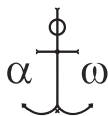


НЕГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
СВЯТО-ФИЛАРЕТОВСКИЙ ПРАВОСЛАВНО-ХРИСТИАНСКИЙ
ИНСТИТУТ

ЦЕРКОВНАЯ
АРХИТЕКТУРА
И
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО

•
ХРЕСТОМАТИЯ

для студентов теологического, религиоведческого
и других гуманитарных направлений и специальностей
высших учебных заведений



СВЯТО-ФИЛАРЕТОВСКИЙ
ПРАВОСЛАВНО-ХРИСТИАНСКИЙ ИНСТИТУТ
МОСКВА 2015

УДК 27-523
ББК 85.1 + 86.37
Ц 44

Рекомендовано Ученым советом СФИ

Рецензент: О. С. ПОПОВА, доктор искусствоведения,
профессор кафедры всеобщей истории искусства
исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова

Ц 44 Церковная архитектура и изобразительное искусство : хрестоматия для студентов теологического, религиоведческого и других гуманитарных направлений и специальностей высших учебных заведений / Научный ред.-сост. А. М. Копировский. М. : Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2015. — 280 с.

ISBN 978-5-89100-138-1

В хрестоматию включены фрагменты текстов Священного писания Ветхого и Нового Заветов, писаний отцов церкви, постановлений церковных соборов, посланий священнослужителей, исследований богословов, историков искусства, философов, филологов, размышлений иконописцев и художников, а также отрывки отдельных художественных произведений. Тексты расположены в соответствии с разделами курса «Церковная архитектура и изобразительное искусство», который читается в СФИ.

ISBN 978-5-89100-138-1

- © Копировский А. М., составление, 2015
- © Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2015

Оглавление

Предисловие • 10

Раздел I

СВЯЩЕННОЕ ПИСАНИЕ О СКИНИИ И ХРАМЕ

СКИНИЯ

Из книги Исход • 15

ХРАМ

Из Третьей книги Царств • 21

Из Евангелия от Марка • 25

Из Откровения Иоанна • 25

Раздел II

ПИСАНИЯ ОТЦОВ ЦЕРКВИ О ХРАМЕ

Святитель Софроний Иерусалимский.

Слово о Божественном священнодействии • 27

Преподобный Максим Исповедник.

Тайноводство • 32

Святитель Герман Константинопольский.

Последовательное изложение церковных служб
и обрядов • 35

Святитель Симеон Солунский. Разговор
о священнодействиях и таинствах церковных • 43

Раздел III ХРАМОВАЯ АРХИТЕКТУРА

И. А. Бусева-Давыдова. Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI–XVII вв. • 71

БАЗИЛИКА

Постановления апостольские • 76

Евсевий Памфил. Церковная история • 77

В. В. Бычков. Становление византийской эстетики. IV–VII века • 80

О ХРАМЕ СВЯТОЙ СОФИИ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ

Л. А. Фрейберг. Экфрасис храма Святой Софии • 83

Проконий Кесарийский. О постройках • 86

Евагрий Схоластик. О великой церкви св. Софии и свв. апостолов • 87

Протоиерей Сергей Булгаков. В Айа-Софии • 88

Г. К. Вагнер. Новая модель мироздания (храм-космос) • 90

КРЕСТОВОКУПОЛЬНЫЙ ХРАМ

В. В. Бычков. Малая история византийской эстетики • 91

Г. К. Вагнер. Модификация храма-космоса (храм-«земное небо») • 92

Н. Ф. Гуляницкий. Крестово-купольный храм Древней Руси и греко-античная традиция • 94

РОМАНСКИЙ ХРАМ

Е. П. Ювалова. Архитектура романского храма • 100

ГОТИЧЕСКИЙ ХРАМ

Е. П. Ювалова. Церковь Сен-Дени • 102

Э. Панофски. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени • 104

Е. П. Ювалова. Западный фасад Шартрского собора • 107

ХРАМЫ СМЕШАННОГО ТИПА

И. Е. Путятин. Образ русского храма
и эпоха Просвещения • 110

А. В. Щусев. Мысли о свободе творчества
в религиозной архитектуре • 112

Раздел IV

ВНУТРЕННЕЕ УБРАНСТВО ХРАМА:

росписи, мозаики, иконостас

КАТАКОМБЫ

Т. Ю. Воробьева. Архитектура Капеллы Таинств • 115

БАЗИЛИКА

Преподобный Нил Синайский. Письмо епарху
Олимпиодору • 117

А. П. Голубцов. Из истории церковной живописи • 118

В. Н. Лазарев. История византийской живописи • 119

П р и л о ж е н и е. Мозаики храма Сан Аполлинаре
Нуово в Равенне • 120

О. Демус. История средневизантийской системы • 121

КРЕСТОВОКУПОЛЬНЫЙ ХРАМ

Десятая гомилия Патриарха Фотия • 123

О. Демус. Классическая система декора
средневизантийского храма • 126

- Т. Мэтьюз.* Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе • 128
Н. И. Кресальный. Софийский собор • 130
В. Д. Сарабьянов. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря • 137
Г. И. Вздорнов. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде • 144
Ю. Г. Малков. Стенопись собора Чуда архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле • 147

РОМАНСКИЙ ХРАМ

- Е. П. Ювалова.* Западный фасад Шартрского собора • 149

ГОТИЧЕСКИЙ ХРАМ

- Е. П. Ювалова.* Королевский портал • 152
Т. Бургхардт. «Я есмь дверь». Размышления об иконографии портала... • 154

ХРАМЫ СМЕШАННОГО ТИПА

- Дионисий Фурноаграфиот.* Ерминия, или Наставление в живописном искусстве • 157
Е. С. Овчинникова. Церковь Троицы в Никитниках • 164
В. Н. Прокофьев. Гойя. Росписи церкви Сан Антонио де ля Флорида • 171
М. С. Мостовский. Храм Христа Спасителя в Москве • 172
А. М. Копировский. Росписи Покровского храма в Севастополе • 181

ИКОНОСТАС

- Послание Василия Новгородского Феодору Тверскому о рае • 185

Священник Павел Флоренский. Иконостас • 187
Н. Д. Успенский. Анафора • 188
Протопресвитер Александр Шмеман.
Таинство собрания • 189
С. С. Аверинцев. Порядок космоса и порядок истории • 191

ИКОНА

ПОСТАНОВЛЕНИЯ ОБ ИКОНОПИСАНИИ

Правила Святого Вселенского Шестого Собора,
Константинопольского • 193
Догмат Седьмого Вселенского Собора, Никейского
о иконопочитании • 195
 П р и л о ж е н и е. Кондак Торжества
 Православия • 196
Стоглав • 197
Деяния Московских Соборов 1666 и 1667 годов • 202
Л. А. Успенский. Богословие иконы
Православной Церкви • 203
О. Ю. Тарасов. Правила, предписанные сверху • 206

ИКОНОПИСНЫЕ ПОДЛИННИКИ

Дионисий Фурноаграфиот. Ерминия,
или Наставление в живописном искусстве • 211
Подлинник иконописный • 217
Ф. И. Буслаев. Русский иконописный подлинник • 218

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИКОНЕ

Преподобный Иоанн Дамаскин. Три слова
в защиту иконопочитания • 220
Деяния Вселенских Соборов • 222
Преподобный Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу
и три «слова» о почитании святых икон • 223

- Размышления святителя Игнатия Брянчанинова
о живописи церковной • 224
Митрополит Московский и Коломенский Филарет.
Беседа по освящении храма Нерукотворенного
Образа Господня в здании Барыковской
богадельни • 225
Протоиерей Сергей Булгаков. Икона, ее содержание
и границы • 226
С. С. Аверинцев. Икона Древней Руси XI–XVI веков • 228
С. С. Аверинцев. Ревнитель достоинства иконы • 229

СОВРЕМЕННОКИ ОБ ИКОНОПИСЦАХ

- Киево-Печерский патерик о преподобном
Алимпии иконописце • 230
Письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому • 231
Преподобного Иосифа Волоколамского
отвещание любозагорным и сказание вкратце
о святых отцах... • 232
Преподобный Максим Грек. Сказание
о иконописцах, каковым подобает быти • 233
Протопоп Аввакум. Об иконном писании... • 234
Николай Лесков. Запечатленный ангел • 236
Максим Горький. В людях • 237

ИКОНОПИСЦЫ И ХУДОЖНИКИ ОБ ИКОНОПИСИ

- Иосиф Владимиров • 240
Симон Ушаков • 245
Виктор Васнецов • 249
Инок Григорий (Круг) • 250
Инокния Иоанна (Рейтлингер) • 251
Леонид Успенский • 254
Мария Соколова • 256
Священник Николай Чернышев, Андрей Жолондзь • 257
Ксения Покровская • 258

Архимандрит Зинон (Теодор) • 259
Александр Корноухов • 262

ЦЕРКОВНАЯ УТВАРЬ И ОДЕЖДА

КРЕСТЫ, ОКЛАДЫ ИКОН,
ЛИТУРГИЧЕСКИЕ СОСУДЫ

Б. А. Рыбаков. Прикладное искусство
великокняжеской Москвы • 264

С. В. Гнупова. «Крест святой, надежда
искупления моего...» • 265

А. И. Лившиц. Искусство Русского государства
эпохи Ивана Грозного • 266

Н. И. Костомаров. Очерк домашней жизни и нравов
великорусского народа в XVI и XVII столетиях • 267

Крест как личная святыня • 9

И. А. Стерлигова. Драгоценный убор
древнерусских икон XI–XIV веков • 269

БОГОСЛУЖЕБНАЯ И ВНЕБОГОСЛУЖЕБНАЯ
ОДЕЖДА ДУХОВЕНСТВА

Павел Алеппский, архидьякон. Путешествие
антиохийского патриарха Макария в Россию
в половине XVI века • 272

Н. В. Гоголь. Размышления о Божественной
Литургии • 273

Предисловие

Предлагаемая хрестоматия — приложение к учебнику «Церковная архитектура и изобразительное искусство»*. В ней собраны различные тексты, иллюстрирующие основные разделы этого учебника: о храмовой архитектуре, внутреннем убранстве храма (роспись, мозаика, алтарная преграда-иконостас), иконописи, церковной утвари и одежде.

Хрестоматия содержит:

- отдельные тексты Священного писания Ветхого и Нового Заветов;
- святоотеческие писания**;
- впечатления современников постройки и украшения того или иного храма;
- высказывания выдающихся церковных деятелей — архиереев, священников, монахов и мирян — о церковном искусстве в целом, об отдельных храмах, системах росписи, иконах и иконописцах;
- выдержки из исследований специалистов по церковному искусству;

* Копировский А. М. Церковная архитектура и изобразительное искусство : учебник для студентов теологического, религиозно-педагогического и других гуманитарных направлений и специальностей высших учебных заведений. М. : Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2015. 72 с. : ил. (+ 2 DVD).

** Особенность хрестоматии — большие отрывки из сборника «Писания св. отцев и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения» (в 3 т., СПб., 1855–1857).

- отрывки из художественных произведений, имеющие прямое отношение к церковному искусству.

Все эти тексты призваны дополнить представления студентов о христианском храме, полученные в результате его изучения в лекционном курсе, просмотра репродукций и посещения самих храмов.

Составитель хотел, не претендуя на полноту охвата материала, познакомить тех, кто начинает изучать церковное искусство или кто им глубоко интересуется, с различными подходами к его осмыслению, отраженными в письменных источниках — церковных, государственных и частных.

...Премудрый Моисей, желая показать, что мир есть художественное произведение, подлежащее созерцанию всякого, так что чрез него познается премудрость его Творца, не какое другое слово употребил о мире, но сказал: «В начале сотворил...». <...> Бог был для мира не сим одним — не причиною только бытия, но и сотворил как благой — полезное, как премудрый — прекраснейшее, как могущественный — величайшее. Пророк показал тебе в Боге едва не художника, который, приступив к сущности Вселенной, приновляет ее части одну к другой и производит само себе соответственное, согласное и гармоническое целое.

*Свт. Василий Великий
«Беседы на Шестоднев»*

Раздел I

Священное писание

СКИНИЯ

ИЗ КНИГИ «ИСХОД»*

25:1–2, 8–40 Господь сказал Моисею: Вели сынам Израилевым... <...> Пусть сыны Израилевы построят для Меня святилище, чтобы Я жил среди них. Вы должны сделать Мое жилище — Скинию — и все, что в ней, в точности так, как Я покажу тебе. Пусть сделают ковчег из акации, два с половиной локтя длиной, полтора — шириной и полтора — высотой. Покрой его чистым золотом изнутри и снаружи и обведи золотой каймой. Сделай четыре золотых кольца и прикрепи их к четырем ножкам ковчега: два кольца с одной стороны ковчега и два — с другой. Сделай шести из акации, покрой их золотом и вставь в кольца по обе стороны ковчега, чтобы носить его на шестах. Эти шести всегда должны быть вставлены в кольца ковчега — их нельзя оттуда вынимать. В ковчег ты положишь текст Завета, который Я вручу тебе. Сделай для ковчега навершие из чистого золота, два с половиной локтя длиной и полтора локтя шириной. По краям навершия сделай двух херувимов золотой чеканки: одного — с одного края, другого — с другого края. Они должны составлять с навершием единое целое. Стоя друг к другу лицом и глядя на навершие, они должны простираться над ним крылья. Поставь навершие на ковчег, а в ковчег положи текст Завета, который Я тебе вручу. Там, над навер-

* Здесь и далее (если не указано иначе) печатается по изданию: Библия : Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета : Канонические : Современный русский перевод. М. : Российское библейское общество, 2011. 1407 с.

шием ковчега Завета, меж двух херувимов, буду Я пребывать во время встречи с тобою, возвещающая через тебя Мои повеления сынам Израилевым. Сделай стол из акации, два локтя длиной, локоть шириной и полтора локтя высотой. Покрой его чистым золотом и обведи золотой каймой. По краям его сделай стенку, высотой в ладонь, и обведи эту стенку золотой каймой. Сделай четыре золотых кольца и укрепи их по четырем углам стола, над ножками. Кольца должны прилегать к стенке; в них будут вставляться шести, когда нужно будет переносить стол. Шести для ношения стола сделай из акации и покрой их золотом. Сделай из чистого золота блюда, ковши, кувшины и чаши — для возлияний. На этот стол ты должен регулярно класть хлеб, что будет лежать пред лицом Моим. Сделай светильник, чеканный, из чистого золота. Его ствол, ветви и чашечки — основания чашечек и лепестки — должны составлять единое целое. У него должно быть шесть ветвей: три с одной стороны и три — с другой. На каждой из шести ветвей — по три чашечки, как цветок миндаля, с основанием и лепестками. На самом же светильнике — четыре цветка, как цветок миндаля, с основанием и лепестками. Под первой парой ветвей — основание чашечки, под второй парой — основание чашечки, и под третьей парой — основание чашечки; так должно быть под всеми шестью ветвями светильника. И основания чашечек, и ветви — одно целое со светильником; все должно быть чеканным, из чистого золота. Сделай семь ламп и расставь их на светильнике, чтобы освещать пространство перед ним. Щипцы для фитилей и кадьницы должны быть из чистого золота. На светильник и на все его принадлежности отпусти один талант чистого золота. Смотри, сделай все в точности так, как тебе было показано на горе.

26:1–37 Сотки для скинии десять полотнищ из тонкого льна, голубой, пурпуровой и багряной пряжи; на них должны быть вытканы херувимы. Длина каждого полотнища — двадцать восемь локтей, а ширина — четыре локтя; все они должны быть одного размера. Пять полотнищ пусть будут сшиты

вместе, в один кусок, и пять других — тоже сшиты вместе. Вдоль крайнего полотнища одного куска сделай голубые петли, и такие же петли — вдоль крайнего полотнища другого куска. Пятьдесят петель должно быть на крайнем полотнище одного куска и пятьдесят — на крайнем полотнище другого куска, петля напротив петли. Сделай пятьдесят золотых застежек и скрепи оба куска в одно целое — скинию. Сотки из козьей шерсти одиннадцать полотнищ — покров скинии. Длина каждого полотнища — тридцать локтей, а ширина — четыре локтя; все одиннадцать — одного размера. Пять из них сшей вместе, и шесть остальных шей вместе (шестое сложи пополам — оно будет свисать над входом). Вдоль крайнего полотнища одного куска сделай пятьдесят петель, и пятьдесят петель — вдоль крайнего полотнища другого куска. Сделай пятьдесят медных застежек, вставь их в петли и скрепи оба куска, чтобы получился единый покров. Избыток по длине покрыва (полполотнища) должен прийтись на заднюю стену скинии, а избыток по длине полотнищ (локоть с одной стороны и локоть с другой) — на боковые стены скинии, чтобы полностью покрыть ее. Сверху сделай покрытие из дубленых бараньих шкур, а поверх него — покрытие из тонко выделанной кожи. Сделай для скинии рамы из акации: каждая рама — десять локтей длиной и полтора локтя шириной, каждая — из двух соединенных брусьев. Такими должны быть все рамы скинии. Для южной стены скинии сделай двадцать рам и сорок серебряных опор под них — по две опоры под каждую раму, для обоих ее брусьев. Также и для второй, северной стены скинии сделай двадцать рам и сорок серебряных опор — по две опоры под каждую. Для задней, западной стены скинии сделай шесть рам, а для задних углов — еще две рамы, которые внизу должны быть раздвоенными, а наверху (там, где первое кольцо) — цельными. Таких рам должно быть две, по одной на каждом углу. Для этих восьми рам нужно шестнадцать серебряных опор, по две опоры под каждую. Сделай перекладки из акации: пять — для соединения рам вдоль одной стены скинии, пять — для соединения рам вдоль второй стены скинии и

пять — для ее задней, западной стены. Средняя перекладина должна соединять рамы от одного конца стены до другого. Покрой рамы золотом, приделай к ним золотые кольца для крепления перекладин и покрой перекладины золотом. Воздвигни скинию так, как было показано тебе на горе. Сотки завесу из голубой, пурпуровой и багряной пряжи и тонкого льна; на ней должны быть вытканы херувимы. Подвесь ее на четырех столбах из акации, покрытых золотом, с золотыми крюками. Для этих столбов нужны четыре серебряные опоры. Завеса должна находиться прямо под застежками. Поставь за ней ковчег Завета. Эта завеса будет отделять святилище от святыни святынь. Поставь наверху на стоящий в святыне святынь ковчег Завета. Перед завесой поставь стол, а напротив стола — светильник. Светильник должен стоять у южной стены скинии, а стол — у северной. Сделай полог, который будет закрывать вход в этот шатер. Полог должен быть разноцветным — из голубой, пурпуровой и багряной пряжи и тонкого льна. Сделай для полога пять столбов из акации, покрытых золотом, с золотыми крюками. Отлей для столбов пять опор из меди.

27:1–21 Сделай из акации жертвенник. Пусть он будет квадратным — пять локтей в длину и пять в ширину, а высота его пусть будет три локтя. На четырех его углах сделай роги — они должны составлять с жертвенником единое целое — и покрой все медью. Сделай тазы для золы, лопатки, чаши для кропления кровью, вилки для мяса и совки для углей. Вся утварь для жертвенника сделай из меди. Сделай для жертвенника решетку — медную сетку — и прикрепи к четырем ее углам четыре медных кольца. Укрепи решетку под окаймлением жертвенника, так чтобы она доходила до середины жертвенника. Сделай для жертвенника шесты из акации и покрой их медью. Когда будет нужно перенести жертвенник, эти шесты будут вставляться в кольца, что у него по бокам. Сделай жертвенник полым, из досок. Пусть сделают его так, как было показано тебе на горе. Вокруг скинии сделай двор. С южной стороны, вдоль двора, должна

идти завеса из тонкого льна, длиной сто локтей, на двадцати столбах. Под столбы нужно двадцать медных опор; крюки и соединения на столбах должны быть серебряными. С северной стороны, вдоль двора, также должна идти завеса длиной сто локтей, на двадцати столбах. Под столбы нужно двадцать медных опор; крюки и соединения на столбах должны быть серебряными. С западной стороны, по ширине двора, должна идти завеса длиной пятьдесят локтей, на десяти столбах. Под столбы нужно десять опор. С востока ширина двора должна быть пятьдесят локтей. По одну сторону от входа должна идти завеса длиной пятнадцать локтей, на трех столбах, под которые нужны три опоры. И по другую сторону должна идти завеса длиной пятнадцать локтей, на трех столбах, под которые нужны три опоры. Сотки для ворот разноцветный полог длиной двадцать локтей из голубой, пурпуровой и багряной пряжи и тонкого льна. В воротах должно быть четыре столба, и под них нужны четыре опоры. Соединения и крюки на всех столбах вокруг двора должны быть серебряными, а опоры для столбов — медными. Длина двора — сто локтей, ширина — пятьдесят локтей, высота завесы из тонкого льна — пять локтей. Опоры для столбов должны быть медными. Все принадлежности скинии, колышки для скинии и колышки для завесы вокруг двора должны быть медными. Вели сынам Израилевым приносить тебе чистое, вручную приготовленное оливковое масло для светильника — чтобы на нем всегда стояли горящие лампы. Аарон и его сыновья должны следить за тем, чтобы с вечера до утра горящие лампы стояли пред лицом Господа, в Шатре Встречи, перед завесой, за которой находится Завет. Сыны Израилевы должны соблюдать это предписание вечно, из рода в род.

