антропоморфные образы заменялись просто аллегорической символикой, как в миниатюре, так и в убранстве церквей. Так изображение Христа в виде Агнца до сих пор имеет распространение в католической церкви. «Что касается иконоборчества, то на Западе оно не имело организованной формы, а проявлялось лишь в отдельных случаях, как до начала византийского иконоборчества, так и после победы над ним»<sup>1</sup>.

По святителю Григорию Великому икона, таким образом, является «чтением неграмотных». Но такое прочтение иконы повлияло на формирование культа святых, где святым присваивались те или иные способности как раз не по их жизнеописанию, а по их изображению. «Каждому святому его устоявшийся, доходчивый образ придает индивидуальный характер... Индивидуальность святых еще усиливается специальными функциями, которые приписывались многим из них: к одним обращались в случае определенной нужды, к другим – для исцеления от определенной болезни»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 74-75.

<sup>2</sup> Хейзинга Йохан. Осень средневековья. М.: Прогресс, 1995. С. 171–172.

Когда ересь иконоборчества сотрясала Византию, Римская Церковь встала на сторону иконопочитания. Легаты Римского Престола подписали постановления Седьмого Вселенского Собора. «Получив Деяния Собора, папа Адриан I велел перевести их на латинский язык. Перевод этот был сделан настолько неточно и грубо, что римский ученый, Анастасий Библиотекарь в IX в. сделал другой перевод. Однако первый перевод привел к очень печальным последствиям и большим недоразумениям, в частности к иконоборчеству Карла Великого. Одна из главных ошибок в этом переводе относилась к догмату иконопочитания. Везде, где в греческом тексте стояло слово «почитание» (*proskynēsis*), оно было переведено латинским словом *adoratio*, то есть «поклонение»»<sup>1</sup>.

Когда папа послал латинский перевод Деяний Собора Карлу Великому, последний возмутился тем, что он там прочел. Он отказался признать Собор и послал Адриану I энергичный протест, ответив на то, что он считал Деяниями Собора, трудом, именуемым «Каролиновы Книги»<sup>2</sup>. Этот труд составили франкские богословы.

Но главное все же не в плохом переводе, а в отношении к иконе богословов греческих и богословов франкских, в их различном понимании ее смысла и назначения. В данном произведении подчеркивается: «Они (греки) возлагают почти всю свою надежду на иконы, тогда как мы почитаем святых в их телах, вернее в их мощах, или в их одеждах, согласно преданию древних Отцов». Но греки никакого предпочтения иконе в ущерб мощам не оказывали; они просто ставили то и другое на свое место. Когда Седьмой Собор раскрывает богословие церковного искусства, как раз в то же самое время Каролиновы Книги отравляют западное искусство в самом его корне. Они не только лишают церковный образ его догматического обоснования, предоставляя его фантазии художников, но отступают и от позиции св. Григория Великого, уже бывшей анахронизмом в период иконоборчества. На

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 107.

<sup>2</sup> Там же.

этой позиции стоял и Карл Великий: не уничтожать иконы, но и не почитать их»<sup>1</sup>.

И тем не менее, для Рима эпоха иконоборчества оказалась временем наибольшего расцвета церковного искусства, так как многие художники из Византии вынуждены были бежать на Запад.

В XII-XIII веках вследствие частичной реконкисты Испании, а также благодаря крестовым походам, усилился приток греческих, арабских и еврейских рукописей в Западную Европу. Именно в Испании возник мощный центр переводов на латинский язык произведений Аристотеля, Авиценны, аль-Газали, ибн-Гебиrolя и др., инициатором которого был архиепископ Толедский Раймонд де Совета. На Сицилии создается центр, где переводы св. Отцов и античных ученых выполняются непосредственно с греческих оригиналов. В Европе начинается развитие науки и искусства. Открываются университеты в Болонье и Париже. Происходят перемены и в архитектурном облике городов: высоко над кровлями обычных зданий возносятся грандиозные каменные соборы, увенчанные шпилями, с украшенными скульптурой порталами и интерьерами, залитыми светом, проникающим внутрь соборов через многоцветные витражи.