28:4–8 Пусть... изготовят нагрудник, эфод, ризу, узорчатую рубаху, тюрбан и пояс — сделают священные одежды для твоего брата Аарона и его сыновей, чтобы они служили Моими священниками. Пусть возьмут для этого золото, голубую, пурпуровую и багряную пряжу и лен. Пусть сделают эфод

из золотой нити, голубой, пурпуровой и багряной пряжи и тонкого льна, с вытканым орнаментом. По сторонам к нему должны быть пришиты два наплечника. Поясок эфода должен быть соткан так же, как и сам эфод, — из золотой нити, голубой, пурпуровой и багряной пряжи и тонкого льна; он должен составлять с эфодом единое целое.

40:33–34 Вокруг скинии и жертвенника он устроил двор, а в воротах двора повесил полог. Завершил Моисей свой труд — и облако скрыло Шатер Встречи, и Слава Господня наполнила скинию.

ХРАМ

ИЗ ТРЕТЬЕЙ КНИГИ ЦАРСТВ

6:1–38 В четыреста восьмидесятый год после исхода израильтян из Египта, в четвертый год царствования Соломона над Израилем, в месяце зив (это второй месяц года) начал Соломон строить Храм Господа. Храм, построенный царем Соломоном для Господа, имел шестьдесят локтей в длину, двадцать локтей в ширину и тридцать локтей в высоту. Притвор перед храмовым залом имел двадцать локтей в ширину (в соответствии с шириной Храма) и выступал вперед, перед Храмом, на десять локтей. В Храме Соломон сделал глухие окна, с карнизами. Вокруг стены Храма он построил ярус пристроек — построил стены вокруг всего Храма (то есть вокруг храмового зала и святилища) и по всему периметру устроил боковые комнаты. Ширина нижнего яруса пристройки — пять локтей, ширина среднего яруса — шесть локтей, ширина третьего яруса — семь локтей; стена Храма была сделана снаружи ступенчатой, чтобы не вдевать перекрытия ярусов в стену Храма. (Храм строился из цельных камней, доставленных готовыми из каменоломни, и не было слышно на стройке ни молота, ни тесла, ни иного железного орудия.) Вход в средний ярус боковых комнат был на южной стороне Храма. По лестнице с нижнего яруса поднимались на средний, а оттуда на верхний. Завершив возведение Храма, Соломон облицевал Храм кедровыми панелями и пилястрами. Вокруг всего Храма он сделал ярус пристроек, высотой по пять локтей, их кедровые балки опирались на стену Храма. И было Соломону слово Господа: «Ты строишь Храм — и если ты будешь следовать Моим законам, исполнять Мои повеления и соблюдать Мои заповеди, то Я при тебе исполню обещание, кото-

рое дал когда-то твоему отцу Давиду: Я поселюсь среди сынов Израилевых и никогда уже не оставлю народ Мой, Израиль!». Завершив возведение Храма, Соломон изнутри облицевал стены Храма кедровыми досками — от пола Храма до потолочных балок он покрыл стены изнутри деревом. Пол Храма он сделал из кипариса. На расстоянии в двадцать локтей от задней стены Храма он поставил внутри Храма перегородку из кедровых досок, от пола до потолка, и за этой перегородкой устроил святилище — святиюню святинь. Сорок локтей была длина Храма (храмового зала) перед святилищем. (Весь Храм изнутри был облицован кедром с резными изображениями бутонов и распустившихся цветов; всюду был кедр, камня нигде не было видно.) Это святилище внутри Храма он устроил для того, чтобы поместить в него ковчег договора с Господом; оно имело двадцать локтей в длину, двадцать локтей в ширину и двадцать локтей в высоту. Соломон обил стены святилища чистым золотом. Жертвенник он облицевал кедром. Соломон покрыл Храм изнутри чистым золотом, протянул золотые цепи перед святилищем и само святилище обил золотом. Весь Храм он покрыл золотом — совершенно, полностью. И жертвенник, что перед святилищем, он целиком покрыл золотом. В святилище Соломон поставил двух херувимов, вырезанных из масличного дерева. Высота каждого — десять локтей. Длина одного крыла у каждого из херувимов — пять локтей, длина другого крыла — тоже пять локтей. У одного херувима размах крыльев — десять локтей; и у другого херувима — десять локтей. Одинаковых размеров и одинаковой формы были оба херувима. Высота одного херувима — десять локтей, высота другого — десять локтей. Соломон поставил херувимов во внутренней части Храма. Крылья у херувимов были распростерты: один касался крылом одной стены, другой касался крылом другой стены; а крылья, обращенные внутрь Храма, касались друг друга. Соломон покрыл этих херувимов золотом. Все стены Храма, и во внутреннем помещении, и во внешнем, он украсил резными изображениями херувимов, финиковых пальм и распустившихся цветов. Пол во внутреннем и внешнем помещениях Храма он покрыл золотом. Для входа в святилище он сделал двери из маслично-

го дерева, косяки их были пятиступенчатыми. На обеих дверях масличного дерева он сделал резные изображения херувимов, пальм и распустившихся цветов и обил их золотом — покрыл золотом и херувимов, и пальмы. Точно таким же он сделал и вход в храмовый зал, только косяки из масличного дерева здесь были четырехступенчатые, а двери были сделаны из кипариса. Одна створка состояла из двух поворачивающихся частей и другая створка тоже состояла из двух поворачивающихся частей. На них он вырезал херувимов, пальмы и распустившиеся цветы, а резьбу покрыл позолотой. Внутренний храмовый двор он обнес оградой: на каждые три ряда каменной кладки — ряд кедровых бревен. В четвертый год заложен был Храм, в месяц зив, а в одиннадцатый год, в месяц бул (восьмой месяц года), Храм был завершен — отделаны все детали, сделано все, что задумано. Семь лет строил его Соломон.

7:13, 15–40, 51 Царь Соломон пригласил Хирама из Тира. <...> Хирам отлил две медные колонны. Высота каждой колонны — восемнадцать локтей, окружность, если померить шнурком, — двенадцать локтей. И еще он сделал две капители, литые, медные, чтобы увенчать ими эти колонны. Высота одной капители — пять локтей, высота второй — тоже пять локтей, а вокруг этих капителей на вершинах колонн — переплетенье плетенок и кружево цепочек. Вокруг одной капители — плетенка, и вокруг другой капители — плетенка. Еще он сделал гранатовые плоды, которые в два ряда опоясывали плетенку, покрывавшую капитель на вершине первой колонны; точно так же он украсил и капитель второй колонны. Капители на вершине колонн (в притворе) имели форму цветка лотоса, высотой в четыре локтя; они возвышались над основанием капители, которое было скрыто плетенкой. Двести гранатовых плодов, расположенных рядами, опоясывали обе капители. Колонны он поставил в притворе Храма. Воздвигнув правую колонну, он дал ей имя «Яхін», воздвигнув левую — дал ей имя «Баз». Обе колонны были увенчаны капителями в виде цветков лотоса. Окончив работу над колоннами, Хирам сделал Море — литое, круглое; в десять локтей от края до края; высота его — пять локтей;

окружность, если померить шнурком, — тридцать локтей. По краю Моря, по кругу, шли изображения цветочных бутонов. Они опоясывали все Море (в десять локтей размером) двумя рядами и были отлиты вместе с Морем как единое целое. Море покоилось на двенадцати быках. Три быка смотрели на север, три — на запад, три — на юг, три — на восток; крупы их были обращены внутрь, а Море лежало на них сверху. Толщина стенки Моря — одна ладонь; край его был как край чаши, в виде цветка лотоса. Вместимость Моря — две тысячи батов. Хирам сделал десять медных подставок. Длина каждой подставки — четыре локтя, ширина — четыре локтя, высота — три локтя. Вот как эти подставки были устроены. Каждая состояла из панелей, крепящихся между стойками. На этих панелях, крепящихся между стойками, были изображены львы, быки и херувимы. Такие же изображения были и на самих стойках. Сверху и снизу от этих львов и быков — витой узор чеканной работы. У каждой подставки — по четыре медных колеса с медными ступицами и по четыре ноги (подпорки) — внизу, под чаном. Подпорки были литые, покрытые витым узором. Изнутри подставки вверх шло горлышко — круглое гнездо, глубиной в полтора локтя. Вокруг отверстия — изображения. Сам же корпус подставки не круглый, а квадратный. Под панелями подставки — четыре колеса; оси колес крепились к подставке. Высота каждого колеса — полтора локтя. Колеса были устроены как колеса у колесниц, но и оси, и ободья, и спицы, и ступицы — все было литое. По углам каждой подставки было по подпорке, они были отлиты как единое целое с подставкой. Над подставкой ободок, высотой в пол-локтя. И еще над подставкой были ручки, отлитые как одно целое вместе с панелями. Поверхности ручек и панелей покрыты резными изображениями херувимов, львов и пальм, а вокруг — витой узор. Так сделал Хирам десять подставок. Все они были одинаково отлиты, одного размера и одной формы. Еще он сделал десять медных чанов — по одному чану для каждой из десяти подставок. Вместимость каждого чана — сорок батов, диаметр — четыре локтя. Пять подставок Хирам поместил справа от входа в Храм и пять — слева от входа. Море поместил справа от входа в Храм,

возле юго-восточного угла. Еще Хирам сделал котлы, лопатки и чаши для кропления кровью. Так завершил он все работы, которые выполнял для царя Соломона в Храме Господа. <...> Завершив все работы по строительству Храма Господа, царь Соломон перенес туда дары, которые его отец Давид посвятил Господу — серебро и золото и прочую утварь — и поместил их в сокровищницу Храма Господа.

8:22–23, 27, 29 Соломон в присутствии всей общины Израиля стал перед жертвенником Господа, простер руки к небу и сказал: «Господи, Боже Израилев! Нет Бога, равного Тебе, ни на небе вверху, ни на земле внизу! Ты соблюдаешь договор с рабами Твоими, и хранишь верность тем, кто служит Тебе всем сердцем. <...> Поистине, Богу ли жить на земле?! Небеса и небеса небес не могут вместить Тебя — тем более этот дом, мною построенный. <...> Да будут очи Твои взирать на этот Храм и ночью, и днем — на это место, о котором сказал Ты: “Там пребудет имя Мое”; и услышь всякую молитву, с которой раб Твой сюда обратится».

ИЗ ЕВАНГЕЛИЯ ОТ МАРКА *

13:1–2 И когда Он выходил из храма, говорит Ему один из учеников Его: Учитель, посмотри, какие камни и какие здания! И Иисус сказал ему: видишь эти великие здания? Не останется здесь камня на камне, который бы не был опрокинут.

ИЗ ОТКРОВЕНИЯ ИОАННА

21:9–10, 22 И пришел один из семи ангелов... И он перенёс меня в Духе на гору великую и высокую, и показал мне город святой Иерусалим, сходящий с неба от Бога... <...> И храма я не увидел в нем; ибо Господь Бог Вседержитель — храм его, и Агнец.

* Здесь и далее в этом разделе приводится по изданию: Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа / Под ред., пер. с греч. еп. Кассиана (Безобразова). М. : РБО, 1997. 514 с.

Раздел II

*Писания отцов церкви
о храме*

Святитель Софроний Иерусалимский
СЛОВО О БОЖЕСТВЕННОМ СВЯЩЕННОДЕЙСТВИИ*

<...>

2. Так как нам предлежит говорить о том, что совершается в божественных службах, то наперед необходимо сказать, что такое церковь и с каким знаменованием устроится полукружие, сопрестоліе, свод и прочее. Церковь так называется потому, что в ней собираются и в нее созываются православные; она также называется вместилище потому, что вмещает чудеса Божии. Полукружие¹ соответствует пещере вифлеемской и той пещере, в которой (Спаситель) был погребен. Сопрестоліе есть образ престола Господня, на котором воссел (Господь), победив мир и вознесшись с плотию; называется же сопрестоліем, а не престолом потому, что Сын совосседит Отцу. Прочие седалища сопрестолія знаменуют ту почесть, которую по воскресении имеют воспріять праведники, по словам Писания: *аз рех: бози есте* (Псал 81:6). Восседают на сопрестоліи священники, как сораспявшиеся Христу со страстями и похотями, между тем как дьяконы предстоят во образе Ангелов. Святая трапеза знаменует святой гроб, в котором (Христос) был погребен, а святое предложение (жертвенник) — лобное место, на котором был распят, почему на

* Публикуется по: Отрывок из слова св. Софрония, патриарха Иерусалимского о Божественном священнодействии // Писания св. отцев и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения : В 3 т. Т. 1. СПб. : Тип. Королева и комп., 1855. С. 266–273. (Печ. в совр. орфографии. — *Прим. ред.*)

жертвеннике и жрется (приносится в жертву. — *Прим. ред.*) (агнец). Киворий образует ковчег Ноев; ибо *κιβ* значит ковчег, а *ωριον* — устроение его. Столпы кивория устроятся во образ четырех животных, которые видел Пророк.

3. Жертвенником называется (престол) в соответствие пренебесному и мысленному жертвеннику: при нем земные иереи изображают духовные и невещественные чиноначалия, а потому и должны быть *якоже огонь палящ*; или — в соответствие святому месту смерти Христовой, где почив, Христос принес самого Себя в жертву Богу и Отцу. Свод над алтарем есть образ первого² неба; а потолок над остальной частью церкви означает видимое небо, имея под собой горящие кандила (лампады. — *Прим. ред.*) вместо звезд. Алтарь устроится по подобию пренебесного жертвенника: как там служат Ангелы Божии, так во святом алтаре земные иереи поставлены всегда предстоять и служить Господу; и потому священник должен быть, как бы огонь палящий, чист и свободен от всякой нечистоты и всякого порока. Священники уподобляются Архангелам: ибо как Серафим взял уголь и дал Исайе, так и священники берут хлеб, т. е. тело Господне, и преподают народу. Пусть же никто не думает, что святые дары суть образы тела и крови Христовой, но всяк да верует, что приносимый хлеб и вино прелагается в тело и кровь Христову. Иначе: алтарь есть место престольное и указывает на второе пришествие, так как сидящий тогда на престоле имеет судить живых и мертвых.

4. Космит³ соответствует ветхозаветному священному космию, представляя украшенное крестом изображение распятого Христа; иногда же космит устроится во образ завесы. Решетки — это образ ограды гроба; они медные, дабы никто не входил с небрежением. Они также указывают и место молитвы, служа знаком, что пространство вне их доступно народу, а внутри их — есть святое святых, доступное одним священникам. Солея изображает огненную реку, отделяющую грешников от праведников, по слову Павла: *когда дело огня искусит* (1 Кор 3:13). Амвон представляет собою тот камень,

на котором Ангел, отвалив его, сидел близ двери гроба, когда возвещал мироносицам воскресение. Ступени амвона знаменуют лестницу Иакова. Женское отделение устроено для того, чтобы жены отделялись от мужей, подобно тому, как мироносицы не вошли во гроб с Иосифом и Никодимом, но стояли вне (гроба) и плакали. Притвор устроится для народа, стоящего вне (святилища) во время каждения. Места оглашенных напоминают об Ангелах, которые не сходят на землю, но с небес приникают к совершаемым на земле священнодействиям; или они делаются в соответствие словам Писания: *возмите врата (откройтесь, врата (Пс 23:7). — Прим. ред.)*.

5. Било знаменует ангельские трубы, в которые вострубят Ангелы в последний день и звуком их возбудят все народы. Индїтия знаменует лоно Богоматери; илитон — плащаницу, в которой (Господь) был положен во гроб. Дискос в малом виде изображает облако; потир — ту чашу, о которой (Христос) сказал: *пийте вси*. Лжица напоминает слова пророка Исая: *послан бысть ко мне един от Серафимов (Пс 6:6)*, а также знаменует и Деву, когда подъемлет и самый небесный хлеб. Звездїца, подобно четырем животным, прикрывает небесный уголь; устроится же, между прочим, и для того, чтобы частицы не прильнули к покрову дискоса; равно как и сетка для того, чтобы не упало что-нибудь постороннее во святую чашу. Лампада и свечи суть образ вечного света, а также означают и свет, которым сияют праведники. Воскресенье так называется потому, что в этот день воскрес Христос, а имя его значит исцеление от Господа, так как в этот день Господь исцелил Адамову болезнь. Мы не преклоняем колен в этот день в знамение того, что таинство веры восстановлено воскресением Христовым. Не преклоняем колен до недели Пятидесятницы, потому что она содержит в себе семь раз взятые семь дней после святой Пасхи; семь раз семь составляет сорок девять, а воскресенье — день пятидесятый, который есть образ будущего века. Молимся мы, обратившись к востоку, как по другим причинам, так в особенности потому, что уповаем наслаждаться райской пищей, насажденной на востоке.

6. Архиерей есть образ Господа: ибо как Господь посылает Ангелов, так и епископ — иереев. В белую одежду облачается епископ по образу вышних сил, т. е. Господа, как и Иоанн (Марк) говорит о Нем: *одежние его бело как снег* (Мк 9:3). Трехскладный омофор надевает потому, что служит Троице. Кругловидное острижение волос на главе священника означает терновый венец, а двойной венец, образуемый волосами, изображает честную главу верховного Апостола, которую в насмешку остригли ему не уверовавшие и которую благословил Христос; ибо вершина двенадцати камней есть апостол Петр⁴. Огневидный цвет одежд иерея соответствует словам Пророка: *творяй ангелы своя духи* (Пс 103:4), и опять: *кто сей пришедый от Едома* (Пс 63:1), что значит червлёный (красный, багровый. — *Прим. ред.*); а также употребляется и потому, что Христос при страдании носил червленую хламиду. Пресвитеры носят в себе подобие Серафимов, своими одеждами прикрываясь, как крыльями, а двумя крылами уст воспевая песнь (Богу) и восприемля мысленный уголь — Христа, который во святилище возносят, держа в руках, как бы в клещах (серафимских).

7. А дьяконы, изображая легкими крылами льняных орарей ангельские силы, как служебные духи, посылаемые на служение, обходят (церковь). Стихарь так называется потому, что в нем пребывает благодать Божия⁵, и изображает собою плоть Христову, будучи бел, как и плоть человеческая. В нем есть и разрезы под рукавами в знамение прободенного копьем ребра (Христово). Обшивки на рукавах означают узы рук Христовых, в которых отвели Его к Анне и Каиафе: ибо не сзади, а спереди связали Его. Оплечье стихаря служит вместо пояса. Опоясуетса священник в знамение того, что он препоясан⁶ в духовной жизни и что ум его сосредоточен. Фелонь есть нешвенный хитон, сотканный из благодати Св. Духа, а вместе знаменует и червленую хламиду. *Енхирий* (ручной платок) есть лентион. Если стихарь и фелонь бывают цвета огненного, то это в соответствии словам Писания: *почто червлены ризы твоя* (Ис 63:2); если же они белы, то указывают на преображение

(Господа) и на то, что Ангел явился женам в белой одежде, знаменующей белизною свет воскресения. Омофор... соответствует одежде Аароновой, которую носили подзаконные архиереи, имея на левой стороне малые судари.

8. Стрижение волос на голове у дьякона означает то же, что и у священника, именно, что на главу Спасителя возложили терновый венец. Стихарь его цвета белого, как у Ангела; а орарь изображает крылья ангельские, посему спускается до ног и возлежит на левом плече, указывая на два Завета, передней частью — на новый, а задней — на ветхий. Посему-то, если дьякон, во время причащения, не соединит ветхого Завета с новым, то не приобщается. Енхиридии (платки ручные), которые носят дьяконы, суть судари плоти Апостолов.