«Захватывающая динамика их пространств, пластическая сила архитектурных форм, стройные и энциклопедически широкие системы витражного и скульптурного декора, одухотворенные и полнокровные пластические образы покорили Европу, и вскоре из центрального района Франции, Иль-де-Франс, готика распространяется по всему континенту»<sup>2</sup>.

В Парижском университете в XIII веке шли теологические споры. Еще Альберт Великий прямо поставил вопрос, является ли теология наукой, отдельной от других научных дисциплин, и дал на него утвердительный ответ. За своим учителем последовал и св. Фома Аквинский. Другая партия стояла за единство теологии, философии и естествознания. Ее возглавил

---

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 107–108.

<sup>2</sup> Бонавентура. Путеводитель души к Богу. М.: Г.Л.К., 1993. С. 7–8.



францисканец Бонавентура.

Но тем не менее схоластика победила. Богословие Запада опустилось на уровень логических философских построений.

Нарушив вероисповедное единство, оторвавшись от живых корней Предания, западное христианство оказалось не в силах воспринять задание, данное человеку. Запад пошел по облегченному пути, и этот облегченный путь стал нормой как в богословии, так и в искусстве.

«Так, при часто одних и тех же формулировках, в христианстве оказалось два искусства, которые выражают различное восприятие одного и того же новозаветного Откровения: одно искусство несет приятие его во всей полноте, с обожением твари как основной и конечной целью; другое на деле отвергает самую возможность обожения, приравнивая само Откровение к природным человеческим данным»<sup>1</sup>.

«Поскольку богопознание в римокатоличестве осуществляется по аналогии с тварным миром, аналогия эта проходит красной нитью через все религиозное искусство Запада, становится его языком, его нормой. Так, часть христианского мира постепенно возвращается к тем элементам в искусстве, к его чувственности и иллюзорности, с которыми так упорно и долго боролось раннее христианство. Напомним, что для Седьмого Вселенского Собора изображение тленной плоти, непричастной преображению, уже является язычеством. Самый принцип такого искусства – как раз обратное тому, что требует от образа Церковь. От художника требуется искусство, которое говорит и трогает, искусство, которое сообщает зрителю ту страсть, которая охватывает художника, и эта страсть художника сказывается, главным образом, в живописном изображении Христа»<sup>2</sup>.

Священник Павел Флоренский считает: «Церковь признавала и признает истинными иконописцами святых отцов. Это они творят художество, ибо они созерцают то, что надлежит изобразить на иконе. Как

<sup>1</sup> Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. С. 463.

<sup>2</sup> Там же. С. 464.

же может писать икону тот, кто не только пред собою не имеет, но и не видывал никогда первообраза или, выражаясь на языке живописи – натуры?

Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой и, проповедуя на словах близость и верность изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к той действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т.е. знания, каков духовный мир, который сообщала им католическая церковь»<sup>1</sup>.

Итальянское Возрождение, открыв для себя культуру эллинизма, пыталось совместить несовместимое, пытаясь в произведениях искусства рассказывать о небесном страстным и земным языком античности. Так, Христос на фреске Микеланджело «Страшный суд» в Сикстинской капелле «представлен как прекрасный и юный атлет, шествующий с высоко поднятой рукой»<sup>2</sup>. Известно, что лик Христа этот художник создавал, взяв за основу мраморную статую Аполлона. Очень часто художники в качестве натуры для своих образов использовали просто живых людей.

Западноевропейские живописцы, создавая чувственные образы, тем самым стремились вызвать у зрителя чувство сопереживания изображаемому сюжету. В XVI в. наряду с итальянским возрождением наступает и так называемое Северное Возрождение на севере Европы. В основе своей это явление было связано с изменениями в религиозной жизни.

В Нидерландах возникло новое католическое движение, так называемое «*Devotio moderna*» или «новое благочестие». «Самым знаменитым основоположником этого движения является Фома Кемпийский (Томас Хемеркен из Кемптена) (1379-1471)»<sup>3</sup>.

««Новое благочестие», как религиозное течение, было

<sup>1</sup> Флоренский П., свящ. Иконостас. М.: Искусство, 1994. С. 66.

<sup>2</sup> Жиль Нере. Микеланджело / Пер. с фр. TASCHEM. М.: Арт – Родник, 2001. С. 68.

<sup>3</sup> Джордан Омэнн, О.Р. Христианская духовность в Католической традиции / Пер. с англ. Рим-Люблин: Изд-во Св. Креста, 1994. С. 214–215.

внутрицерковной попыткой реформирования духовной жизни; не получив реальной поддержки со стороны Ватикана, оно стало аккумулятором идей протестантской реформации. Аскетизм и смирение – основные «лейтмотивы» книги «О подражании Христу». Мир во зле лежит, и только подражание жизни Христа может даровать человеку вечное блаженство. Живописцам Фома Кемпийский советовал помещать новозаветные события в среду повседневной жизни и даже наделять евангельских персонажей чертами известных людей, дабы усилить сопереживание верующих земному, крестному пути Христа. Это отвечает чрезвычайно достоверному характеру религиозной живописи XV в., наполненной жанровыми чертами»<sup>1</sup>.

Фламандская живопись поражала людей того времени. Португальский художник Франсешку ди Орланда свои взгляды на искусство излагал в форме бесед с Микеланджело, сказавшего: «Фламандская живопись нравится всем благочестивым людям более, нежели итальянская. Последняя никогда не исторгает из глаз у них слезы, первая же заставляет рыдать навзрыд, что ни в коем случае не есть следствие силы и заслуг этого искусства – виновна в этом лишь повышенная чувствительность сих благочестивых людей»<sup>2</sup>.

Сама жизнь художников на Западе и иконописцев на Востоке отличалась в самой основе. На Востоке иконописец является, прежде всего, человеком церковным и свой труд он должен исполнять со страхом Божиим как церковное послушание. Отец Павел продолжает свое рассуждение об истинных иконописцах следующим образом: «иконописцы – люди не простые: они занимают высшее, сравнительно с другими мирянами, положение. Они должны быть смиренны и кротки, соблюдать чистоту, как душевную, так и телесную, пребывать в посте и молитве и часто являться для советов к духовному отцу»<sup>3</sup>.

Вот почему такой факт как святые иконописцы, например, преподобные Алипий Киево-Печерский или Андрей Рублев, вполне

<sup>1</sup> Деветини А. Босх / Пер. с итал. М.: Изд-во АСТ, 2002. С. 29.

<sup>2</sup> Хейзинга Йохан. Осень средневековья. М.: Прогресс, 1995. С. 267.

<sup>3</sup> Флоренский П., свящ. Иконостас. М.: Искусство, 1994. С. 87-88.

закономерен. «Не «для порядку», как говорится, Церковь считает необходимым внушить иконописцу взгляд на его дело, как на высокое и священное служение»<sup>1</sup>.

На Западе живописец – это, прежде всего, искусный ремесленник. Его произведения должны ласкать взгляд и украшать жизнь. Если на Востоке иконописцу, кроме иконописания, запрещается заниматься другим искусством или ремеслом, это даже считается грехом, то на Западе совсем наоборот. Писание картин на религиозные сюжеты является лишь одной из составляющих в творчестве западноевропейских художников. Например, «в мастерской Яна ван Эйка расписывают статуи, сам же он изготавливает для герцога Филиппа карту мира»<sup>2</sup>.

Вот почему такое явление как Фра Анжелико – святой живописец, прославленный в Католической церкви, является не закономерностью, а скорее исключением из правил, так как личная праведность никогда не являлась необходимым требованием для художников на Западе.