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Отдельная арка, как делалось в прежние времена, или углубление и свод, где помещается жертвенник для совершения проскомидии. Имя *κούχη* усваивается и другому полукружию, где помещались сосудохранильница, или диаконик. Значение же, усваиваемое так названной *κούχη* св. Отцем, и доселе усваивается жертвенику. См. Нов. Скриж. Гл. 6, § 3. Изд. 1858. СПб.
- ² Т. е. превыспренного, именуемого в Писании *небом небес* (Пс 67:34; 113:24 и т. п.).
- ³ Под этим именем разумеется, по Симеону Солунскому (гл. 136), верхнее украшение иконостаса, состоявшее из изображений Спасителя и по сторонам его Богоматери, Предтечи, Ангелов и других святых. Соответствует же он украшениям на завесе, отделявшей в ветхозаветном храме святое святых (Иез 10:1, Исх 26:1, 31).
- ⁴ Эта последняя прибавка наводит на мысль, что здесь нечто внесено в сочинении св. Отца после и без всякой нужды. Что же касается до острижения волос на голове, то в древние времена этот обычай действительно был. См. Симеон Солунский *περὶ τῶν ἱερ. χειрот.* гл. 158; *ἐπιγν. περὶ τοῦ ναοῦ*, 45. Только на востоке

и самый образ стрижения, и значение его были не те, что на западе. Ныне там этот обычай прекратился. Πηδάλ. С. 134–135.

- ⁵ Св. Отец производит слово «στυχάριον» от слова «χάρις» в соединении с глаголом «ἔστί».
- ⁶ То есть тверд и непоколебим, как человек препоясанный.

Преподобный Максим Исповедник
ТАЙНОВОДСТВО*

**Глава II. О том, каким образом и в каком отношении
святая церковь есть образ мира, состоящего
из существ видимых и невидимых?**

По силе... умозрения, святая церковь Божия, говорил (тот же старец), есть образ и подобие мира в целом его составе, состоящего из существ видимых и невидимых; так как в ней примечается подобное же и единство, и разделение, как и в мире. Составляя по устройству одно здание, она, по некоторой особенности в отношении к расположению своего состава, имеет разновидность, разделяясь на (две части) — на место, предоставленное одним иереям и священнослужителям, называемое у нас святилищем, и — место, открытое для входа всем верующим, называемое у нас храмом. Но с другой стороны, в целом она едина, — не раздробляется вместе со своими частями, по взаимному различию самих частей, но отнимает у самих частей существующее между ними в названиях различие совокуплением их в одно в себе, выражая обоими ими (именами частей) одно и каждое из них прилагая к той и другой, тогда как каждая остается тем, чем есть, — и именно — храму (давая название) святилища, поколику он освящается силою тайнодействия по сопредельности его (с святилищем), и святилищу имя храма, так

* Публикуется по: Максим Исповедник. Тайноводство // Писания св. отцов и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 1. С. 304–318. (Печ. в совр. орфографии. — *Прим. ред.*)

как для совершения свойственного ему священнодействия храм (в котором устроится и святилище) составляет необходимое условие, — а сама при обоих остается одною и тою же. Таким-то образом и весь существующий мир, получивший начало от Бога, разделяющийся на мир духовный, который составляют умные и бесплотные существа, и этот мир чувственный и вещественный, который величественно сложен из многих видов существ, будучи как бы другой, некоей нерукотворенной церковью, мудро изображается сей рукотворенной, имея мир горний, назначенный для вышних сил, как бы святилищем, а мир дольний, предоставленный (существам), получившим в удел жизнь чувственную, — как бы храмом. При всем том мир — один; он не разделяется вместе с частями своими, а напротив, покрывает различие самых частей по их естественным особенностям силою отношения их к его целостности и нераздельности, так что они неслитно составляют одно и с ним, и между собою, одна входит в другую, и обе, как части, составляют один мир, в нем, как целом, оставаясь особенными и действительными частями. Ибо весь мысленный мир таинственно в символических образах представляется изображенным в мире чувственном для тех, кои имеют очи видеть, и весь мир чувственный, если любознательно умом разбирать его в самых началах, заключается в мире мысленном: этот в том своими началами; а тот в этом своими образами. А дело у них одно, *якоже аще бы было коло в колеси*, по словам дивного, великого тайнозрителя Иезекииля (1:16), который, как мне кажется, говорит это о двух мирах. И еще: *невидимая бо его от создания мира творенми помышляема видима суть*, говорит божественный Апостол (Рим 1:20). Если же и невидимое, как написано, открывается посредством видимого, то, без сомнения, для упражняющих свой ум в духовном созерцании еще гораздо легче будет уразуметь видимое по невидимому. Ибо созерцание мысленного в символах при помощи видимого есть вместе духовное познание и уразумение видимого посредством невидимого: потому что вещи, которые взаимно объясняют одна другую, необходимо должны иметь на себе совершенно точные и явственные отражения одна другой, и связь между ними должна быть неразрывная.

**Глава III. О том, что святая церковь Божия
есть также образ чувственного мира в отдельности**

И еще говорил он (старец), что святая церковь Божия есть символ и одного чувственного мира в отдельности. Как бы небо у нее божественный алтарь; а земля — благолепие храма. Равным же образом и мир представляет собою церковь, имея небо, соответствующее святилищу, и украшение земли, соответствующее храму.

**Глава IV. Каким образом и в каком отношении
святая церковь Божия служит символическим образом
человека и сама им образуется, как бы человек?**

И еще он (старец) говорил, что, по иному способу созерцания, святая церковь Божия подобна человеку, имея святилище — душу, божественный жертвенник — ум, и храм — тело, и служа как бы образом и подобием человека, созданного по образу и подобию Божию. В храме, т. е. в теле, проповедуется нравственное любомудрие; в святилище, т. е. в душе, сообщается духовный смысл естественному созерцанию; а в уме, т. е. в божественном жертвеннике, открывается таинственное богословие. И наоборот, человек есть в таинственном смысле церковь, в теле, как бы в храме, проявляя деятельную силу души исполнением заповедей по силе нравственного любомудрия; в душе, как бы в святилище, принося Богу, при помощи слова, как плод естественного умозрения, вытекающие из сердца слова, совершенно очищенные духом от всего вещественного; наконец, в уме, как в жертвеннике, входя в сокровенное на неприступной высоте многопетое неявленного и неведомого великогласия безмолвие Божества, при помощи некоего многоречивого и многозвучного молчания, и, сколько возможно для человека, по силе таинственного богословия, пребывая с Ним (с Божеством) и делаясь таким, каким поистине должен быть тот, кто удостоился приближения Божия и осияния Его всесветлыми лучами.

Глава V

<...>

...Святая церковь Божия, в созерцании уподобляемая (душе), будет сходна с душою. Все, что касается ума и что, как показано было, последовательно происходит из ума, в ней знаменуется святилищем; все, что касается слова и что, как было показано, происходит из слова в отдельности, изображается через храм; наконец, все сводит она к таинству, совершаемому на божественном жертвеннике. Кто мог, по благоразумию и мудрости, от того, что совершается в церкви, возвыситься к созерцанию этих тайн, тот, поистине, соделал свою душу церковью Божиею и божественною. Для нее-то, быть может, дана нам и церковь рукотворенная, которая разнообразием божественных (вещей), находящихся в ней, символически изображает душу, с тою целью, чтобы вести нас к лучшему.

<...>

Святитель Герман Константинопольский
**ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ
 ЦЕРКОВНЫХ СЛУЖБ И ОБРЯДОВ***

Церковь есть храм Божий, место священное, дом молитвы, собрание народа, тело Христа, имя Его, невеста Христа, призывающая людей к покаянию и молитве, очищенная водою святого крещения, окропленная честною Его кровию, облеченная в брачную одежду и запечатленная миром Святого Духа, по слову пророческому: *миро изливанное имя твое, и в воюю мира твоего течем* (Песнь 2:1,2,3); ибо Он — яко миро, текущее со главы

* Публикуется по: Святого отца нашего Германа, патриарха Константинопольского, последовательное изложение церковных служб и обрядов, и таинственное умозрение о значении их // Писания св. отцев и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 1. С. 357–405. (Печ. в совр. орфографии. — *Прим. ред.*)

на браду, браду Аарону, сходящее на ометы одежды его. Иначе: церковь есть земное небо, в котором живет и пребывает пренебесный Бог. Она служит напоминанием распятия, и погребения, и воскресения Христова, и прославлена более Моисеевой скинии свидения, она предображена в патриархах, основана на Апостолах, в ней-то истинное очистилище и Святое Святых, она предвозвещена Пророками, благоукрашена Иерархами, освящена Мучениками и утверждается престолом своим на их святых останках. Иначе: церковь есть божественный дом, где совершается таинственное животворящее жертвоприношение, где есть и внутренейшее святилище, и священный вертеп, и гробница, и душепитательная, животворящая трапеза, где (найдешь) перлы божественных догматов, коим учил Господь учеников своих. Било¹ есть образ гвоздей, которыми были прободены руки и ноги Господа, что отозвалось во всех концах вселенной. Иначе: билом² изображаются трубы Ангелов и подвижники возбуждаются к борьбе с невидимыми врагами.

<...>

Приалтарное полукружие³ соответствует вифлеемской пещере, где родился Христос, и пещере, в которой Он погребен был, как говорит евангелист Марк: пещера иссечена была из камня, где и положили Иисуса (Мк 15:46). Жертвенник же (в тексте — ἐκκλησία, церковь) есть место, где совершается таинственное жертвоприношение; ему соответствует другая сторона святилища (дьяконик), где поставляется гробница (Спасителя, т. е. плащаница). Свод над жертвенником напоминает перенесение креста; а столбы (его поддерживающие) знамения (страдания Христова); почему то и другое справедливо поставляется пред очами священнодействующих. **Святая трапеза** соответствует месту гроба, в котором положен был Христос; на ней предлежит истинный и небесный хлеб, таинственная и бескровная жертва — закланый (Агнец) предлагает верным свою плоть и кровь в пищу и питье в жизнь вечную. Святая трапеза есть также Божий престол, на котором носимый Херувимами пренебесный Бог опочил телесно. На подобной трапезе восседал Христос среди своих Апостолов и во время тайной своей вечери, когда, взяв хлеб и вино, изрек

своим ученикам и Апостолам: *примите, ядите, и пейте от нея: сие есть тело мое, и кровь моя* (Мф 26:26–28). Сия трапеза была прообразована трапезою подзаконною, на которой хранилась манна, которая есть Христос, шедший с небесе. Святая трапеза есть образ трапезы Христа с Его учениками; а перлы на ней — божественные догматы учения Христова к Его ученикам. **Киворий** есть здесь знамение распятия и напоминает о месте, на котором распят был Христос; ибо близки были одно к другому и то место (распятия), и пещера, в которой Он был погребен. В церкви он поставляется для того, чтобы служить сокращенным изображением и распятия, и погребения, и воскресения Христова. Он также соответствует и кивоту завета Господня, в котором, как сказано, заключалось Святое Святых и святыня Господня, и у которого Бог повелел поставить двух херувимов, обращающихся в обе стороны; ибо *κιβ* значит — ковчег, а *ὄριον* — озарение Господне, или свет Божий. **Жертвенник** (престол) есть очистилище, на котором совершено приношение за грех; им изображается святой гроб Христов. На нем Христос принес Себя в жертву Богу и Отцу, чрез принесение своего тела, как закланный Агнец, как Архиерей и Сын человеческий, приносящий и приносимый, закалаемый в таинственную и бескровную жертву и в словесное служение верным, чрез которое мы соделались участниками вечной и бессмертной жизни. Сего-то Агнца прообразовал в Египте Моисей в (пасхальный) вечер, кровью Агнца отвратив Ангела губителя от избияния народа; ибо тем вечерним временем предозначаем был вечер, в который был заклан истинный Агнец-Христос, вознесший на Свой крест грех мира, потому что *Пасха наша за ны пожрен бысть Христос* (1 Кор 3:7). Жертвенник есть и называется также яслями и гробом Господа; жертвенник есть и называется еще образом пренебесного и мысленного жертвенника; стоящие пред ним и приносящие за всех службу Господу земные и обличенные плотию иереи изображают мысленные служебные чиновачалия бесплотных и вышних сил. Посему-то они и должны быть *якоже огонь палая*; ибо Сын Божий и Судия всех земное чиновачалие установил по образу служения небесного. **Алтарь**

есть место престольное, и трон, где с своими Апостолами восседит царь всех Христос, как Сам Он говорит к ним: *сядете на двоианадесяте престолу, судяще обеманадесяте коленома Израилевама* (Мф 19:28). **Седалища** указывают на проповедь веры, в которой подвизаясь, Апостолы научили вселенную, и за свою проповедь получили в награду Царствие Небесное, где, конечно, седалищ нет. Алтарь напоминает и второе пришествие Христово, когда Он придет во славе судить живых и мертвых, воздать каждому по делам его и совершить суд над всем миром, как говорит Пророк: *яко тамо седоша престолы на суд, престолы в дому Давидове* (Пс 121:3). **Космит** соответствует ветхозаветному священному *космию*, представляя украшенное крестом изображение распятого Христа⁴. **Столбики**, или **преграды**, отделяющие алтарь от других частей храма, составляют внешнею в отношении к алтарю стороною предел, куда входит и где предстоит приходящий для молитвы народ; а внутреннюю, или обращенную в алтарь, обозначают Святое Святых, куда входят только иереи и следующие за ними (священнослужебные чины). **Перила** отделяют место молитвы и определяют внешнею стороною пространство, какое может занимать народ, а внутреннюю — Святое Святых, доступное одним священнодействующим. Устраиваясь во образ ограды святого гроба, они весьма прилично делаются медные, чтобы никто не проникал за них с небрежением, как случится. **Амвон** служит образом камня у святого гроба (Христово), на котором, по отвалении его от дверей гроба, Ангел возвестил мироносицам о воскресении Господа. И это согласно с словами Пророка: *на горе полней воздвигните знамение: възды благовествуй Сиону и възвыси глас твой* (Ис 13:2; 40:9); ибо гора явилась на месте долин и мест ровных (Иер 26:18). Молиться на восток, подобно всему прочему, предано от святых Апостолов; установлено же это потому, что мысленное солнце правды — Христос Бог наш явился на земле в тех странах, где восходит солнце чувственное, как говорит Пророк: *восток имя ему* (Зах 6:12); и опять: *поклонитесь Господеви, възшедшему на небо небесе на востоке; поклонимся на место, идеже стояху ноге Его* (Пс 67:34); также: *станут ноге Господни на*

гофе Господней Елеонстей на восток (Зах 14:4). Так говорят Пророки и потому, что на востоке чаем мы снова получить эдемский рай и надеемся сретить восток второго светлого явления Господня и пакибытия. Не преклоняем колен в воскресный день Господень, в знамение того, что грехопадение наше исправлено тридневным воскресением Христовым; не преклоняем колен до Пятидесятницы потому, что семь дней после святой Пасхи, умноженные на семь, суть продолжение (дня воскресения), в который мы не преклоняем колен; семью семь делают сорок девять, а с днем воскресным — пятьдесят.

Стрижение головы иерея и кругловидное острижение волос посредине ее делается по образу тернового венца, который носил Христос. Знаменуемый волосами двойной лежащий на голове иерея венец изображает честную главу апостола Петра, которая, когда Господом и Учителем послан был он на проповедь, как бы в насмешку была обрита неверовавшими его слову, на которую учитель Христос, благословив, бесчестие ее обратил в честь, поношение в славу, и возложил на нее венец не из камней драгоценных, а такой, который блестит камнем веры и который честнее золота, топаза и камней драгоценных. **Риза** священническая соответствует подиру Аарона, то есть той одежде, которая составляла священнослужебное облачение, простиравшееся до самых ног и по составу драгоценнейшее. Она огневидна, как говорит и Пророк: *творяй ангелы своя духи и слуги своя огонь палаящ* (Пс 103:4); и еще: *кто сей пришедый от Эдома*. Ибо Эдом значит и земной, и избранный, и червлёный; и потом прибавляет: *червлёны ризы твоя от винограда Восорскаго*. *Почто червлёны ризы твоя и одежды твоя, яко от истоптания точила?* (Ис 63:1–3). Пророк разумеет здесь обогрелую на пречистом кресте кровию ризу плоти Христовы. С другой стороны, так как Христос во время страдания носил багряницу, то архиереи (облачением своим) напоминают, какого Архиерея они суть служители. А что иереи ходят в фелонях не препоясанные, то этим напоминают они, что так шел и Христос под крестом, когда нес его (на Голгофу). В вышних светлостях мысленных небесных слуг (Божиих), Пророков и Иерархов — двадцать четыре пресвитера

(старца. Апок 4:4,10) и семь дьяконов (Апок 4:5). Пресвитеры носят на себе подобие серафимских сил, покрываясь как бы крылами, ризами, двумя крылами уст воспевая песнь и объемя на жертвенник божественный и мысленный угль Христа, откровенно ими держимого клещами рук; а дьяконы, по образу ангельских сил, как бы на легких крылах льняных орарей, как служебные духи в служение посылаемые, оттекают (церковь). **Стихárь** их, белого цвета, служит образом блеска Божества и чистого образа жизни священнослужителей. Обшивки на рукавах стихаря знаменуют узы Христовы: ибо, связав Христа, (Иудеи) повели Его к архиерею Каиафе и Пилату. Обшивки⁵ на боках суть образ крови, текшей на кресте из ребра Христова. **Перитрахиль** (то же, что епитрахиль) знаменует вервие, которым Христос был связан от архиерея и влеком за выю, когда шел на свои страдания. Правая половина⁶ *епитрахили* знаменует трость, которую издевавшиеся над Христом дали Ему в правую руку; а левою стороною ее означаетя ношение креста на раменах Его. **Пояс**, которым (иерей) препоясан, знаменует лепоту Христову, т. е. силу Божества, в которую он облекся, воцарившись⁷. **Фелонь** указывает на багряную одежду, которую нечестивцы, издеваясь над Иисусом, возложили на Него. Фелонь напоминает также и ризу крещения. **Омофóр** составляет принадлежность архиерея и соответствует той Аароновой одежде, которую носили подзаконные архиереи, покрывая долгими полотенцами левое плечо, в знамение бремени Христовых заповедей. А омофор, возлагаемый на епископа, означает заблудшую овцу, которую обретши, Господь взял на рамена свои и сопричислил к овцам незаблудшим. На нем изображены и кресты — в знак того, что Христос на раменах нес крест свой, и того, что хотящие жить подобно Христу поднимают на рамена свои крест Его, то есть злострадания. **Монашеское одеяние** устрояется по подражанию пустынножителя и Крестителя Иоанна, у которого одеяние было из верблюжьих волос, а пояс на чреслах его кожаный. **Острижение главы** делается по подражанию святому апостолу Иакову, брату Божию, апостолу Павлу и прочим; а верхняя одежда (ряса) — по подобию одежд, которые они носили. **Кúкули** указывают на

слова Апостола: *распяся мне мир и аз миру* (Гал 6:14). **Мантия** свободно своею развеваемостию изображает крылатость Ангелов, и потому называется ангельскою одеждою. **Лентие**, с которым служат диаконы, означает уничтожение Христа, явленное Им в горнице умовения ног. **Енхирий** (ручной платок) при поясе есть лентие, которым Христос отирал свои руки; а частью ручник при поясе напоминает и того, кто, отерши свои руки, сказал: *неповинен есмь* (см. Пс 25:6).

Проскомидийный жертвенник, помещаемый в сосудохранилище, знаменует лобное место, где был распят Христос и где, по преданию, лежит череп праотца Адама, и напоминает, что гроб (Христов) был близ места распятия. <...>

Копиё напоминает о копье, прободшем ребра Господа. Изъятие копием (агнца из хлеба) объясняется словами: *яко овча на заколение ведется*, и проч. **Дискос** есть ложе, на котором иерей и дякон *уготавлиют* тело Господне, сами нося образ Иосифа и Никодима. <...>

Илитён знаменует плащаницу, которою обвито было снятое со креста и положенное во гроб тело Христово. <...>

...**Кадила**ница указывает на человечество Христово, **огонь** — на Его божество, а **благовонное курение** возвещает о предвещающем благоухании Святого Духа; ибо кадиланица толкуется — благовоннейшее веселие. <...>

Возложение святых даров на святую трапезу частью напоминает горницу Распятого, потом немного спустя поднятие Его на крест, а наконец погребение, воскресение и вознесение Его. <...>

...Святые Отцы... утвердили, как бы небо, свод над святою трапезою; отделили священное место, заключающееся между четырьмя столпами кивория и ими огражденное, во образ земли, на которой исполняется пророческое слово, говорящее: Бог содела спасение посреди земли (Пс 73:12). <...>

Дискос представляет образ рук Иосифа и Никодима, которые погребли Христа. Дают дискусу, на котором приносится Христос, и значение небесного круга, в малом объеме, представляющего мысленное солнце — зримого в хлебе Христа. А **потир** занимает место сосуда, принявшего в себя кровь, истек-

шую из прободенных пречистых ребр, и миро, стекавшее с рук и ног Христовых. **Потир**, с другой стороны, есть образ чаши, которую живо изображает Премудрость, или Сын Божий. <...>

Дискосный покров есть образ сударя, лежавшего на лице Спасителя и покрывавшего Его во гробе. **Верхний покров** или **воздух**, употребляется вместо камня, которым Иосиф утвердил гроб и который запечатан был Пилатовою стражею.

<...>

А **затворение врат**, и, сверх того, **развитие завесы**, как это обыкновенно делается в монастырях, также **покрытие божественных даров** вышеописанным воздухом, знаменует, думаю, ту ночь, в которую совершилось предательство от ученика, ведение (Иисуса) к Каиафе, представление Его Анне и произнесение лжесвидетельств, далее — поругания, заушения и все, что тогда происходило. Да и для чего другого этот покров назван воздухом, как не ради того, что им, конечно, означает закрываемая посредством его воздушная тьма упомянутой ночи? <...>

Когда снимается **воздух**, **отдергивается завеса** и **отверзаются двери**, этим изображается утро, в которое привели Спасителя и предали понтийскому Пилату игемону.

<...>

...Рипиды и дьяконы представляют образ шестокрылатых Серафимов и многоочитых Херувимов; ибо по премирному и мысленному чину премирных и пренебесных (духов) устроятся и действия, совершаемые на земле. <...>

А то, что дальше следует: *и послан бысть един от Серафим и в руже своей имяше уголь горящ, егоже клещами взят от алтаря (Ис 6:6)*, знаменует иерея, держащего клещами руки своей на жертвеннике мысленный уголь, Христа, который освящает и очищает всех, приемлющих Его и вступающих с Ним в общение. <...>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь не разумеются ли собственно железные или деревянные палочки, которыми ударяли по доске, чтобы произвести звук?

- ² Под этим названием разумеются, может быть, в особенности так называемые «клепала», или железные доски, в которые ударяли в нарочитые праздники и которым усвояют действительно то значение, какое дает св. отец. (См. Нов. Скриж. Ч. 4, гл. 21, § 3).
- ³ См. отрыв. из Сл. св. Софрон. С. 266, примеч.
- ⁴ Сл. св. Софр. Отрыв. из слова. С. 268.
- ⁵ У св. Софрония — «разрывы под рукавами». Отр. из слова. С. 272
- ⁶ Имеется в виду епитрахиль, сложенная из двух половин перегнутого орара.
- ⁷ Объяснение дано применительно к словам псалмопевца: *Господь воцарися, в лепоту облечеса, облечеса Господь в силу и прито-
ясася (Пс 92:1).*

Святитель Симеон Солунский
**РАЗГОВОР О СВЯЩЕННОДЕЙСТВИЯХ
И ТАИНСТВАХ ЦЕРКОВНЫХ***

Том II

<...>

47. *Что означает сошествие святителя с кафедры и священ-
ные одежды и облечения в них?*

Иерарх сходит с кафедры своей, — что знаменует низше-
ствие Бога, — и, совершив троекратное поклонение Богу, ис-
прашивает благодати и силы на совершение божественной
(службы), — чем выражает, что он — служитель Божий и

* Публикуется по: Святитель Симеон Солунский. Толкование о божественном храме и о служащих (в нем) священниках, диаконах и архиереях, о священных одеждах, в какие каждый из них облачается... // Писания св. отцев и учителей Церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 2. 1856. С. 96–269; Т. 3. 1857. С. 10–28. (Печ. в совр. орфографии. — *Прим. ред.*)

Его силою служит тайнам Его. Потом облачается в священные одежды, и именно — в семь одежд, по числу семи действий Духа. А именно: стихарь (подризник), епитрахиль, пояс, по́ручи, епигонáтий, фелонь, или сáккос, или полиста́врий (ткань, украшенная изображением многих крестов, буквально «многокрестие». — *Прим. ред.*) и, наконец, омофор. Все вместе они знаменуют вочеловечение Христово и все, что к (тайне) вочеловечения относится; в отдельности же каждая имеет свое особое значение. Стихарь, обыкновенно белый, знаменует свет и чистоту Божию, и то, что (Господь) создал и принял на Себя природу нашу чистою. Если же он пурпуровый, то указывает на страдания, на то, что вочеловечившееся Слово пролило ради нас кровь свою. Бывающие на подризнике (так называемые) источники знаменуют дары учения, а также и потоки крови Спасителя нашего. Поэтому только архиерейский стихарь имеет их, равно как и мантия. Мантия сама по себе изображает промыслительную и вседержительную и всеохраняющую благодать Божию, как одежда, охватывающая и обнимающая все тело; а источники (означают) различные струи учения, вечно источаемые двумя заветами — ветхим и новым, которые знаменуются скрижалями, указующими, сверх того, и на открытое в груди, т. е., в сердце, ведение евангелия Христова, которое и при рукоположении (святитель) воспринимал на голову открытыми письменами.

<...>

48. Об архиерейской мантии, панагии и пастырском жезле.

Итак, когда уже Христос принес Себя в жертву за нас, умер, воскрес и восшел на небо, тогда сошел Дух и мы получили благодать, и из сердца верных текут реки даров (Его): это и означает мантия. А крест, или панагия (енкóлпий — от *en kolpos*, «висящий на груди». — *Прим. ред.*), висящие на груди архиерея, суть как бы печать и свидетельство веры. Они затем и (вешаются) на груди, чтобы (свидетельствовать) об исповедании веры сердцем. Жезл же, который архиерей держит, означает власть Духа, силу утверждения народа (в

вере), пасения душ, путеводства, наказания непокорных, привлечения к себе отдаляющихся (поэтому-то он имеет наверху ручки наподобие якорей) и отражения зверонравных и вредных людей. Наконец, он знаменует крест Христов, который есть вместе и трофей Христов, которым мы и побеждаем, и утверждаемся, и путеводимся, и пасемся, и запечатлеваемся, и детоводимся, и привлекаемся ко Христу, умерщвляя страсти, и прогоняем врагов, и охраняемся во всем. А что ему предшествует зажженный светильник, то это означает сияние благодати, пребывающей в архиерее, и силу преподавания ее чрез его посредство и (лицам) священным, и всем прочим верующим.

<...>

Знаменует светильник и то, что архиерей путеводит к свету, подражая Христу — свету мира, как сказал Он о Себе, и что имеет в изобилии благодать Его и ведет к ней следующих за ним. Столько знаменований имеют эти (вещи) и еще гораздо больше, смотря по тому, как кто способен рассуждать о (вещах) божественных.

49. *О том, что архиерейских священников одежд семь, и какие они, и какое каждая из них имеет значение?*

Архиерей, как мы сказали, надевает сначала стихарь (подризник), как светлую одежду нетления и святости, знаменующую свет и чистоту Иисусову, а также непорочность и световидность Ангелов. При этом говорит он молитву (взятую) из псалма: *Возрадуется душа моя о Господе*. Потом (надевает) епитрахиль, которая знаменует данную свыше, с неба от Иеговы, благодать, что выражает и молитва (произносимая при этом): *Благословен Бог, изливаяй благодать свою на священники своя*. Потом — пояс, служащий образом силы, (даруемой) от Бога к приношению Жертвы, о чем свидетельствует и молитва, произносимая при препоясании, в которой (облачаемый) говорит: *Благословен Бог, препоясуй мя силою*. А вместе с тем пояс указывает и на дело служения, — ибо тот, кто служит, опоясывается, и, кроме того

еще, лежа на чреслах и бедре, [пояс] знаменует целомудрие и чистоту. Потом — епигонатий (палицу, или набедренник), знаменующий победу над смертью и воскресение Спасителя, и имеющий как бы образ меча, на что указывает и молитва: *впяоши меч твой по бедре твоей, сильне*, — откуда (епигонатий) получает значение и силы, и победы, и восстания Христова, по силе всесовершенной чистоты и безгрешности. Поэтому-то он привешивается при бедре, и (облачаемый) говорит: *красотою твоею и добротою твоею, и наляцы, и успевай и царствуй истины ради, и кротости, и правды. Истины* — так как Он сам есть истина, и милость и истина пред лицом Божиим; *кротости* — так как Он претерпел страдания; и *правды* — потому что Он умер, будучи неповинен, и упразднил смерть. Затем (облачаемый) берет поручи, которые означают именно вседетельную силу Божию, что выражает и молитва: *десница твоя, Господи, прославися в крепости и: руке твои сотвористе мя и создасте мя*. Поручи указывают еще и на то, что (Христос) своими руками совершил тайны и что руки Его были связаны. Потом — фелонь, или саккос, или полиставрий, которые, в особенности саккос и полиставрий, означают (бывшую) при страдании (на Спасителе) хламиду и вретище, а также всепромыслительную, всеохранительную и всеодержительную благодать Божию, по которой Он и был видим во образе нашем, и претерпел страдания.

50. *О том, что омофор должно приготавливать из шерсти, а не из другого вещества; кого знаменуют облачающие архиерея, и что значит шествие к западной стороне (стороне. — Прим. ред.) храма.*

Наконец, (архиерей надевает) омофор, который, облекая плечи, знаменует спасение и воззвание заблудшей овцы — нас людей, коих и образ принял Спаситель, в котором и пострадал, и спас нас крестом. Поэтому-то и (делается омофор) из шерсти, и имеет спереди и сзади и на груди крестообразно четыре креста, напоминающих распятие. Облаченный таким образом архиерей стоит и благословляет служивших (ему).

Дьяконы же эти изображают Ангелов, послуживших (при тайне) воплощения.

<...>

51. <...> Надевает же он пять одежд, как и сам возведенный к совершенству и имеющий благодать священносовершения. Ибо пять совершенных телесных чувств и пять сил душевных, которые и освящает священник, крестя и освящая человека. Вот именно, что надевает он: стихарь, епитрахиль, пояс, поручи и фелонь. Эти (одежды бывают) белые, в знамение чистоты и сияния благодати. Часто же (бывают) и темно-красные, во время постов, в знамение печали нашей о грехе и ради Закланного за нас, чтобы мы, вспоминая страдание Его, которое и приготовляемся праздновать, подражали Ему. Некоторые же из старейших пресвитеров и носящие крест, и некоторые из архимандритов¹ имеют и епигонатий (палицу); это уже по дару архиерейскому так же, как и крест: так как никто, кроме (собственно) архиерея, не может носить крестов на фелони и на главе и (возлагать) епигонатий. Этим... лицам, ради рукоположения их прежде других, дается (право) носить крест и возлагать на себя в священнодействии епигонатий (палицу).

<...>

53. *Какое имеет значение в «предложении» святой дискос и прочее?*

Дискос образует небо, почему и бывает круглый: он подымлет Владыку неба. А так называемая звездица означает и вообще звезды, и в особенности — звезду, бывшую при Рождестве Христовом, подобно тому, как и покровы знаменуют и твердь, и пелены, и плащаницу, бывшую во гробе, и погребальные (принадлежности): так как они изображают и то, что относилось к воплощению, и то, что — к смерти, потому что Он для того и воплотился, чтобы быть закланным за нас. И предложение (жертвенник) представляет образ и пещеры, и яслей. Чаша же изображает собою ту (чашу), в которой Спаситель священнодействовал кровью (Свою).

<...>

65. Кого изображает собою архиерей и кого служащие с ним?

...Находящиеся в алтаре священники являют собою первые небесные чины. Архиерей же — Господа, а находящиеся с ним — Ангелов, послуживших при тайне божественного воплощения, и богопроводников Апостолов.

66. Что знаменует святой алтарь, и что — священная трапеза?

Алтарь образует собою святое святых, сущее превыше небес, и небо. Священная трапеза — престол Божий, место воскресения Христова, честный гроб. Храм — вместе и небесные (обители), и рай. А крайние части храма и притворы знаменуют сотворенную ради нас землю и то, что на земле. Сошествие архиерея как бы на запад в архиерейском облачении знаменует низшествие воплотившегося Господа вместе со святыми Ангелами на землю и даже до дальнейших стран земли, до ада, — низложение князя тьмы и разрешение (освобождение. — *Прим. ред.*) душ, содержимых там от века. <...> Иереи, вышедши с благочинием из алтаря, изображают первые божественные ангельские чины и, шествуя к архиерею, выражают радость о Христе, ради Его победы, совершенной крестом, воскресением и вознесением, и указуют на (ожидаемое) после всего этого пришествие Его.

<...>

96. Что образует храм и находящееся в нем?

<...> Храм есть дом Божий, хотя и устроится из неодушевленных веществ: ибо освящается он божественною благодатию и священнодейственными молитвами.

<...>

99. О том, что храм образует единого в Троице Бога.

Храм, как дом Божий, изображает собою весь мир, потому что Бог везде и выше всего, и, знаменуя это, разделяется на три части, потому что и Бог — Троица. То же изображали и разделенная на три части скиния, и Соломонов храм, как говорит Павел. И там были святое святых, святилище и святое людское; ибо тень прообразовала истину. Здесь священнейший алтарь служит образом пренебесных и горних (обителей), где, говорят, находится и престол невестственного Бога, т. е. место Его упокоения; его изображает трапеза, и здесь, как и там, находятся небесные чины и вместе с ними священники, заступающие их место; иерарх же образует Христа. Храм образует этот видимый мир; верхние части его — видимое небо, нижние — то, что находится на земле и самый рай; внешние же части — самые низшие части земли и одну только землю, по отношению к живущим неразумно и не знающим ничего высшего. Но об этом скажем яснее впоследствии. Святейший алтарь принимает в себя иерарха, который образует Богочеловека Иисуса и обладает Его силою. Прочие освященные лица образуют Апостолов, и преимущественно самих Архангелов и Ангелов, каждый соответственно своей степени. Говорю, что архиереи и священники образуют вместе с Ангелами и Апостолов: потому что одна Церковь горе и долу, с тех пор, как Бог нисшел к нам, явился подобным нам и совершил ради нас дело нашего спасения; одно и то же священнодействие Господа, общение с Ним и созерцание Его совершается теперь как горе, так и долу. Различие только в том, что там все совершается без завес и символов, а здесь чрез символы: потому что мы облечены этою дебелою и тленною плотью. Но вместе с Ангелами находятся на небесах и души Святых, вместе с ними призирают на нас, пекутся о нас с богоподобательной попечительностью и суть наши стражи; вместе с Ангелами души Святых пребывают и в святых храмах. Итак, внутрь алтаря, образующего, как мы сказали, духовное и пренебесное, входит только архиерей с лицами освященными; и то, что находится в алтаре, образует пренебесное. Так священнейшее сопрестоліе образует вознесение Иисуса и сидение

Его с плотью одесную Отца превыше всякого начальства, и власти, и силы. Посему и ступени его знаменуют степень и восхождение каждого из Ангелов и Святых: потому что и у Ангелов и Святых есть соответственные степени и чины, и наша иерархия, по словам Дионисия, имеет их, как подражание небесной иерархии.

100. Что знаменует трапеза (стол, здесь: престол. — Прим. ред.) и находящееся на ней, и о том, что все — Христос?

Далее, страшная трапеза посреди святилища являет гроб Христов и таинство страдания, в котором совершена всемирная и живая жертва; здесь Спаситель и почивает как Бог, и закаляется как человек, и потому предлежит здесь посреди всех, и созерцается своими Ему, и вкушается.

<...>

101. Что значит трапеза и поддерживающие ее четыре столба?

Трапеза бывает четырехсторонняя, потому что от нее питаны и питаются все концы земли; она также делается возвышенной, напоминающей высоту небесную, по причине высокого и пренебесного таинства, превысшего всей земли. Она поддерживается столбами, потому что возвышается от земли и имеет на земле столпы, закланные за нее и твердо поддерживающие ее, — Пророков и Апостолов. Иногда этих столбов много, потому что много и Пророков и Апостолов; иногда один, называемый тростью, в образе одного, превосходящего всех, Иисуса, который тростью биен был по главе и принял тростниковый жезл, сокрушая главы змей и *тиша* (тростниковый жезл уподобляется письменному прибору, мы бы сказали — перу, им Христос как бы пишет. — *Прим. ред.*) наше спасение. Под нею ковчег служит вместо гроба, и в нем полагаются мощи убиенных за Христа: потому что здесь во истину гроб и место погребения Христова. Состраждущие Ему спогребаются здесь с Ним и сорадуются Закалаемому, как и впоследствии, совоскреснув вместе с Ним, прославят-

ся. Завеса устроится в честь дражайшего и многоценного Иисуса, и во образ небесной скинии. Она поддерживается четырьмя столбами, потому что собрание (верующих), питающихся от трапезы, составилось от всех концов земли и созвано четырьмя Евангелиями и их проповедниками. Посему и на четырех углах непокрытой еще трапезы полагаются части ткани с именами Евангелистов: потому что от земли также и те, которые написали Евангелия и поведали небесное. Далее, срачица служит во образ плащаницы, бывшей при погребении Спасителя, а трапезофор (индїтия, покров на стол. — *Прим. ред.*), — так как здесь место и жертвенник Божий, — во образ одежды божественной славы и в честь Носившего плоть и Одевавшегося в хитон, который вместе просиял с Ним во время Его прославления и края которого исцеляли больных. На них полагается илитон, во образ находившегося на главе Спасителя убруса, который отдельно свернут был в одном месте. Поверх же их — Евангелие, во образ самой проповеди, или лучше, самого Проповеданного, дабы ясно созерцаемо было все, как сам Господь, так и дела Его, — как и действительно Он созерцается закланным и предлежащим в тайнах. Посему за жертвенником по восточную его сторону стоит и благословенное орудие жертвы — божественный крест. Он бывает четверочастный, ради Пригвожденного на нем, сотворившего и содержащего небесное и земное, и все, соединившего небесное с земным, нисшедшего с неба на землю и с земли вознесшегося на небо, все в Себе соединившего и сопризвавшего концы земли, высоту Божества и уничтожением воплощения все к Себе привлечшего и, наконец, высотой славы, глубиной нищеты и уничтожения, и широтою милости и любви воссоздавшего нас, воззвавшего из ада и из земных соделавшего небесными: вот что знаменует крест.

<...>

103. Что такое горнее место и его ступени?

Горнее место, как сказано, означает превышенебесное седалище Иисусово, а ступени при нем — чин и степени каждого

из иерархов и иереев; потому здесь и не позволяется сидеть никому другому, ни даже самим дьяконам: ибо им назначено другое место, которое оттого и названо *дьяконник*, где и следует им сидеть. А иподьяконам и чтецам — место вне алтаря, вокруг возвышения, которое и называется возвышением чтецов.

104. Что означают столбики, верхний космит (архитрав, горизонтальная балка. — Прим. ред.) и окружающее его?

Столбики (в иконостасе) означают отделение чувственного от духовного и суть как бы твердь, разделяющая духовное с чувственным; а то, что они (находятся) около жертвенника Иисуса Христа, значит, что есть столпы в Церкви Его, проповедующие Его и нас утверждающие. Посему поверх столбиков находится *космит* (фриз с карнизом), который означает союз любви и единение во Христе Святых, сущих на земле, с горними. Оттого поверх космита, посередине между святыми иконами, бывает (изображен) Спаситель, а по ту и другую сторону — Матерь Его и Креститель, Ангелы и Апостолы, и прочие Святые, так что все это внушает и пребывание Христа со Святыми своими на небесах, и присутствие Его ныне с нами, и то, что Он имеет опять прийти. А что алтарь в особенности изображает гроб Христов, это показывают те же столбики. Святой престол есть гроб, а алтарь — как бы гробница, окружающая, т. е. гроб; посему и амвон становится пред дверями гробницы, означая камень, отваленный от двери гробницы, и возвышается в знамение высоты проповеди (христианской), или того, что Ангел сидел поверх его и проповедал воскресение Спасителя. Потому-то и иереи с дьяконами, изображая Ангелов, на амвоне возвещают Евангелие.

<...>

106. О том, что предложение и принадлежности его изображают Вифлеем и то, что было при рождении Спасителя нашего и при поклонении волхвов.

Здесь же и то место, на котором первоначально совершается проскомидия, напоминающее ясли, и притом вблизи жертвенника: потому что вблизи от Иерусалима и гроба Господня — Вифлеем, где первоначально вместились воплотившееся ради нас Слово Божие, родившееся от Девы Святой (потому и агнец вынимается из чистой просфоры), а над Собою явившее звезду, которую здесь изображает звезда, — повитое пеленами, которые изображаются покровами, и принявшее тройкие дары, вместо коих (здесь) три следующие, принесенные Ему, дара: вместо злата — священные сосуды, вместо смирны — одежды покровов и так называемый воздух, означающий плащаницу, склеившуюся со смирною, вместо ливана — фимиам, а вместо поклонения и славословия от пастырей и волхвов — молитвы и славословия иереев и народа. Вот какое значение утварь в предложении имеет по отношению к Вифлеему!