В XVI веке Европа пережила Реформацию. Возникшее в то время протестантство снова встало на позиции иконоборчества. Религиозные конфликты и междоусобицы получили свое отображение и в изобразительном искусстве: с одной стороны, отказ от религиозных изображений в протестантизме, а с другой, возникновение нового художественного стиля, «барокко», на волне контрреформации, в католическом мире. Новый стиль должен был подчеркнуть силу истинной католической веры. Произведения искусства этого периода поражают своей помпезностью и пышностью. Барочное искусство апеллирует, прежде всего, к чувствам. «Искусство настраивало зрителя на восприятие разворачивающейся на его глазах драмы и выстраивало некий идеал совершенного в своей упорядоченности мира. В этом смысле перспектива, которая использовалась в росписях плафонов барочных церквей и дворцов,

<sup>1</sup> Флоренский П., свящ. Иконоглас. М.: Искусство, 1994. С.88.

<sup>2</sup> Хейзинга Йохан. Осень средневековья. М.: Прогресс, 1995. С. 251.

будто открывала мир, вознесшийся над замкнутым архитектурным пространством, и создавала впечатление «прорыва» к небесным сферам»<sup>1</sup>.

В протестантизме человек, отказавшись от почитания священных изображений, обратился к почитанию окружающего мира и, прежде всего, самого человека. Именно в этот период возникает разделение в мировосприятии на секулярное и религиозное. Появляется жанровая живопись. Отвергнув иконопочитание, стали созерцать быт и человеческие страсти. Искусство окончательно перестало быть церковным. В результате Реформации Европа сначала отвергла церковное предание, а затем и саму Церковь, пойдя по пути построения секулярного мира.

Подводя итоги данной главы, можно сформулировать следующие выводы:

1. Отношение к иконописному образу на Западе всегда было несколько иным, чем на православном Востоке. Однако, на первых этапах можно видеть значительную зависимость западного церковного искусства от византийского.
2. Образы западного христианства существенно различаются в зависимости от места создания кодекса. Если в книгах района Средиземноморья можно встретить восходящие к раннехристианской традиции иллюстрации или изображения евангелистов, то в декорировке рукописей Северной Галлии, Ирландии или Англии преобладает орнаментика, изображения же человеческой фигуры появляются лишь в виде исключения и обычно представляют собой стилизованные сочетания орнаментальных форм. По всей видимости данное обстоятельство было обусловлено скромностью развития культурной жизни и средств изобразительного искусства на западе и севере европейского континента.
3. Недостаточная развитость церковной организации на Западе имела,

---

<sup>1</sup> Рольф Томан. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись. М.: ОГИЗ, 2000. С. 7.

как бы это не было парадоксально, положительный эффект в меньшем распространении ересей. Многие образы имеет в определенной степени иллюстративный и примитивный относительно христианского Востока характер.

4. Сама жизнь художников на Западе и иконописцев на Востоке отличалась в самой основе. На Востоке иконописец является, прежде всего, человеком церковным и свой труд он должен исполнять со страхом Божиим как церковное послушание. На Западе живописец – это, прежде всего, искусный ремесленник. Его произведения должны ласкать взгляд и украшать жизнь.
5. В середине второго тысячелетия в западном мире происходят противоположные друг другу по семантике процессы. Эпоха Возрождения привносит в культуру Католической Церкви новый художественный стиль «барокко», который должен был подчеркнуть силу истинной католической веры. Произведения искусства этого периода поражают своей помпезностью и пышностью. Барочное искусство апеллирует, прежде всего, к чувствам. В протестантизме же человек, отказавшись от почитания священных изображений, обратился к почитанию окружающего мира и, прежде всего, самого человека. Именно в этот период возникает разделение в мировосприятии на секулярное и религиозное. Появляется жанровая живопись. Отвергнув иконопочитание, стали созерцать быт и человеческие страсти.

## Заключение

Современное искусствоведение выносит необоснованный вердикт: иконопись, являясь продуктом Средневековья с его отжившим мировоззрением, завершила свое развитие в XVII столетии. Исчезла средневековая культура, вместе с которой изжила себя и икона. Эта позиция, вопреки очевидности, является основной в современной науке, которая, как и наука XIX в., видит в иконе известный этап культурного развития (византийский, русский и т.д.). При этом нелогичен следующий постулат и стереотип: новое мировоззрение считается другим, ломающим отжившее старое, а новое искусство, порожденное этим новым мировоззрением, непонятным образом считается развитием старого, из которого оно якобы исходит в порядке преемственности. Священник Павел Флоренский писал по поводу этого нового искусства: «Художник, по невежеству воображающий, будто без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешает, по его мнению, твердая почва и который мнит, что, висая в воздухе, он ушел бы дальше, чем по земле. На самом же деле, такой художник, отбросив форму совершенную, бессознательно хватается за обрывки и обломки тоже форм, но случайных и несовершенных, и к этим-то бессознательным реминисценциям притягивает эпитет «творчества»»<sup>1</sup>.