<...>

108. Что (означают) многосвечники, двенадцатисвечники, и трисвечники, и прочие (светильники), возжигаемые в церкви?

...В храме, как в мире видимом, вешаются светильники, как звезды. Круг светильников² изображает твердь и круги планет. Кроме того, и другие вешаются сосуды со свечами: одни во образ древнего огненного столпа — в виде столпа и прямые, другие во образ купины, иные во образ колесницы, восхитившей Илию, — колесообразные; одни трисвечные в честь Троицы, каковы трикирии, другие семисвечные по числу даров (Св. Духа), иные двенадцатисвечные в честь апостольского лика, посреди коих ставится одна высшая свеча во образ великого света — Иисуса. Бывают еще дикирии, знаменующие два естества Его, и светильники односвечные, знаменующие единство Троицы, или указующие на одного какого-либо Святого, пред которым они повешены. Ибо и каждый из Святых есть свет по причастию (света Христова) и душа его есть как бы живая сияющая свеча. Твердость же и благолепие храма, и чистота помоста означают красоту, чистоту и благолепие

Святых, также красоту рая, потому что божественный храм, как мы сказали, изображает и рай, или лучше сказать, представляет райские небесные дары, заключаая в себя не простое древо жизни, но самую Жизнь, священнодействируемую и раздаваемую.

<...>

109. Для чего в храме священные одежды и завесы, и разнообразные украшения, и различные благоухания?

Драгоценные завесы во храме (употребляются) потому, что Бог *в лепоту облечеся* (Пс 92:1), — во образ величия и славы Божьей. Разнообразные украшения — потому, что Ему принадлежит слава, у Него велелепие и красота, и великое богатство дарований. Благовония и мира бывает исполнено место сие соответственно слову Писания: *воня мира твоего паче всех аромат, и смирна и стакти и касиа от физ твоих* (Пс 44:9). Одеяния же (ризы) Христовы суть живущие по духу Его. Посему вместе с благовонными и драгоценными вещами надобно приносить Ему души и тела чистые и благоухающие, т. к. в высшем смысле храм Божий — мы сами, — тело и члены Христовы, как говорит Павел (1 Кор 6:32), и ради нас сии вещи чувственные, которые изображают нас. Ибо мы существа духовные и вместе чувственные, что и изображают принадлежности алтаря и внешние украшения его, (указывая) также и на спасителя нашего, соделавшегося ради нас двойственным, Бога сущего и истинного, соделавшегося человеком истинным и действительным, не преставая однако же быть и Богом.

<...>

122. Для чего (в храмах) притворы и места для оглашенных?

Притворы называются так потому, что они суть преддверия храмов, а *места оглашенных* потому, что в них стоят оглашенные. Они устроены для того, чтобы и сии последние участвовали, по крайней мере, в слушании и зрении пред-

метов божественных, исповедовали веру устами и языком, и воспевали глаголы благочестия. Но они не имеют общения с верными ни в стоянии, ни в молитве; ибо не присоединены и еще отделены (от Церкви). Если же они недостойны стояния и молитвы вместе с верными во время литургии, то тем более недостойны приобщения страшных таинств. Посему мы и сказали, что притворы и места для оглашенных изображают только землю, так как стоящие в них живут на земле еще подобно бессловесным животным — одни, т. е. некрещенные, как не родившиеся в жизнь (духовную), а другие, т. е. отрешившиеся и падшие, как не жившие по слову Божию, и живут на земле как бы неверными и изгнанными из рая.

<...>

140. Что означает поднятие рукоположенного и одевание в священные одежды?

Подняв рукоположенного от священного престола, иерарх выражает, что от низшего и смиреннейшего чина он возвел его на высший, и лежавшего долу и уничиженного восстановил и возвысил. Потом возлагает на него и одежды, соответствующие степени. И во-первых, еще прежде рукоположения повелев распустил пояс стихаря и отложить полотенце с рукомоϊником, он показывает, что рукополагаемый восходит из низшего чина в высший и принимает служение уже не вещественное, но отрешенное от вещества: ибо поставляется не врата затворять, не свечи возжигать и не оглашенных выводить вон, но служить при таинствах, пред которыми и Ангелы трепещут.

141. Что значит орать, и для чего дьякон возлагает его на левое плечо?

И дьяконы препоясуются орарями, но только во время приобщения, в знак сокрушения, благоговения и смирения. Посему на рукоположенного, как получившего ангельский чин, возлагается орать, который означает духовное существо Ангелов и, повешенный на плечах, представляет как бы крылья; — на

нем бывает написана и трисвятая песнь Ангелов. Архиерей знаменует орарь, а он целует его и руку архиерея, в знак того, что с любовью принимает дар и чтит его, равно и дающего его, как благодетеля. Возлагает орарь на левое плечо дьякона: потому что дьякон принадлежит еще к меньшему и низшему чину и есть служитель одного только дела — служения при священнодействии. Когда же будет поставлен во пресвитера, тогда и на правое плечо получит его, как получивший (благодаря) служить и совершать таинства.

142. Почему орарь так называется? И о шестокрылатых (Серафимах), и о том, что дьяконы, облачающиеся орарем, им уподобляются.

Орарь называется так потому, что он украшает его (дьякона) благодатью и облакает велелепием славы Божией: ибо им, как бы крылами, он закрывается, украшаясь вместе с тем благочестием и добродетелью, особенно же когда участвует в приобщении, подражая тем Серафимам, которые, будучи шестокрылатыми, как сказано в Писании, двумя крылами закрывают лица свои, двумя ногами, а двумя летают, восклицая: *свят, свят, свят*. Впрочем, шестокрылия на ораре могут еще изображать Распятого: ибо верхние и нижние крылья суть как бы прямое древо креста, а боковые крылья — косвенное. Дьяконам, которые изображают Серафимов, дается от архиерея и рипида; она знаменует крылья Ангелов и самих Херувимов и Серафимов, потому что на ней и Серафимы бывают изображены, во образ тех, кои были во время закона и осеняли кивот и так называемое святое святых. Ибо, если (Ангелы) были тогда, когда была тень, то тем более им следует быть здесь, при открытой истине. И действительно, здесь присутствует множество Ангелов, как многие из Отцов наших и видали их, наполняющих храм (Божий). И сами служители священного алтаря имеют на себе чин ангельский. Притом, не надобно отвергать и образов вещей божественных, так как они руководствуют к первообразам.

<...>

148. Для чего пресвитер приемлет на шею свою орарь, т. е. епитрахиль?

Потом (архиерей) переносит орарь с левого плеча (священника) на правое, заднюю часть передвигая наперед и таким образом поставляя рукополагаемого как бы под ярмо. Ибо и из этого символа он должен разуметь, какую получил благодать, т. е., что прежде на нем лежала обязанность совершать одно только дело — служения при таинствах, теперь же он призывается к совершению таинств и ко священству во всей полноте его; таким образом возлагается на него большее иго, и он обязывается служить и пещись о всем деле (священства). Потому он вторично опоясывается, как призванный к высшему делу.

149. Что означает фелонь?

Потом одевается в фелонь, который есть одежда белая, без рукавов, покрывающая все тело. Она бывает белая в знак чистоты, святости и сияния славы божественной: потому что Бог есть свет и одевается *светом, яко ризою*, и Ангелы часто являлись одетыми в белую одежду. Фелонь не имеет рукавов, потому что изображает вретище, в которое был облечен Спаситель, когда был поругаем. Фелонь покрывает все тело, от главы даже до ног, в знак всевышнего Промысла Божия, содержащего и сохраняющего нас. Она поднимается во время священнодействия с боков руками, которые служат как бы крыльями в сем служении, достойном Ангелов, и, являясь изпод фелоня, выражают действие и силу Божию, коими иерей совершает (таинства). Таким образом, в первый раз иерарх провозглашает его (иереем) тогда, когда берет с левого плеча заднюю часть ораря и перелагает на правое, так что оба конца являются наперед, от чего тогда и происходит так называемая епитрахиль. Она означает благодать, нисходящую свыше от главы, как говорит Давид: *яко миро на главе, сходящее на ометы одежды* (Пс 132:2); также — благое иго священства Христова; а некоторые говорят, что она знаменует влечение

Христа на страдание, когда Он сам нес крест на раменах своих: ибо иерей удостоивается совершать таинства страданий Его. Надевая ее на него, архиерей говорит: *aksios* (достоин). И, надевая фелонь, о которой мы выше сказали, также говорит: *aksios* (достоин), молясь через сие, чтобы он был достоин, и пред всеми свидетельствуя, что он действительно принял их, как достойный.

<...>

153. Об одеждах, приличных дьяконам и пресвитерам, рукоположенным из мирян.

Если же он будет из мирян, то одевается в одежды, в которые и дьякон одевается, и которые служат знаком священства, бывают светлые или черные, ради благоговения, и сшиты наподобие вышеупомянутой одежды (т. е. стихаря). Эту одежду носят и чтецы, и певцы, и все священники, ради божественного служения, дабы не прикасаться к чему-либо из предметов священных (без одежды священной), или чтобы не надевать одежды священства прямо и непосредственно на одежды мирские, в которых прикасаются и к потребностям телесным.

154. О священных одеждах: кратком фелоне и прочих.

Посему пред самым посвящением чтец, получив благословение, одевается в священную одежду, которая бывает черного цвета, по смирению и сокрушению, как мы выше сказали: ибо это — знак скорби — широкая и достигающая до ног, ради благоговения и божественной любви; — опоясуеться, потому что он должен служить. Эта одежда — общая для всех (священнослужителей) и, как говорят, есть царский дар из почтения к священству: ибо ее, равно как и шляпы (священнослужителей), носят³ и правительственные лица, и сами цари. Впрочем, чтец имеет особую одежду, присвоенную его чину и называемую краткий (короткий. — *Прим. ред.*) фелонь, как он может быть назван по своему виду, или стихарь изо льна,

означающий начало священства, потому и краткий, — или покров Божий; она бывает или багряная, по подобию багряной одежды Спасителя, или белая, ради чистоты священства и просвещения от Бога. Таким образом, дьяконы и священники носят одежды, подобные вышесказанным, а на голове шапки и прочие обыкновенные одеяния, которые все имеют на себе изображение креста, равно как и самая шапка: ибо они суть служители Распятого ради нас, и потому в особенности на голове должны носить кресты.

<...>

168. Что означают изображаемые на полу три реки, город и орел?

Избранный в епископа, прошедши три реки, начертанные на полу мелом и означающие дар учительства, к которому он призван, останавливается над городом, также нарисованным и означающим его епископию; а наверху города подобным же образом начертывается орел, означающий чистоту, православие и высоту богословия, что изображают и при сыне громовом Иоанне Богослове, ученике, девственнике и наперснике (Христовом). Посему орел имеет и сияние, как означающий богословие и благодать. Итак, ставши над городом, он произносит исповедание свое, свидетельствуя об истине того, что будет говорить, и читает священный символ веры правильно и так, как он составлен Отцами, и прочее из исповедания православных Отцов, — также и то, что он не посредством какой-либо купли достиг епископства и что будет управлять паствою чисто и безукоризненно. Наконец, произносит и собственную подпись, которую запечатлевает и исповедует вышесказанное, свидетельствуя, что он и пастве своей будет проповедовать то же православное учение, которое теперь исповедал, и сохранит оное до конца.

<...>

171. Для чего избранный в епископа надевает епигонатий и не выходит при первом входе?

Избранный же в епископа (стоит) в дяконике одетый и украшенный епигонатием, как уже получивший залог пречистой Невесты — Церкви, в знак победы крестом в непорочности и чистоте, и воскресения прекрасного Жениха Иисуса Христа Бога нашего: ибо это означает епигонатий, как меч, висящий при поясе, изображающий крест и воскресение, которое на нем начертывается, и являющий победу над смертью.

<...>

176. Что знаменует омофор?

Потом, как поставленного пастырем Христовых овец и по благодати соделавшегося образом Христа, архиепископ украшает рукополагаемого омофором, который означает воплощение Спасителя, — т. е., благословляя его и целуя рукополагаемого, возлагает его на шею, возглашая: *аксиос* (достойн), что трижды громогласно поется и внутри, и вне алтаря, в знак того, что все веруют в благодать сию, подтверждают вместе с горними чинами и весьма радуются ей. Омофор же ясно означает, как мы сказали, воплощение Бога Слова, как Он, обретши нас — погибшее овца, возложил на рамена свои, облекшись всецелым естеством человеческим, соединив его с собою и обожив, принеся сей принятый состав наш за нас Отцу своему крестом и смертью, воскресивши и вознесши нас. Посему (омофор) и имеет на себе кресты, бывает из шерсти и полагается вокруг шеи архиерея на раменах...

<...>

Том III

4. Для чего храм слагается из двух частей?

Будучи двухчастен, храм изображает невходной и открытой частями самого Христа, имеющего двойственное естество, Бога и вместе человека, — невидимого, яко Бога, и видимого, яко человека. Подобным образом храм изображает собою и человека, состоящего из души и тела. Указует он в особенности и

на таинство Троицы, неприступной по существу, познаваемой же в промышленности и силах. Изображает храм также и мир, и видимый мир и невидимый вместе, или только один видимый: небо — св. алтарем, а земное — божественным храмом. С другой точки зрения, — весь божественный храм представляется тройственным (говорю о части, находящейся пред храмом, храме и алтаре), что знаменует и Троицу, и чины горних сил, разделенные на три степени, а равно и сонмы благочестивых, разделяемые на три части: т. е. на отдел освященных, верных совершенных и кающихся. Наконец, это расположение храма приводит нас на мысль земное, небесное и превысшее небес, именно преддверие храма — земное, храм — небо, а святейший алтарь — пренебесное.

5. *Что знаменует священная трапеза?*

Поэтому в алтаре божественный храм посредством страшного жертвенника, т. е. священной трапезы, указывает на Владыку неба; почему престол и называется святым святых, седалищем, местом и упокоением Божиим, очистилищем, местом великого жертвоприношения, гробом Христовым и селением славы Его.

6. *Что знаменует завеса?*

Завеса у престола знаменует небесную скинию у престола Божия, где пребывают сонмы Ангелов и упоковаются Святые.

7. *Какое значение имеют столпы?*

Столпы, или решетки, указуют на различие между чувственным и мысленным.

8. *Что (означают) имена четырех Евангелистов на углах и что — срачица?*

Священная трапеза имеет при четырех углах четыре плата ткани: потому что от четырех концов (мира) соткалась полнота

Церкви. А на четырех платах — имена четырех Евангелистов: потому что через них устроена Церковь и евангелие протекло весь мир.

9. *Что означает срачица и что — индѣтия?*

Первую одежду престола составляет так называемая срачица, а за нею другая — индѣтия: поелику трапеза есть гроб и престол Иисуса. Первая одежда есть как бы плащаница, которою Он обвит был мертвый; а вторая — как бы одеяние славы, что показывает и псалом, (произносимый) при вложении ее: *Господь воцарися, в лепоту облечеса.*

<...>

12. *Кого изображает архиерей, входя в алтарь?*

Архиерей изображает Иисуса.

13. *Что означает евангелие и крест, лежащие на престоле?*

Его же изображает и св. евангелие, зримое на престоле, и крест, указующий на Его жертву.

<...>

16. *Для чего престол имеет одежды, его покрывающие?*

Покрыт он и украшен покрывами, потому что и то, что находится на нем, незримо и не для всех доступно.

<...>

18. *Кого изображают служители алтаря?*

Чрез имеющие право входить в алтарь чины изображаются премирные силы.

19. *Что (означает) фимиам?*

А чрез каждение, начинающееся от жертвенника, изображается распростирающаяся всюду и благоуханная благодать Духа.

20. А что — светильники?

Посредством же возжигаемых светильников — присущее Святым непрестанное озарение от Духа. Итак, вот что изображает Церковь алтарем!

21. Что означает храм, находящийся вне алтаря?

Посредством целого храма означается или, как сказали мы прежде, этот земной мир, или и видимое небо. Ибо, когда мы совершаем пред храмом молитвы, то он имеет значение неба, как мы сказали, и едемского рая.

22. Какое значение имеют завесы у притворов?

Потому-то в священных обителях и ограждают храмы некоторыми завесами во время пения, совершаемого вне храма; а входя в храм, отдергивают их, выражая тем, что Христос нисшел ради нас и, разорив средостение ограды и дав мир, возвел нас на небо. Да и впавшие во грехи не дерзают входить внутрь храма. И совершая чин обновления, мы наблюдаем это. Когда же внутри (храма) мы совершаем молитвословия и страшное за всех священнодействие, то жертвенник составляет для нас как бы другое небо, а храм означает как бы землю: потому что в нем все вместе стекаются и стоят, и вместе воссылают к Богу молитвы.

23. Что означает амвон?

Амвон пред алтарем означает камень, отваленный от гроба (Спасителя); здесь дьяконы и священники, имея образ ангельский, возглашают божественное евангелие: дьяконы на литургии, а священники на утрени, читая утренние (евангелия).

24. Что (означают) украшения храма?

Великолепие храма напоминает о совершенстве творения; а возжигаемые светильники представляют подобие звезд, свод же — твердь (небо. — *Прим. ред.*).

25. Какое значение имеют вещи, приносимые в храм?

Мы приносим елей, воск и фимиам; первый — во образ божественной милости; второй, как собранный с бесчисленных цветов, — в знамение всецелого приношения нас самих и жертвы от всего; а последний — во образ божественной любви, сообщаемой всем, и благоухания Духа.

26. Кого изображают священники?

А священники, начинающие божественные песнопения внутри священного алтаря, изображают первые чины, предстоящие Богу.

27. Кого — прочие клирики?

Дьяконы же с чтецами и певцами, продолжающие по чину божественные псалмы и чтения св. писания, представляют средний хор небесных сил.

28. Кого — верный народ?

А весь народ, право содержащий веру, расположением души соединяется с поющими, призывая милость Божию. Он изображает последний чин. С ним вместе не должен стоять ни преступник, ни иноверный: так как нет общения света ко тьме. Если же кто обратится к свету, то должен быть принят к (сынам) света. Так вот что изображает божественный храм, хотя получившим от Бога силу созерцания можно видеть здесь еще большее.

<...>

33. Что изображает стихарь?

Стихарь представляет светлую одежду Ангелов, поелику часто облеченными светлую одеждою являлись Ангелы; так, явившийся на гробе (Спасителя) облечен был в белые ризы. Стихарь означает также чистоту и безукоризненность священнослужебного чина, за которую иерей и удостаивается такой благодати; означает и божественное озарение, которое подает верным диакон посредством евангелия и других чтений. Об этом он и свидетельствует, говоря при облачении (в него): *Да возрадуется душа моя о Господе, облече бо мя в ризу спасения, и проч.*

<...>

35. Что такое офарь?

Он представляет как бы крылья, ради невещественности и духовности ангельского чина.

<...>

37. Что означают источники (нашитые сверху тонкие полосы. — Прим. ред.) архиерейского стихаря?

Архиерейский стихарь имеет на себе нисходящие сверху так называемые источники, знаменующие благодать учительства, пребывающую в архиерее, и вместе разнообразие принадлежащих ему вышних дарований, чрез него на всех изливаемых. И между Ангелами не все принадлежат к одному и тому же чину; но и там есть учителя и раздатели просвещения для низших. Название же источников основано на словах Спасителя в евангелии: *веруяй в мя, реки из чрева его истекнут воды живы (Ин 7:38).*

38. Что такое источники и скрижали на мантии?

То же выражает и архиерейская мантия, на которой находятся источники, имеющие вышесказанное значение, и скри-

жали (две квадратные нашивки из твердой ткани. — *Прим. ред.*) — во образ древней и новой благодати. Они и лежат поверх источников, и это означает, что учитель должен почерпать и предлагать учение из двух заветов. Вот что означает стихарь.

39. Что изображает епитрахиль?

Епитрахиль же знаменует совершительную и нисходящую свыше благодать Духа. Посему-то архиерей и священник, возлагая ее на выю, говорят: *благословен Бог, изливаяй благодать на священники своя*. Потому каждый архиерей и священник и употребляет ее при всяком священнослужении. Сверх того, епитрахиль показывает, что священник подначален Христу, должен совершать службы, взирая на Него, как Началосовершителя; внушает смиренно подклоняться игу Христа и с Ним творить Его дела, и ничего не делать без Него: поелику без Него и невозможно совершить ничего, так как *вся тем быша* и бывают.

40. Что такое пояс?

А пояс (изображает) служение за нас Спасителя, которое и здесь совершил Он, и в будущем обещал совершать ради нас. *Препоясется*, сказано, *и посадит их, и пришед, послужит им* (Лк 12:37). Он изображает также крепость и владычество Его силы, а еще и целомудрие. Кроме того, пояс, лежащий на чреслах, означает освящение тела вместе с душою, о чем свидетельствуют и слова (произносимые при опоясании): *благословен Бог, припоясуй мя силою, и положи непорочен путь мой*.

41. Что — так называемый епигонатий?

Иерарх возлагает также, прикрепляя к поясу, и так называемый епигонатий, который означает и победу над смертью, и нетление нашего естества, и великую Божию силу над властью лукавого, явленную через безгрешное рождение Господа от

Девы, безгрешную жизнь Его и распятие, победу над породившим грех и воскресение, которым восставил Он павшего через грех Адама. Посему он имеет вид меча и привязывается при бедре, в знак того, что человек имеет силу и целомудрие. Об этом свидетельствуют и слова, произносимые при возложении его; ибо говорится: *препояши меч твой по бедре твоей, сильне*. То же показывают слова: *облечется Господь в силу и препоясая*.

42. Что означают поручи?

А так называемые поручи изображают и всезидительную силу Божию, и то, что Иисус своими руками совершил священнодействие собственного тела и крови. Оттуда и присвоены каждой особые слова, произносимые при возложении: *десница твоя, Господи, прославися в крепости; и рuce твои сотвористе мя и создасте мя*. Некоторые говорят, что поручи означают и те узы, в которых, по предательстве, Спаситель веден был к Пилату.

43. Что означает фелонь?

Священная же фелонь являет высочайшую и подаваемую свыше силу и озарение Духа: так как светлость горних чинов преимуществует у тех из них, которые выше; означает также всеобъемлющую, промыслительную, всезидительную и благодетельную силу Божию, ради которой низошло до нас Слово и, воплотившись, претерпевши распятие и воскресши, горняя и дольная соединило Собою и в Себе. Поэтому она прекрасно изображает и ту багряницу (царская одежда), которую в поругание облечен был Спаситель; почему и имеет вид багряницы, потому что она не имеет так называемых рукавов, составляя одежду, обнимающую со всех сторон. Но всего яснее изображает это надеваемый высшими архиереями так называемый саккос. И прочие архиереи облачаются фелонью со многими крестами, отчего она и называется полиставрием (многокрестною); а это ясно показывает, что она изображает

страдания Спасителя и представляет Того, который крестными страданиями совершил истинную правду, даровал нам избавление от власти мучителя и спас всех. Потому, при облачении в фелюгу, говорится: *священницы твои облечутся в правду и преподобнии твои радостию возрадуются*. Ибо, поистине, оправдание чрез крест даровало нам радость. Таковы одежды, которые надевает диакон и священник, за исключением епигонатия, и таково значение их, сколько мы могли узнать.

44. *Что означает омофор и для чего он из волны (шерсти. — Прим. ред.)?*

Иерарх вместе с епигонатием и прочими одеждами (так как он имеет и благодать всех прочих, и особенную архиерейскую силу), облачается также и в священный омофор, который, будучи из волны, спереди и сзади вокруг облекает плечи. Он ясно изображает самое нас ради бывшее воплощение и вочеловечение Слова от Девы, почему и устроится из волны, так как изображает заблудшее овца, которое Спаситель восприял на рамена (плечи. — *Прим. ред.*) свои, т. е. естество наше; и так как Христос, нисшедши к нам, воплотился и Сам на земле был Агнцем, заколенным за нас. Эту мысль подтверждают слова, произносимые при возложении его на плечи; так как при этом архиерей говорит: *на рамо взял еси, Христе, заблудшее естество, вознесся, Богу и Отцу принесл еси*. Так вот что о священных одеждах.

<...>

56. *Что означает восхождение архиерея и вход в алтарь?*

Архиерей же изображает самого воскресшего Господа, явившегося ученикам и возносящегося от земли на небеса. Потому и сказали мы, что весь внешний храм представляет образ земли, а священнейший алтарь (означает) небо. Этим напоминает пророчество Давида, по которому во время вознесения предшествовали Господу Ангелы и зывали к пренебесным:

возьмите врата (поднимите, врата, верхи ваши (Пс 23:7). — Прим. ред.), и называли Его Царем славы, и исповедовали Его Господом и Сильным.

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ У нас ныне все архимандриты.
- ² Паникадило, вешаемое среди церкви.
- ³ То есть носили в древности.

Раздел III

Храмовая архитектура

И. А. Бусева-Давыдова

**СИМВОЛИКА АРХИТЕКТУРЫ ПО ДРЕВНЕРУССКИМ
ПИСЬМЕННЫМ ИСТОЧНИКАМ XI–XVII вв.***

<...>

Тесная связь храма с происходящим в нем действием привела к тому, что уже в раннехристианские времена архитектурные формы подверглись определенной регламентации. В «Постановлениях Апостольских» говорилось: «Да будет здание продолговато, обращено на восток, с пастофориями (боковыми отделениями алтаря) по обеим сторонам к востоку, подобно кораблю». Тертуллиан дал несколько иную формулировку тех же требований: «Дом нашего голубя прост, всегда на возвышенном и открытом месте и обращен к свету: образ Св. Духа любит Восток — образ Христа». Заметим, что символическое уподобление храма кораблю (и маяку-башне) устойчиво сохранялось и оказало влияние на архитектурные формы культовых построек. Непосредственно с храмовой архитектурой могут быть соотнесены слова Иринея Лионского: «Невозможно, чтобы Евангелий было числом больше или меньше, чем сколько их есть. Ибо так как четыре стороны света... и четыре главных ветра... а столп и утверждение Церкви есть Евангелие... то надлежит ему иметь четыре столпа». Немаловажны были и отдельные высказывания творцов

* Бусева-Давыдова И. А. Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI–XVII вв. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 2 : XVI–XVIII вв. М. : Изд-во АН СССР, 1989. С. 279–308.

литургии — Иоанна Златоуста и Василия Великого (особенно примечательно уподобление церкви Иерусалиму).

Первое развернутое толкование церкви принадлежит Максиму Исповеднику. Согласно его «Мистагогии», храм, во-первых, есть образ мира в целом; алтарь в таком случае обозначает горный мир, а помещение для молящихся — дольний. Во-вторых, храм может служить символом только чувственного мира, тогда алтарь — небо, а сам храм — земля. В-третьих, храм уподобляется человеку: алтарь есть душа, жертвенник — ум, а храм — тело. В-четвертых, храм является образом души в ее разумной и животной силе. Примечательна принципиальная установка автора на тотальный символизм: «Весь мысленный мир таинственно в символических образах представляется изображенным в мире чувственном... и весь мир чувственный, если любознательно умом разбирать его в самых началах, заключается в мире мысленном»...

<...>

...Наиболее ранним объяснением символики архитектурных форм следует считать труд Германа Константинопольского. В нем объясняется символика храма в целом, алтаря, престола, свода над жертвенником, кивория, космита, амвона и т. д. <...> ...Первое из толкований храма есть, так сказать, толкование ветхозаветное, составленное применительно к понятию о ветхозаветном храме и культе, как прообразе храма и культа новозаветного, христианского. По этому толкованию, христианский храм устраивается наподобие скинии свидения (откровения. — *Прим. ред.*), алтарь есть святая святых, киворий — образ кивота Завета, космит — образ ветхозаветного космия (очистилица. — *Прим. ред.*), одежда священника — образ подира Ааронова, также и омофор и т. д. Это толкование должно быть самым древним. Следы его встречаются в Постановлениях Апостольских, у Евсевия и у других древних отцов.

Второе толкование есть историко-топографическое. Оно составлено применительно к понятию о литургии как о воспоминании страданий, смерти, погребения и воскресения Иисуса Христа. По этому толкованию церковь изображает собою Распятие и Гроб, и Воскресение, конха есть образ пещеры,

где погребен Христос, святая трапеза есть место, где положен во Гробе Христос, киворий изображает место, где распят был Христос, решетки изображают решетки вокруг пещеры Гроба в храме Воскресения, амвон изображает камень, отваленный от дверей Гроба, одежда священника есть багряная хламида, бывшая на Христе во время страданий, полосы на рукавах стихаря означают узы Христа, а на боках — Кровь, истекшую из ребра, епитрахиль — веревка на шее Христа, илитón — плащаница, которою обернуто было Тело Христа во Гробе, и т. д. Это толкование, в наиболее характеристичных своих частях, могло явиться не ранее второй половины IV века, когда над местами распятия и погребения Спасителя был воздвигнут Константином великолепный храм и когда топография главных христианских святынь стала доступна и понятна всем.

Третье толкование можно назвать мистическим или апокалипсическим. Оно составлено применительно к понятию о христианском богослужении, как образе служения Богу небесных сил. По этому толкованию храм есть земное небо, в котором обитает небесный Бог, бѣло — трубы ангельские, жертвенник есть образ пренебесного и мысленного жертвенника, при котором служащие иереи изображают собою мысленную бесплотную иерархию вышних сил, алтарное возвышение (вима) есть трон, на котором Царь всех Христос сидит со своими апостолами. Толкование это, имеющее свои основы отчасти в Апокалипсисе, в довольно развитом виде встречается у Евсевия Кесарийского (IV век). Но с особой последовательностью это толкование проведено в сочинениях Дионисия Ареопагита, сделавшихся известными в церкви с VI века, и в сочинениях св. Максима Исповедника — писателя VII века, находившегося под сильным влиянием Дионисиевых творений. Наиболее полное освещение символика храма получила в сочинениях Симеона Солунского в первой половине XV века. В дальнейшем эта тема греческими авторами уже не разрабатывалась.

<...>

Обиходная символика чисел в Древней Руси, несомненно, была... простой. Применительно к храму она раскрывалась при описании престола и светильников. Четыре столба, под-

держивающие престол, символизировали евангелистов, один столб — Христа. Дикирий («двусвещие») означал двойное естество Христа, трикирий — Троицу, семисвечник — семь даров Св. Духа, двенадцать свечей паникадила были «за число дванадцати апостол». Из упоминания ангельских чинов и «степеней» можно сделать заключение о символическом значении числа 9. Числа 5 и 13 выступают как производные от числа евангелистов и апостолов с добавлением Христа.

Еще раз следует подчеркнуть, что в источниках не только древнерусских, но даже XVIII и первой половины XIX века нет упоминаний о символике числа глав храма. Патриарх Никон, упорно насаждавший «освященное пятиглавие», не преминул бы сослаться на его символическое значение, если бы таковое существовало, но ни в его сочинениях, ни в вопросах к патриарху константинопольскому эта тема не фигурирует. Остается предположить, что предпочтение пятиглавия объяснялось не символикой, а традицией, имевшей в Средние века авторитет Священного Предания. Тексты XVII века, хотя бы косвенно связанные с исчислением глав храма, свидетельствуют явно не в пользу пятиглавия; согласно «Катехизису» Лаврентия Зизания, «Бог-Отец Христа даде главу всей церкви... яко единому телу нужда есть имети главу. Церковь же есть едино тело. Убо нужда есть имети ей едину главу Христа. Другую же неимать, ибо двоглавна или треглавна была бы, то некий позор был бы». А «Книга о вере», изданная в Москве и прекрасно известная Никону, недвусмысленно утверждала, что многоглавие «змию... свойственно есть, а не телу церковному». На этом основании Н. И. Троицкий даже называл пятиглавые храмы «несообразными с православным догматическим учением о Церкви».

<...>

...Лаврентий Зизаний... углубился в этимологические изыскания, задавшись вопросом: «Откуда имать имя свое церковь?» Впрочем, объяснение было достаточно курьезным: «Мы убо русь от Царя именуем церковь, зане есть жилище Царя небесного, аки бы глаголюще царственница. Грецы же ю нарицают своим их языком — екллсия... сиречь созвание или собрание... Ляхи же от кости нарицают костел, аки бы реку-

ще, костница». А Кирилл Транквилион дал целую сводку различных символов церкви: виноград, дочь Сионская, стражница, вежа (башня. — *Прим. ред.*), колесница многоочитая, гора тучная, скáрбница (хранилище. — *Прим. ред.*), второй рай, Восток пресветлый, невеста Христова, дева, страждущая жена, корабль, Царство Христово, овчарня, Сион, небесный Иерусалим. Некоторые из них могли реально ассоциироваться с архитектурой (стражница, вежа, скáрбница, корабль). Не исключено, что «узорочье» русских храмов XVII века связывалось у современников с образом «невесты Христовой» с подвесками у ланит и ожерельем на шее (Песнь Песней 1:10–11).

<...>

Итак, даже краткий предварительный обзор древнерусских источников по символике архитектуры позволяет заключить, что... <...> ...нет никаких оснований объяснять те или иные особенности внешнего облика русских церквей их символическим значением. Многообразие и высокие художественные достоинства отечественного зодчества вызывались иными причинами. В нем воплощались не единичные символические соответствия, но образ Бога как «образ высочайшая красоты». По Симеону Солунскому, «красота храма означает, что Пришедший к нам красен добротой... и что Он есть прекрасный жених, а Церковь — прекрасная невеста Его».

<...>

Изучение символических представлений человека Древней Руси — безусловно, важная задача для историков культуры, но для архитектуроведения она является периферийной. Знание символики влияло на восприятие интерьера храма, но не на построение конкретной архитектурной формы, развивавшейся по своим собственным законам. <...>

БУСЕВА-ДАВЫДОВА ИРИНА ЛЕОНИДОВНА — *главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Автор ряда монографий и многочисленных статей по древнерусской архитектуре и живописи. Доктор искусствоведения.*

БАЗИЛИКА

ПОСТАНОВЛЕНИЯ АПОСТОЛЬСКИЕ*

<...>

Когда же соберешь церковь Божию, то, как бы кормчий великого корабля, со всем знанием приказывай составлять собрания (для богослужения), повелевая дьяконам, как бы матросам, чтобы назначили места братьям, как бы пловцам... Прежде всего, здание¹ да будет продолговато, обращено на восток, с притворами² по обеим сторонам к востоку, подобное кораблю. В середине да будет поставлен престол епископа, а по обеим сторонам его пусть сидит пресвитерство, и стоят проворные и легко одетые дьяконы, ибо они уподобляются матросам и надсмотрщикам над гребцами по бокам корабля; а по их распоряжению в другой части здания пусть сядут миряне со всем безмолвием и благочинием, а женщины — отдельно... В середине же тчец, став на некотором возвышении (амвоне) пусть читает книги (Ветхого завета, Деяния и послания апостолов; дьяконы или пресвитеры — Евангелия. — *Прим. ред.*)...

<...>

Затем пресвитеры поодиночке, а не все вдруг, пусть увещевают народ, а после всех их — епископ, который подобен кормчему. А привратники пусть стоят при входах мужчин, охраняя их, дьякониссы же при входах женщин, — наподобие тех, кои принимают пловцов на корабль; ибо и в скинии свидения (откровения. — *Прим. ред.*) и в храме Божиим сохранился тот же чин и порядок.

* Публикуется по: Постановления апостольские. Казань : Губ. тип., 1864. С. 89–91.

Если же кто окажется сидящим не на своем месте, то да будет укорен дьяконом и сведен на подобающее ему место, ибо церковь подобна не только кораблю, но и овчарне. Как пастухи каждое бессловесное, разумею — козлищ и овец, размещают по роду и возрасту...

<...>

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В которое собирались бы верующие для богослужения — молитвенный дом, храм, церковь.
- ² Для предложения или жертвенника и для ризницы.

«ПОСТАНОВЛЕНИЯ АПОСТОЛОВА» (*полное название: «Постановления святых апостолов чрез Климента, епископа и гражданина Римского»*) — свод церковных постановлений в 8 книгах, компилятивного характера. Составлен предположительно в начале III века (есть и более поздние датировки). Из-за ряда еретических вставок отвергнут церковью как на Западе (V в.), так и на Востоке (VI в.). Однако адекватность изначального текста сомнению не подвергалась, что сделало «Постановления» чрезвычайно распространенными в древней церкви.

Евсевий Памфил

ЦЕРКОВНАЯ ИСТОРИЯ*

Книга десятая

<...>

(36) Что эта церковь, ставшая по воле Божией пустыней, должна, по слову пророческому, после горького плена и мер-

* Публикуется по: Евсевий Памфил. *Церковная история*. М.: Издание Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1993. С. 350–353.

зости запустения вкусить тех благ, это наш новый и доблестный Зоровавель услышал острым мысленным слухом. Он не презрел это мертвое тело, но прежде всего умилиствовал Отца общими единодушными молитвами, а затем, призвав в сороботники Того, Кто воскрешает мертвых, воздвиг падшую, сначала очистив ее и избавив от бед. И он облачил ее в одежду не старую, издревле носимую, но ту, которая была ему хорошо известна из Божественных пророчеств, ясно говорящих: «И будет последняя слава храма этого больше первой».

(37) Для этой церкви предназначил он пространство гораздо обширнее прежнего, и оградил его крепкой стеной, чтобы огражденное место было безопасным убежищем для каждого; (38) поставил величественные и высокие ворота, устремленные к лучам восходящего солнца (т. е. на восток, соответственно, алтарь был ориентирован на запад, как и в других базиликах этого времени. — *Прим. ред.*), дав таким образом возможность и стоящим за священной оградой ясно созерцать внутреннее. Он как бы приглашает и людей, чуждых нашей вере, обратить взоры на первый вход, так что никто не пройдет мимо, не вспомнив с глубокой скорбью о прежнем запустении, не удивившись нынешнему чуду. Он надеялся, что человека, проникнутого этой скорбью, сам вид церкви побудит войти внутрь.

(39) Впрочем, вошедшему через ворота внутрь он не позволил сразу же вступать в святилище нечистыми и неомытыми ногами, но, оставив между храмом и воротами ограды весьма большое место, украсил его со всех сторон четырьмя полукруглыми портиками и придавал ему вид четырехугольника, поддерживаемого везде колоннами. В промежутках между ними устроил деревянные решетки соразмерной высоты, а пространство между портиками вверху оставил открытым, чтобы видно было небо, и проходил свежий, освещаемый солнечными лучами воздух. (40) Здесь, напротив храма, поместил он символы святого очищения, т. е. устроил источники, обильно дающие воду для омовения вступающим в церковный двор. Здесь останавливаются сначала все входящие и все видят эту благообразную красоту; это как раз место для нуждающихся в первоначальном наставлении. (41) На смену этому виду —

другой: множество внутренних преддверий ведет ко входу в храм; на стороне, обращенной к солнцу, он устроил три двери, причем среднюю сделал выше и шире боковых (они словно телохранители при царице), украсил ее бронзовыми, на железном основании изваяниями и резьбой. (42) Точно такое же число преддверий расположено и в других портиках, по обеим сторонам храма; он придумал сделать над ними разные отверстия, чтобы зданию дать больше света, и украсил их тонкой деревянной резьбой.

Для самой базилики употребил он в изобилии материалы более драгоценные, не жалея никаких средств. (43) Здесь, думаю, излишне описывать длину и ширину здания, его блистательную красоту и невыразимое величие, говорить о превосходных работах, мною только упоминаемых, о вздымающейся к небу вершине храма и о потолке его из драгоценных ливанских кедров, о которых не умолчало само Божие слово, говоря: «Возрадуются деревья Господни, кедры ливанские, которые Он насадил».

(44) Зачем мне повествовать подробно о мудром и искусном устройстве и красоте каждой части, когда свидетельство глаз делает излишним голос для слуха? Скажу только, что, завершив постройку храма, он украсил его возвышенными престолами в честь предстоятелей и, кроме того, сидениями, расположенными в стройном порядке по всему храму, а посредине поставил святая святых — жертвенник. Чтобы это святилище не для всех было доступно, он оградил его деревянной решеткой, искусно и тонко сработанной, приводящей в удивление созерцающих. (45) Не обошел он вниманием и пол — покрыл его превосходным мрамором и затем уже перешел к внешним частям храма: устроил по обеим его боковым сторонам очень большие притворы и помещения, соединяющиеся проходами со средней его частью. Эти пристройки миролюбивый наш Соломон, строитель Божия храма, сделал для тех, кто нуждается в очищении водой и Святым Духом, так что осуществилось в действительности пророчество, приведенное выше: (46) «последняя слава храма этого превзошла первую». Впрочем, этому и надлежало быть: если Пастырь и

Владыка Церкви принял за нее смерть и Тело, в которое Он облекся по причине ее нечистоты, после страданий преобразил в светлое и славное, т. е. искупленную плоть возвел из тления в нетление, то и Церковь должна была подобным же образом насладиться Домостроительством спасения. <...>

ЕВСЕВИЙ ПАМФИЛ (*Евсевий Кесарийский*) (ок. 263–340), с 311 г. епископ Кесарии Палестинской — «отец церковной истории», автор первой (из сохранившихся) подробной истории церкви от начала христианства до императора Константина Великого.