Свободная от догматов наука, введя икону в поток общемирового искусства, закрепила ее творчество за областью культуры и оторвало ее от Церкви. Но это абсурд. Церковь всегда выполняла миссию свидетельства в мире об истине. Благодаря Церкви миру было открыто Божественное Откровение, и это Откровение не изменилось. Не изменилась и вера Церкви, кроме того, церковное искусство и является выражением этой веры.

«Подобно тому, как свидетель – мученик – святой, хотя и он говорит, однако свидетельствует не себя, а Господа, и собою не себя, а Его являет, так и эти свидетели свидетелей – иконописцы – свидетельствуют не свое иконописное искусство, т.е. не себя, а святых, свидетелей Господа, или же –

---

<sup>1</sup> Флоренский П., свящ. Иконостас. М.: Искусство, 1994. С. 77.

и Самого Господа. Из всех философских доказательств бытия Божия наиболее убедительно звучит именно то, о котором даже не упоминается в учебниках; примерно оно может быть построено умозаключением: «Есть Троица Рублева, следовательно, есть Бог»<sup>1</sup>.

Но это если есть вера. А если веры нет, тогда не до иконы. Но это уже совсем другой вопрос. Свидетельство Церкви продолжается. И если слово обесценилось и перестало выражать то, что оно несет, то место его занимает образ. От того, как отнесется человечество к этому свидетельству зависит, сможем ли мы и далее называться христианской цивилизацией или нет.

В качестве основных выводов можно отметить:

1. Наиболее ярким и показательным памятником раннехристианского изобразительного искусства являются росписи катакомб. Специфика исторического периода, выражавшаяся в преследовании христианства, обуславливала особенности этого искусства.

2. Первый период христианства не выработал иконографической концепции в собственном смысле этого слова. Важной характерной чертой также является гипертрофированный символизм образов, над которым еще довлел ветхозаветный запрет изображения Бога.

3. Начиная с середины первого тысячелетия начинается эпоха бурного расцвета христианского искусства. Важнейшим глобальным итогом византийского периода становится разработка системного, целостного подхода в понимании церковной храмовой росписи, во много являющейся отображением реалий религиозной жизни.

4. Основным видом техники, в которой исполнялись росписи в храмах, была мозаика, быстро вытеснившая применявшуюся в некоторых ранних постройках фреску. Роспись в данное время нередко носит лишь декоративный характер.

5. Иконопись на досках возникла в пятом столетии в христианском искусстве именно как «портрет» или образ святого, полагаемый на гроб

---

<sup>1</sup> Флоренский П., свящ. Иконостас. М.: Искусство, 1994. С. 67.



святого или мученика, или написанный на стене его усыпальницы, как живой образ его «памяти».

6. Христианство пришло на территорию Руси с уже полностью сформированным классическим церковным образом. Создание образа было подкреплено четко проработанным учением о нем и выработанной техникой исполнения.

7. Вместе с тем, важно отметить неповторимость усвоения и переосмысления византийской церковной культуры Русской Церковью. Уникальный опыт отечественной христианской действительности, обусловленный многими как конструктивными обстоятельствами, так и вызовами и испытаниями, нашел свое отражение в том числе в храмовой живописи.

8. Среди прочего можно отметить популярную черту присутствия на иконографических образах не только лишь Бога и святых, но и большого числа членов земной Церкви. Частыми являются изображения верующего народа. Также, аналогично византийскому подходу, нередко изображались князья, купцы, меценаты и жертвователи создания данного христианского памятника искусства и святыни.

9. Вместе с появлением декоративности в иконописи появляется интерес к сюжету. Желание отобразить историю привело к тщательной проработке подробностей, фонов, второстепенных деталей. Иконопись до татаро-монгольского нашествия представляла зрителю лики отличающиеся неземной красотой. Иконописцы времен Феофана Грека и Андрея Рублева также уделяли большое значение ликам. В XVI веке ситуация меняется и лик перестает быть смысловым центром иконы, становясь все более невыразительным.

10. В этот же период появляется обычай украшения иконы окладами. При этом иногда украшательства частично или полностью закрывают живопись иконы, оставляя на виду только лики.

11. Отношение к иконописному образу на Западе всегда было

несколько иным, чем на православном Востоке. Однако, на первых этапах можно видеть значительную зависимость западного церковного искусства от византийского.

12. Образы западного христианства существенно различаются в зависимости от места создания кодекса. Если в книгах района Средиземноморья можно встретить восходящие к раннехристианской традиции иллюстрации или изображения евангелистов, то в декорировке рукописей Северной Галлии, Ирландии или Англии преобладает орнаментика, изображения же человеческой фигуры появляются лишь в виде исключения и обычно представляют собой стилизованные сочетания орнаментальных форм. По всей видимости данное обстоятельство было обусловлено скромностью развития культурной жизни и средств изобразительного искусства на западе и севере европейского континента.

13. Недостаточная развитость церковной организации на Западе имела, как бы это не было парадоксально, положительный эффект в меньшем распространении ересей. Многие образы имеет в определенной степени иллюстративный и примитивный относительно христианского Востока характер.

14. Сама жизнь художников на Западе и иконописцев на Востоке отличалась в самой основе. На Востоке иконописец является, прежде всего, человеком церковным и свой труд он должен исполнять со страхом Божиим как церковное послушание. На Западе живописец – это, прежде всего, искусный ремесленник. Его произведения должны ласкать взгляд и украшать жизнь.

15. В середине второго тысячелетия в западном мире происходят противоположные друг другу по семантике процессы. Эпоха Возрождения привносит в культуру Католической Церкви новый художественный стиль «барокко», который должен был подчеркнуть силу истинной католической веры. Произведения искусства этого периода поражают своей помпезностью и пышностью. Барочное искусство апеллирует, прежде всего, к чувствам. В

протестантизме же человек, отказавшись от почитания священных изображений, обратился к почитанию окружающего мира и, прежде всего, самого человека. Именно в этот период возникает разделение в мировосприятии на секулярное и религиозное. Появляется жанровая живопись. Отвергнув иконопочитание, стали созерцать быт и человеческие страсти.

Подводя итоги исследования, можно отметить следующее. Церковная живопись стала неотъемлемым атрибутом христианской религиозной жизни на примере отечественной, восточно- и западноевропейской традиций. В каждой из данных форм своего существования и проявления она обладала неповторимой спецификой, которые были прослежены в данной работе. Вместе с тем, сопоставляя разные традиции, можно отметить одну важнейшую особенность. Изобразительное искусство Византии повлияло на развитие христианского искусства во всем цивилизованном мире и стало своего рода проповедью православных догматов веры через красоту художественных образов. Проповедь истины через красоту – вот основной принцип византийской церковной культуры. В свою очередь именно христианская Русь становится наследницей и правопреемницей византийской церковной цивилизации, переняв и усвоив ее богатейший культурный и искусствоведческий опыт, обогатив его своим уникальным осмыслением и интерпретацией евангельских истин.

В настоящее время значимость изучения новых и старых тенденций иконописи определяется не только лишь историческим интересом священно- и церковнослужителей, краеведов, историков, искусствоведов, но и непосредственными нуждами возрождения общин.

Ныне необходимо освоить как богатейшее наследие христианской Церкви, «как с позиций восполнения существующих пробелов в истории искусства XIX – начала XX веков, так и с точки зрения необходимости разработки научного фундамента для развернувшегося в наши дни в России массового церковного строительства, восстановления разрушенных святынь

и восстановления церковной жизни»<sup>1</sup>. Иконопись как объект научного исследования для актуализации его опыта требует междисциплинарного подхода: не только применения методологий исторической и искусствоведческой, художественной и эстетической, социальной и политической, экономической наук, но и историко-богословского анализа, глубокого осознания духовного назначения такого рода иконографии – как в исторической перспективе, так и сегодня.