В. В. Бычков

СТАНОВЛЕНИЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ.

IV–VII ВЕКА*

<...>

В духе библейского динамического э́кфрасиса (поэмы о храме Святой Софии Павла Силенциария, поэта, придворного эпохи императора Юстиниана. — *Прим. ред.*) подробно описывает Евсевий храм, сооруженный в Тире (Hist. eccl. X 4). <...> В традициях ветхозаветных описаний Евсевий разворачивает перед умственным взором читателя как бы процесс сооружения храма, начиная с описания пустыря, на котором он был возведен, его ограды, ворот, двора, портиков и кончая устройством жертвенника в центре храма, огражденного резной деревянной решеткой. В этом описании большое внимание уделено функционально-смысловому назначению отдельных архитектурных форм и конструктивных решений храма. Однако Евсевий не ограничивается только этим, а превращает свое описание конкретного памятника в целую философию

* Бычков В. В. Становление византийской эстетики : IV–VII века // Он же. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica : В 2 т. Т. 1 : Раннее христианство. Византия. М. ; СПб. : Университетская книга, 1999. С. 399–400.

архитектуры, суть которой может быть сведена к следующему. Художником и строителем храма является заказчик (в данном случае епископ Тирский Павлин, санкционировавший и вдохновлявший строительство), а не реальные мастера. Этот «художник» в своей деятельности уподобляется Веселиилу, легендарному библейскому строителю, «которого сам Бог исполнил духом премудрости, разума и всякого ведения в искусствах и науках и призвал к воплощению небесных прообразов в символах храма» (X 4, 860 A). Неся в своем сердце образ Христа, он и соорудил этот видимый храм по образу храма лучшего, невидимого; и сделал это с таким воодушевлением, с таким высоким искусством, что слова бессильны описать это чудесное сооружение. Предприняв, тем не менее, попытку описания некоторых частей экстерьера и подчеркнув «блистательную красоту» и «невыразимое величие» всего здания и «чрезвычайное изящество» отдельных его частей, Евсевий указывает, что такой храм служит прославлению и украшению христианской церкви.

<...>

Более того, и все общество людей, весь социум представляется Евсевию живым храмом, который он описывает в традициях библейского динамического эфрасиса. Строителем этого храма выступает сам Сын Божий, который одних людей уподобил ограде храма, других поставил наподобие внешних колонн, третьих наделил функциями преддверия храма, четвертых поставил в виде главных столпов внутри храма и т. д., короче говоря, «собрав везде и отовсюду живые, твердые и крепкие души, Он устроил из них великий и царственный дом, исполненный блеска и света внутри и снаружи». Весь этот храм, как и его части, наполнены для Евсевия глубоким духовным содержанием, ибо его строитель «каждой частью храма выразил ясность и блеск истины во всей ее полноте и многообразии», утвердив «на земле мысленное изображение того, что находится по ту сторону небесных сфер» (877 B).

В рассматриваемом описании Евсевия мир тварного бытия предстает системой храмов, отображающих духовные истины и, прежде всего, храм духовных существ, непрестанно славя-

щих Творца. Главным храмом системы выступают Вселенная и человеческое общество в целом; далее следует душа каждого человека как храм Божий и, наконец, собственное церковное здание, создаваемое специально как место богослужения. Все эти храмы выполняют одни и те же функции — поклонения Богу, Его почитания и прославления.

Таким образом, достаточно традиционные для древнего мира приемы описания произведений искусства перерастают уже в период поздней античности у одного из первых христианских писателей в новую, философски и богословски насыщенную историю искусства, во многом предвосхищавшую своеобразие и специфику художественной практики Средневековья.

<...>

ВИКТОР ВАСИЛЬЕВИЧ БЫЧКОВ — зав. сектором эстетики Института философии РАН. Доктор философских наук. Автор фундаментальных трудов в области византийской, древнерусской и современной эстетики. Лауреат Государственной премии России в области науки и техники.

О ХРАМЕ СВЯТОЙ СОФИИ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ

Л. А. Фрейберг

ЭКФРАСИС ХРАМА СВЯТОЙ СОФИИ*

...Экфрасис (см. ред. прим. на с. 80. — *Прим. ред.*) сочинен по поводу освящения заново отстроенного храма (Святой Софии Константинопольской. — *Прим. ред.*); рукописное предание сообщает дату окончания поэмы — декабрь 562 года, хронисты сообщают дату праздника — 6 января 563 года. Экфрасис (1029 стихов) представляет собой довольно сложное произведение и в метрическом, и в композиционном отношении. <...> Поэма делится на две части, из которых первая была прочитана во дворце, вторая (сохранившаяся хуже) — в доме патриарха Евтихия, совершившего освящение храма.

<...>

После сообщения о предстоящем празднестве освящения храма поэт (Павел Силенциарий, см. также с. 80. — *Прим. ред.*) переходит к последовательному описанию самого здания.

Поэма начинается со сведений общего характера: упоминаются материал, зодчие, издержки, а затем, после дескриптивной части — детального описания внутренней архитектуры и убранства, — в самом конце поэмы помещен пышный, рито-

* Фрейберг Л. А. Византийская поэзия IV–X веков и античные традиции // Византийская литература / Отв. ред. С. С. Аверинцев. М. : Наука, 1974. С. 55–58.

рический энкомий (восхваление. — *Прим. ред.*) императору (ст. 921–1029). Архитектурные реалии, отмечаемые Павлом, очень точны: это подтверждается многочисленными совпадениями ряда описаний, содержащихся в поэме, с трактатом Прокопия «О постройках», с мемуарами Агафия, с хроникой Феофана и с сочинениями других, более поздних хронистов... Поэма... построена по принципу переходов от общего к частностям, от внешнего облика храма к мелким архитектурным деталям. ...Поэт нередко обращается... к подробностям интерьера (описание верхней галереи, кресла патриарха, ложи императора)... к внешним чертам здания (виды мрамора, атриум, фонтан).

<...> Почти срединное место... отведено описанию устройства купола, который, по словам как современников Юстиниана, так и поздних хронистов, долго был у византийцев предметом многих легенд, по-своему объяснявших эту загадочную и новую для византийцев архитектуру. <...> ...По общему строению дескриптивная часть (поэмы. — *Прим. ред.*) напоминает контур купольного здания. Однако ближе к заключительной части эта симметрия нарушается с 617 стиха описанием атриума, пол которого, по выражению поэта — «пестрые мраморные луга» (ст. 618) — предстает как символ всемирно объединяющей миссии «Второго Рима». Упомянуты фригийский мрамор — розовый с белыми прожилками, египетский — пурпурный, лаконский — зеленый, карийский — кроваво-красный и белый, лидийский — бледно-зеленый, ливийский — голубой, кельтский — черный с белым. Эта полихромия, к которой уже раньше обращался поэт при упоминании внутренних колонн, в научной литературе обычно противопоставляется чистоте и однотонности мрамора, применявшегося в античности.

<...>

После атриума последовательно описаны алтарная абсида, престол и, наконец, светильники (*polukandilia*), многие из которых имели форму кораблей и деревьев; при этом освещение купола описано особенно подробно и красочно.

[...Все здесь дышит красой, всему подивится немало
Око твое; но поведать, каким светозарным сияньем
Храм по ночам освещен, и слово бессильно. Ты скажешь:
«Некий ночной Фаэтон сей блеск излил на святыню!..»

Перевод А. Блуменау]

Освещенный храм, видимо, давал огромное зарево, — поэт утверждает, что он мог соперничать со знаменитым фаросским маяком (ст. 906–919). <...> Непосредственно за этим «световым» фрагментом начинается заключительный энкомий Юстиниану, и в нем поэма находит свое логическое завершение — аналог архитектурному куполу, то возвышенное средоточие, к которому тянется весь ход поэтического изложения. Заключительный энкомий подготовлен всем предыдущим движением мысли: тема величия и единовластия императора красной нитью проходит через всю поэму...

...При описании престола упомянуты монограммы Юстиниана и Феодоры. Особо отмечены вышивки алтарной завесы, изображающие в стилизованном виде «богоугодные» и «человеколюбивые» заботы императора и императрицы о константинопольском градостроительстве.

Именно эта тема императорского единовластия как доступного внешнему восприятию воплощения единого божественного начала и обеспечивает монолитность поэмы...

ФРЕЙБЕРГ ЛИДИЯ АНАТОЛЬЕВНА (1922–1997) — младший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького, специалист в области античных и византийских текстов, переводчик.

Прокопий Кесарийский
О ПОСТРОЙКАХ*

<...>

27. Этот храм представлял чудесное зрелище, — для смотревших на него он казался исключительным, для слышавших о нем — совершенно невероятным. В высоту он поднимается как будто до неба и, как корабль на высоких волнах моря, он выделяется среди других строений, как бы склоняясь над остальным городом, украшая его как составная его часть, сам украшается им... <...> 30. Можно было бы сказать, что место это не извне освещается солнцем, но что блеск рождается в нем самом: такое количество света распространяется в этом храме. <...> 45. Огромный сфероидальный купол, покоящийся на этом круглом здании, делает его исключительно прекрасным. 46. И кажется, что он покоится не на твердом сооружении вследствие легкости строения, но золотым <полу> шарием, спущенным с неба, прикрывает это место. 47. Все это, сверх всякого вероятия искусно соединенное в высоте, сочетаясь друг с другом, витает в воздухе, опираясь только на ближайшее к себе, а в общем оно представляет замечательную единую гармонию всего творения. Все это не позволяет любующимся этим произведением долго задерживать свой взор на чем-либо одном, но каждая деталь влечет к себе взор и очень легко заставляет переходить от одного к другому.

<...>

58. Кто может стать повествователем (красоты) гинекея (помещения для женщин. — *Прим. ред.*) в верхних этажах храма? Кто опишет многочисленные галереи или крытые перистилы, которыми окружен храм? 59. Кто исчислил бы великолепие колонн и мраморов, которыми украшен храм? Можно было бы подумать, что находишься на роскошном лугу, покрытом цветами. <...> 61. И всякий раз как кто-нибудь входит в этот

* Прокопий Кесарийский. Война с готами. О постройках / Пер. С. П. Кондратьева. М. : Арктос, 1996. С. 138–297, 299–301.

храм, чтобы молиться, он сразу понимает, что не человеческим могуществом или искусством, но Божиим соизволением завершено такое дело; его разум, устремляясь к Богу, витает в небесах, полагая, что Он находится недалеко и что Он пребывает особенно там, где Он Сам выбрал.

ПРОКОПИЙ КЕСАРИЙСКИЙ (между 490 и 507 — после 562) — византийский писатель, историк.

Евагрий Схоластик

**О ВЕЛИКОЙ ЦЕРКВИ СВ. СОФИИ
И СВВ. АПОСТОЛОВ***

Глава 31

...Юстиниан соорудил... великое и несравненное здание, которому подобного не представляет история, — соорудил церковь св. Софии, величайшую, великолепную, изящную, для описания которой не найдешь и слов. <...> Круглый купол царского храма взносится над четырьмя сводами и поднят на такую высоту, что снизу нельзя достигнуть взором до оконечности полушария; а стоящий наверху, сколь бы кто ни был смел, никогда не отважится посмотреть вниз и опустить глаза на землю. Пустые своды от основания возносятся до вершины кровли. Справа и слева против сводов идут колонны, построенные из фессалийского камня, и своими вершинами поддерживают верхние галереи, огражденные другими подобными колоннами, доставляя желающим возможность смотреть сверху на совершение богослужения. Здесь становится и императрица, присутствуя в дни праздников при совершении таинств. Колонны же с восточной и западной стороны расположены так, чтобы ничто не препятствовало удивляться чуду

* Евагрий Схоластик. Церковная история / Пер. СПбДА, пересмотр. и испр. В. В. Серповой; Прим. А. Калинина. М. : Экономическое образование, 1997. С. 177–179.

такого величия. Порттики упомянутых галерей снизу увенчиваются колоннами и небольшими сводами <...> Кроме того, на западной стороне есть два других великолепных портика, а снаружи (к храму отовсюду примыкают) разукрашенные притворы.

ЕВАГРИЙ СХОЛАСТИК (537–594) — антиохийский юрист (аналог современного адвоката, что и означало «схоластик»), церковный историк. Автор «Церковной истории», охватывающей время с 431 по 594 год.

Протоиерей Сергей Булгаков
В АЙА-СОФИИ*

...Вчера я впервые имел счастье видеть св. Софию. Бог явил мне эту милость, не дал умереть, не увидев св. Софию, и благодарю за эту милость Бога моего. Я испытал такое неземное блаженство, что в нем — хотя на короткое мгновение — потонули все теперешние скорби и тужи, как незначущие. Душе открылась св. София, как нечто абсолютное, непререкаемое и самоочевидное. Из всех ведомых мне доселе дивных храмов это есть Храм безусловный, Храм вселенский. Звучит пасхальная песнь в душе: «Возведи окрест очи твои, Сионе, и виждь; се бо приидоша к тебе, яко богосветлая светила, от запада и севера и моря и востока чада твоя...». Эта непередаваемая на человеческом языке легкость, ясность, простота, дивная гармония, при которой совершенно исчезает тяжесть, — тяжесть купола и стен, это море света, льющегося сверху и владеющего всем этим пространством, замкнутым и свободным, эта грация колонн и красота их мраморных кружев, эта царственность — не роскошь, а именно царственность, — золотых стен и дивного орнамента, — пленяет, умиляет, покоряет, убеждает...

* Булгаков Сергей, прот. В Айа-Софии // Он же. Автобиографические заметки. 2-е изд. Paris : YMCA-Press, 1991. С. 94–95.

Появляется чувство внутренней прозрачности, исчезает ограниченность и тяжесть маленького и страждущего «я», нет его, душа исцеляется от него, растекаясь по этим сводам и сама с ними сливаясь. Она становится миром: я в мире и мир во мне. И это чувство таяния глыбы на сердце, потери собственной тяжести, это ощущение крылатости, как птицы в синеве неба, дает не счастье, не радость даже, но блаженство — какого-то окончательного ведения, всего во всем и всего в себе, всяческого всячества, мира в единстве. Это действительно СОФИЯ, актуальное единство мира в Логосе, внутренняя связь всего со всем, это — мир божественных идей, κόσμος νοητός. Это Платон, окрещенный эллинским гением Византии, это — его мир, его горняя область, куда возносятся души для созерцания идей. Языческая София Платона смотритя и постигает себя в христианской Софии, Премудрости Божией, и поистине храм св. Софии есть художественное, нагляднейшее доказательство и оказательство, явление св. Софии, софийности мира и космичности Софии. Это и не небо, и не земля, свод небесный над землею. Здесь не Бог и не человек, но сама Божественность, божественный покров над миром. Как правильно было чувство наших предков в этом храме, как правы были они, говоря, что не ведали они, где находятся: на небе или на земле. Они и на самом деле были ни на небе, ни на земле, но между, в св. Софии: это μετὰξὺ было философским провидением Платона. И св. София есть последнее, молчаливое откровение в камне греческого гения, завещание векам, которого не могли до конца осознать и богословски выразить сами гаснущие византийцы, и, однако, она жила, как высшее откровение в их душах, зарожденная в эллинстве и явившая себя в христианстве. <...>

ПРОТОИЕРЕЙ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ БУЛГАКОВ (1871–1944) — выдающийся православный богослов XX века. Основатель и декан Свято-Сергиевского православного богословского института в Париже. Доктор политической экономии. Доктор церковных наук «honoris causa».

Г. К. Вагнер

НОВАЯ МОДЕЛЬ МИРОЗДАНИЯ (ХРАМ-КОСМОС)*

Архитектурно-археологические исследования Юстиниановой Софии позволяют считать, что если предшествующие ей храмы Софии и не вошли частично в кладку, то все же Юстиниан, вернее, зодчие Анфимий и Исидор Старший, возродили уже известную ранее форму купольной базилики. Юстиниану принадлежат слова: «Церковное благоустройство есть опора империи». Можно, следовательно, думать, что при постройке храма Софии императором руководило желание воплотить в нем мировое величие Византии, т. е. через грандиозный храм как образ грандиозного мира прославить грандиозность империи и своей власти. Об этом же говорят и слова того же Юстиниана, будто бы сказанные им по окончании постройки: «Я победил тебя, Соломон!». Для нашей темы очень важно, что вселенское величие Софии Константинопольской осознавалось современниками. К сожалению, мы не знаем, видел ли Козьма Индикоплов новый храм Юстиниана. Он писал свою «Христианскую топографию» в Александрии, и окончание ее относят к 545–547 годам, т. е. ко времени, когда купол Софии еще не обрушился. «Модель вселенной» Козьмы очень близка структуре Софии. Для поэта Кориппа (VI век) купол Софии представлял «точное изображение самого неба». О том же писал Евагрий Схоластик, у которого, впрочем, встречаем важное «уточнение», что купол Софии «точно свод небесный на земле». Это уже начало нового понимания купола, а вместе с ним и храма...

ГЕОРГИЙ КАРЛОВИЧ ВАГНЕР (1908–1995) — исследователь византийского и древнерусского искусства, доктор искусствоведения.

* Вагнер Г. К. Византийский храм как образ мира // Византийский временник. 1986. № 47. С. 163–181.

КРЕСТОВОКУПОЛЬНЫЙ ХРАМ

В. В. Бычков

МАЛАЯ ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЭСТЕТИКИ*

<...> Принцип символического мышления, активно воспринятый многими христианскими мыслителями, был распространен в ранневизантийский период практически на все виды искусства.

В качестве примера развития приемов толковательного описания архитектуры можно указать на сирийский гимн VI века, посвященный храму в Эдессе¹. Описывая это, по всей видимости, небольшое, квадратное в плане, купольное сооружение, автор гимна уделяет основное внимание не конструктивным особенностям храма, но его символической значимости, как в целом, так и отдельных элементов архитектуры.

Замечательным представляется автору именно тот факт, что столь «небольшое по размерам сооружение заключает в себе огромный мир» (4). «Его свод простирается подобно небесам — без колонн, изогнут и замкнут и более того, украшен золотой мозаикой как небесный свод сияющими звездами. Его высокий купол сравним с «небом небес»; он подобен шлему и его верхняя часть покоится на нижней» (5–6). «С каждой стороны [храм] имеет идентичные фасады. Форма всех трех едина, также как едина форма Св. Троицы. Более того, единый свет освещает хоры через три открытых окна, возвещая таинство Троицы — Отца, Сына и Св. Духа» (12–13). Остальные окна, несущие свет всем присутствующим в храме, представляются

* Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев : Путь к истине, 1991. С. 140–141.

автору гимна апостолами, пророками, мучениками и другими святыми: пять дверей храма уподобляются пяти разумным девам со светильниками из евангельской притчи², колонны символизируют апостолов, а трон епископа и ведущие к нему девять ступеней «представляют трон Христа и девять ангельских чинов» (19). «Велики таинства этого храма, — поется в конце гимна, — как на небесах, так и на земле: в нем образно представлены высочайшая Троица и милосердие Спасителя» (20).

Здание храма представляется автору гимна сложным образом и космоса (материального и духовного), и христианского социума (в его историческом бытии), и самого христианского Бога. <...>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Издание текста см.: *Le Museon*, 1925. V. 38. P. 117–136.

² См.: Мф 25:1–12.

Г. К. Вагнер

МОДИФИКАЦИЯ ХРАМА-КОСМОСА (ХРАМ-«ЗЕМНОЕ НЕБО»)*

<...>

...У Иоанна Геометра (X век) еще появляется уподобление храма вселенной, но это только подражание, причем именно в земном храме осуществляется «снятие противоречия между духовным и материальным, небом и землей». Отсюда произошло усиление символики различных частей храма. Еще Н. И. Брунов заметил, что если в Константинопольской Софии купол более изобразителен, то в храмах X–XII веков он всецело символичен. Подкупольные столбы сравниваются со святыми, на которых утверждается Церковь. Естественно, символична и сама крестообразная система сводов, пред-

* Вагнер Г. К. Византийский храм как образ мира // Византийский временник. 1986. № 47. С. 163–181.

ставляющая широкое поле для священных изображений, что, в сущности, и было одним из поводов назвать новый образ храма «земным небом».

Появление крестово-купольной системы вовсе не было каким-либо шагом назад. Наоборот! Крестово-купольная система давала возможность создания больших пространств с гарантией от статических ошибок или просчетов, приведших к катастрофам с куполом Софии.