---

<sup>1</sup> Павлова А. Л. Русский стиль в церковной архитектуре XIX века: храмы соборного типа. М., 2002. С. 37.

### Библиографический список

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское библейское общество, 2000. 2186с.
2. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Аксиома, 1995. 253 с.
3. Бонавентура. Путеводитель души к Богу. М.: Г.Л.К., 1993. 188 с.
4. Буслаев Ф. О русской иконе. М.: Благовест, 1997. 205 с.
5. Вздорнов Г.И. Волоотово. Альбом. М.: Искусство, 1989. 202 с.
6. Гомбрих Эрнст. История Искусства. М., 1998. 685 с.
7. Девитини А. Босх / Пер. с итал. М.: Изд-во АСТ, 2002. 144 с.
8. Деяния Вселенских Соборов. В 4 т. СПб., 1996.
9. Джордан Омэнн, О.Р. Христианская духовность в Католической традиции / Пер. с англ. Рим-Люблин: Изд-во Св. Креста, 1994. 415 с.
10. Древние цивилизации / Под ред. Г.М. Бонгард-Левина. М.: Мысль, 1989. 479 с.
11. Евсевий Памфил. Церковная история. СПб.: изд-во Санкт-Петербургской духовной академии. 1848. 171 с.
12. Жиль Нере. Микеланджело / Пер. с фр. TASCHEM. М.: Арт – Родник, 2001. 96 с.
13. Зелинский Ф.Ф. Соперники христианства. СПб.: Алетейя, 1995. 406 с.
14. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. 586 с.
15. Лазарев В.Н. Страницы истории Новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М.: Искусство, 1977. 167 с.
16. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство, 1994. 298 с.
17. Новелли Дж. Туринская Плащаница: вопрос остается открытым / Пер. с итал. М., 2002. 72 с.

18. Новая история Искусства / Под ред. С.М. Даннэль, Г.А. Соловьева. Искусство раннего Средневековья. СПб.: Азбука, 2000. 382 с.
19. Павлова А. Л. Русский стиль в церковной архитектуре XIX века: храмы соборного типа. М., 2002. 194 с.
20. Покровский Н.В. Церковная археология в связи с историей христианского искусства. Петроград: Типография А.Н. Лаврова, 1916.
21. Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М.: Паломник, 2001. 223 с.
22. Райс Дэвид Тальбот. Искусство Византии. М.: Слово, 2002. 253 с.
23. Родникова И.С. Псковская Икона XIII-XVI веков: Альбом. Л.: Аврора, 1990.
24. Рольф Томан. Барокко. Архитектура. Скульптура. Живопись. М.: ОГИЗ, 2000. 487 с.
25. Ростовцев Н.Н. История методов обучения рисованию. М.: Просвещение, 1981. 183 с.
26. Стоглав. Собор бывший в Москве при Великом Государе Царе и Великом Князе Иване Васильевиче (в лето 1059). Репринт. СПб., 2002. 273 с.
27. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс, 1995. 495 с.
28. Тертуллиан. Избранные сочинения / Под. общей ред. А.А. Столярова. М.: Прогресс, 1994. 448 с.
29. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. М., 1989. 474 с.
30. Филарет (Дроздов), свт. Православный Катихизис. СПб., 1995. 136 с.
31. Флоренский П., свящ. Иконостас. М.: Искусство, 1994. 252 с.
32. Хейзинга Йохан. Осень средневековья. М.: Прогресс, 1995. 414 с.
33. «Христианство». Энциклопедический словарь. В 3 т. / Под ред. С.С. Аверинцева. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993.

34. Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы. Милан-М.: Христианская Россия, 1999. 230 с.

35. Языкова И.К. Богословие иконы. М.: Общеизвестный православный университет, 1995. 139 с.