Существенно, что трансформация храма-космоса в храм-«земное небо» происходила при неуклонном следовании прямоугольному плану, дающему возможность сохранить нартекс (для оглашенных, для встречи высшего духовенства, для литии, крещальни и пр.), устроить круговые обходы (для массы молящихся), хоры (для женщин), троечастный алтарь (для малого и большого входов), наконец увеличить число глав до трех и пяти, что тоже осмыслялось не только функционально (освещение алтаря и хоров), но и символически. Известное разнообразие в конкретных функциях храмов, а следовательно, и в композиционных замыслах, обуславливало в одном случае предпочтение базиликальной вытянутости здания (большие храмы Грузии «героического века» с их общегосударственным значением), в другом — почти квадратного плана (небольшие храмы византийской провинции), который сохраняется и в больших константинопольских памятниках пятинефного типа.

Для крестово-купольного храма — «неба на земле», будь это даже большое пятинефное здание, свойственно довольно-таки дробное расчленение внутреннего пространства многочисленными опорами (столбы, колонны), что давало человеку возможность овладеть этим пространством, не раствориться в нем, как было в храме-космосе. В связи с этой особенностью Н. И. Брунов рассматривал любовь к «карликовым пропорциям» (пропорции ниш, колонн, оконных проемов), способствующим известной дематериализации образа храма, т. е. идеям аскетизма. <...>

Главное же в крестово-купольной системе, благодаря чему она стала оптимально адекватной средневековому сознанию и поэтому всепроникающей, заключалось в идеальном простран-

ственно-объемном выражении сложной структуры земной и небесной иерархии. «Купол на барабанах выявляет основную вертикальную ось здания. Однако купол вырастает из пересечений двух других пространственных координат, выявленных четырьмя цилиндрическими сводами концов креста.

Вследствие этого композиционная основа крестово-купольного здания представляет собой компактную завязку трех основных направлений пространства». В этом компактном единстве все части связаны иерархически от угловой ячейки до купола, и ни одну из них нельзя изъять без нарушения целого. Такое единство, конечно, должно было казаться предельно закономерным и гармоничным, почему оно было усвоено мировой архитектурой вплоть до XX века.

Н. Ф. Гуляницкий

КРЕСТОВО-КУПОЛЬНЫЙ ХРАМ ДРЕВНЕЙ РУСИ И ГРЕКО-АНТИЧНАЯ ТРАДИЦИЯ*

<...>

Первый вопрос — это символика крестово-купольного храма. <...> ...Исследователи при определении главных ориентиров в выборе символических значений храма (в последнее время возобладала идея «храм как образ мироздания»: труды Вагнера Г. К., Комеча А. И., Брунова Н. И. и др.) часто не разделяют по степени церковного авторитета источники толкований, не всегда основываются на словах самого Христа в Евангелиях, где есть прямые ответы на вопрос о храме. В целом их можно свести к четырем смыслам: 1) храм — дом Богоотца и Христа (Мк 11:17; Ин 2:15); 2) храм — дом молитвы (Мк 11:17); 3) храм — Тело Христово (Ин 2:18–20); 4) храм — образ обожженного человека (Лк 17:21).

* Гуляницкий Н. Ф. Крестово-купольный храм Древней Руси и греко-античная традиция // Архитектура мира : Запад-Восток: взаимодействие традиций в архитектуре. М. : ВНИИТАГ, 1993. С. 165–172.

Эти идейные смыслы положены в основу изъяснений храма Максима Исповедника (VI–VII века) в его «Мистагогии»: «Православный храм... изображает... процесс очищения и возрождения во Христе человека и всего творения в целом... Храму с древнейших времен усваивается символическое значение Христа... и значение человека, спасающегося... во Христе. В любом же из этих значений... присутствует понятие о Царствии Божиим».

В этом ряде других изъяснений храма в качестве его символа, наиважнейшего и основополагающего, принято евангельское объяснение: храм — это Христос как идеал обóбженного человека.

<...>

Аналогия внутреннего пространства храма с душой человека неоднократно фиксируется в сочинениях святых отцов. Признанные «столпы церкви» IX века Иоанн Дамаскин и Федор Студит особенно настойчиво восстанавливают человека как категорию и субъект образной структуры храма в своем учении об образе и первообразе. Федор Студит, основываясь на плотиновском учении о душе — эйдосе, иллюстрирует суть теории своим видением души храма: «Внешний вид здания, — пишет он, — если удалить камни, и есть его внутренний эйдос», как бы конкретизируя таким образом положение Иоанна Дамаскина: «Всякий образ есть выявление и познание скрытого». А еще ранее у Максима Исповедника мы находим: «...святая церковь Божия подобна человеку, имея святилищем душу, божественный жертвенник — ум и храм — тело, и служба как бы образом и подобием человека... И наоборот, человек есть в таинственном смысле — церковь...». Наконец, сам Христос, говоря, «когда молишься, войди в комнату твою...» (Мф 6:5–6), поучал прежде всего о «пространстве души» человека, хотя и второй смысл — физического пространства храма, здесь также не исключен.

Из сказанного очевидно — антропогенность форм византийского храма качественно отличается от античной антропоморфности. Не красота тела, а совершенство его души, внутренняя красота, определяемая христианскими добродетеля-

ми, могут быть взяты за образец и как-то идентифицированы в формах и символах храма. <...>

В этих условиях обрело особые качества само физическое пространство храма как главное средство и материал его структурирования. Эти качества порождались многоаспектностью свойств и функций пространства в храме, не только организующего и оформляющего его структуру, но и активно участвующего в богослужбном действе, взаимодействующего со светом и цветовой композицией интерьера, обретающего в тех или иных его зонах различную степень сакральности и, наконец, изменяющегося в своей семантике, в зависимости от значений самих храмовых форм, покрывающих их живописных сюжетов, динамичной смены богослужбной символики в процессе различных литургических действ. Пространство физическое, но лишённое видимой телесности, оказалось особенно привлекательным для символического выражения метафизических сущностей христианского миростроения — души, духа, горнего мира и т. п. Само пространство, как философская категория, было отмечено особой печатью «божественного произволения»; его трехмерность иногда связывалась с идеей триипостасности Всевышнего.

Крестово-купольный храм — это прежде всего особая пространственная структура, сочетающая в себе основополагающую форму пространственного креста и ее завершение — купол над средокрестием. Идея центрической композиции купола в его сочетании с пространственным крестом, по-видимому, изначально явилась фундаментальной смысловой основой поисков формы, приведших к различным ее структурным типам и конструктивным вариантам. Эта идея с самого начала обрела известную автономию по отношению к идее глубинного развития пространств, следующих в основном богослужбной логике. Но одновременно она вносила свои элементы в пространственное оформление литургических процессов, которые складывались и канонизировались практически синхронно с развитием архитектурной системы.

<...>

Купол и крест становятся образом, в котором, по выражению патриарха Фотия (IX век), «преодолевается антитеза». Путь «горнего восхождения», осуществляемый по горизонтали (в базилике. — *Прим. ред.*), получает новую пространственную координату — вертикаль, символически связывающую храмовое действо с реально видимым в действительности небом.

<...> Крест Распятия — идеальный образ Христа для выражения этого «страстного (крестного) пути» в пространстве храма в процессе его основного богослужебного действия — литургии. Предельная слитность формы с идеей Христа и реальным храмовым действием, символизирующим таинственное приобщение человека к Богу, — главное, что было достигнуто зодчими крестово-купольных храмов в аспекте их максимальной приближения формы к содержательному идеалу.

Купол и его подкупольное пространство в этой системе имеют свои задачи, которые следует рассматривать двуедино: и как статический противовес динамике действий со своей постоянной символикой, характером образа; и как существенный компонент этого действия или во всяком случае как его дополнительное оформление и символическое утверждение.

<...> Пространство, нанизанное на ось и предельно «сжатое» в куполе, зрительно «опускается» в храм, как бы аккумуляясь в средокрестии и руках креста.

Это пространственное ядро, являя собой статичную центрическую структуру, обрело в общей системе храма определенную автономию. <...>

Связь купола с храмовой литургией с ранних пор основывалась на особенностях богослужебной топографии. Все выходы на амвон, как правило, связывались с подкупольным пространством, и уже в Софии Константинопольской амвон был далеко отодвинут от алтаря в сторону подкупольной зоны. Среди различных богослужебных выходов священства в храме особое литургическое значение имеет чтение Евангелия на амвоне — кульминационный пункт средней части литургии («литургии оглашенных»). <...> И если вершиной

всего литургического действия, осуществляемого в его основной части («литургии верных»), является таинство Евхаристии в алтаре, то подкупольное пространство как бы создает и по своему оформляет храмовую среду по вертикальной оси, в зоне произнесения Слова Божьего; действия, символизирующего выход Христа и апостолов, проповедовавших Евангелие, в мир, к народам.

<...>

В отличие от византийских ведущих систем — храма-купола на 4 колоннах и купола, опирающегося на 8 точек, — русская крестово-купольная структура — это система пересекающихся стен с пучками пилястр, окружающих столп, и выступами-пилястрами на внешних стенах. Подпружные арки — это по существу проемы, как бы вырезанные в стенах, а крестчатые в сечении столбы — повторение в миниатюре основного пространственного символа. При всем этом внутри почти полная «оголенность» конструкций. Особой заботой зодчих XI–XII веков всегда было как бы продолжение наружу стен и запечатление на фасадах их образов в пластике (подобно тому, как это делалось в деревянных срубах).

Таковыми же образцами внутренних сводчатых конструкций стали закомары, которые в русских храмах чаще всего отражали на всех фасадах примерно равновеликую по высоте систему аркад на основе периптерального принципа (окружения основного объема здания колоннами со всех сторон. — *Прим. ред.*). Это стремление к целостности всего блока храма с выделением в нем уширенных арок пространственного креста «на равных» с другими особенно отличало русский храм от византийского.

<...>

Особенность нашей ступенчатой, концентрической структуры, в отличие от античной, — прежде всего в ее органическом внедрении в саму стену, слиянии с ней. Арочные уступы как бы наращивают массу пилястр, архивольта, соответственно облегчая стену, на которой арочные членения, будучи «вставленными» одно в другое, уподобляются друг другу. При этом их формы не замыкаются внизу: они все воспринимаются как

арки, а не как рамки. Таким образом, внутренняя конструктивная структура, отображенная в тектоническом строе здания на фасадах, порождает и в самой стене определенный порядок (ордер), характер зависимости друг от друга членений по принципу «арка в арке», при определяющей роли в ней основных подзакомарных арок. <...>

НИКОЛАЙ ФЕОДОСЬЕВИЧ ГУЛЯНИЦКИЙ (1927–1995) — сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского института теории архитектуры и градостроительства (ВНИИТАГ). Доктор искусствоведения, профессор.

РОМАНСКИЙ ХРАМ

Е. П. Ювалова

АРХИТЕКТУРА РОМАНСКОГО ХРАМА*

<...>

Романский храм с его тяжелыми массами, большими плоскостями, медлительными ритмами был в продолжение всего существования романского искусства образом суровой, замкнутой твердыни. Образы живописи и скульптуры всегда оставались сумрачными, пребывающими в драматической борьбе с орнаментальной стихией и под диктатом геометрических схем, подчас грозными или жестокими. Язык романского искусства всегда сохранял лаконичность, резкость, категоричность. И главное, романское искусство было сверх- и внеличным. Оно воздействовало на массовое сознание масштабностью и непреерекаемой силой архитектуры, блеском ее драгоценного внутреннего убранства. Оно давало возможность воочию видеть святое и священное. Образы его скульптуры внушали страх Божий и страх первобытный, удовлетворяли любознательность и любопытство. Романский храм периода зрелости стиля отвечал и высоким устремлениям духа теологически мыслящего человека. Он располагал к медитации, его математически выверенные пропорции, очевидная логика членений, высокое мастерство кладки камня и безупречная гладкость плоскостей внушали мысль о мудром устройстве мира, о единой созидательной воле Творца. <...>

* Ювалова Е. П. Сложение готики во Франции. СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. С. 32–33.

Но в романском искусстве не было ничего адресованного личному, эмоциональному миру человека с его своевольными порывами, драматическими коллизиями и поисками внутренней гармонии. В нем не было ничего просветляющего и умиротворяющего, ничего интимного и лирического. В романском искусстве не было переживания и отображения телесной человеческой красоты, не было показано, как выглядит человек, наделенный нравственными достоинствами, не было воплощено представление о гармонии в человеке телесных и душевных свойств: отсутствовали человеческая индивидуальность и человеческий эстетический и нравственный идеал. Потребность же в художественном воплощении этих чувств и идеала в первой половине XII века появилась и становилась все более настоятельной. <...>

ЕЛЕНА ПЕТРОВНА ЮВАЛОВА (1937–2011) — *исследователь западноевропейского средневекового искусства. Кандидат искусствоведения, профессор.*

ГОТИЧЕСКИЙ ХРАМ

Е. П. Ювалова

ЦЕРКОВЬ СЕН-ДЕНИ*

<...>

Романская эпоха была эпохой экспериментов, чрезвычайно обильной плодотворными идеями и находками, которые, однако, возникали в разных областях и даже на разных этапах развития романского стиля. Готика отобрала некоторые из них, свела воедино, развила, переосмыслила и сделала основополагающими элементами своей системы. Так, нормандская архитектура дала готике нервюрные своды, трехчастное деление стены главного нефа храма, композицию его главного фасада, Бургундия — темы и композиции скульптурного декора, клюнийская архитектура паломнических церквей — план хора с обходом и венцом капелл.

Но в корне неправильно было бы представлять процесс сложения готики только как эволюционный. Возникновение готики явилось революцией в смысле резкой смены эстетики, кардинального изменения эмоциональной тональности и эмоционального диапазона искусства. Изначальным импульсом для возникновения готики было стремление увидеть новый художественный образ, и оно проявилось сразу, внезапно.

<...>

Хор представляет собой в структурном отношении столь же новаторское сооружение, как и фасад. В художественном же отношении он был более значительным достижением. Не-

* Ювалова Е. П. Сложение готики во Франции. С. 32, 34, 38, 40.

рвюрные своды, примененные еще в нартексе, в хоре получили сложную и богатую разработку. В сводах хора... поняты и продемонстрированы все технические преимущества и эстетические свойства новой конструктивной системы. Не менее новаторский характер имеют план хора и трактовка его завершения. Радиальные капеллы, окружающие двойной обход, соединены, почти слиты друг с другом и снабжены большими окнами, благодаря чему дискретные трехмерные формы колонн рисуются на сплошном световом фоне. Эта структура, названная Х. Янтценом «диафанной», стала специфичной для готического собора структурой его главного нефа и хора. Цветной свет витражей в капеллах хора... впервые выступил в новом и отныне постоянном для него качестве — как фактор, определяющий наравне с архитектурой художественное впечатление, производимое интерьером готического храма (здесь имеется в виду собор святого Дионисия (Сен-Дени) в Париже, 1137–1144 годы. — *Прим. ред.*).

<...>

Говоря о том, что при мессе необходимо использовать драгоценные сосуды, Сугерий (аббат Сюжер. — *Прим. ред.*) приводит довод... «Каждая дорогая и драгоценная вещь должна служить в первую очередь и прежде всего для совершения Святой Евхаристии. Если золотые сосуды для возлияний, золотые фиалы, золотые ступки употреблялись по слову Божию или по приказанию пророка, чтобы собирать кровь коз, телят или красных телок, тем более должно с неустанным рвением и глубоким благоговением предоставлять золотые сосуды, драгоценные камни и все, что только есть самого ценного среди всех сотворенных вещей для принятия Крови Христа. Подлинно, ни мы, ни наши средства недостаточны для этого служения. Клеветники возражают, что благочестие, чистое сердце и ревностная вера достаточны для этого священнодействия; мы тоже положительно и настойчиво утверждаем, что это — главное, но мы утверждаем, что должны выказывать свое благочестие также и украшением священных сосудов... Потому что нам надлежит как можно усерднее служить нашему Спасителю

всеми способами, Ему, Который не отказался позаботиться о нас всеми способами без исключений».

<...>

Говоря о чувствах, которые вызывает у него созерцание драгоценных камней, он повторяет...: «Когда я восторгаюсь красотой дома Божия, и прелесть драгоценных камней уводит меня от внешних забот, и благочестивая медитация побуждает меня размышлять, переходя от того, что материально, к тому, что нематериально, к разнообразию священных предметов, тогда мне кажется, что я пребываю в какой-то странной области универсума, и не в тине земли, и не в чистоте небес, и что по милости Божией я могу быть восхищен из этого низшего в тот высший мир анагогическим образом».

Э. Панофски

АББАТ СЮЖЕР И АББАТСТВО СЕН-ДЕНИ*

IV

<...>

Наш ум, говорит Псевдо-Дионисий Ареопагит в самом начале своей большой работы «О Небесной Иерархии»... может воспарить к нематериальному, только будучи ведомым материальным (*materiali manuductione*). Даже пророкам Божество и силы небесные могли являться лишь в некоторой видимой форме. Но это возможно потому, что все видимые вещи суть «материальные вспышки света», которые отражают «интеллигибельные» вспышки света и, в конце концов, «*vera lux*» (истинный свет) самого Бога...

<...>

Таким образом, вся материальная вселенная становится большим «светом», составленным из бесчисленных малых

* Панофски Э. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре Средневековья. Киев : Христианское братство «Путь к истине», 1992. С. 99–105.

«светов», будто из множества светильников; каждая воспринимаемая вещь, сотворенная человеком или природная, становится символом того, что не воспринимаемо, ступенькой на пути к Небу; человеческий разум, отдающий себя «гармонии и сиянию» (*bene compactio et claritas*), которые являются критерием земной красоты, оказывается «ведомым вверх», к запредельной причине этих «гармонии и сияния», которая и есть Бог.

<...> Именно это исповедовал Сюжер как теолог, провозглашал как поэт и осуществлял как покровитель искусств и устроитель литургических действ.

<...>

Он страстно любил описывать все, что было свершено во время его управления монастырем, все, от новых частей здания перестроенной при нем церкви Сен-Дени до витражных окон, алтарей и ваз, прибегая при этом... к выражениям Иоанна Скота Эриугены:

Когда задняя часть храма соединяется с передней,
Церковь сияет, ибо и средняя ее часть осиянна.
Сиянье это то, что сияюще сплавлено со светом.
И сияет благородный храм, который пронизан светом...

<...>

Постоянное манипулирование словами *clarere, clarus, claficare* (сиять; сияющий; прославлять — будто через распространение света), которое чуть ли не гипнотизирует и заставляет искать смысл, скрытый за чисто чувственными восприятиями, раскрывается как имеющее метафизическое значение... <...>

В другом стихотворении Сюжер, на первый взгляд, поясняет назначение дверей западного центрального портала, которые, сияя позолоченными бронзовыми рельефами, были украшены изображениями «Страстей Христовых» и «Воскресения или Вознесения». На самом же деле это стихотворение представляет собой сжатое изложение всей теории «анагогического» просвещения:

позволяла ему приветствовать материальную красоту как форму воплощения духовной красоты и блаженства, а не бежать от нее как от искушения, и воспринимать как моральную, так и физическую вселенную не монохромно, черно-белой, а как гармонию многих цветов.

ЭРВИН ПАНОФСКИ (1892–1968) — немецкий и американский историк и теоретик искусства.

Е. П. Ювалова

ЗАПАДНЫЙ ФАСАД ШАРТРСКОГО СОБОРА*

История строительства

<...>

В начале 40-х годов внезапно возникла более обширная программа строительства. Было решено построить с юго-западной стороны собора еще одну башню, симметричную первой, продолжить боковые нефы здания до их соединения с башнями, а главный неф завершить двухэтажным нартексом. Нижний этаж нартекса должен был открываться наружу трехчастным порталом, а верхний — трехчастным же окном, повторяющим очертания портала. Внешним стимулом к этому строительству были, несомненно, впечатления от освященного в 1140 году западного фасада церкви Сен-Дени. <...>

Известие о новых строительных замыслах быстро стало достоянием всех жителей Шартра и так воодушевило их, что они, объединившись, начали деятельно помогать возведению башни и сооружению нового фасада. Это движение сразу же нашло живой отклик у современников, вызвав их горячее одобрение. <...>

Первое упоминание содержится в хронике, написанной аббатом монастыря Мон-Сен-Мишель Робером де Ториньи в 1144 году, где читаем: «В этом году в Шартре можно было

* Ювалова Е. П. Сложение готики во Франции. С. 99–100, 280.

видеть, как верующие впрягаются в тележки, нагруженные камнями, деревом, свинцом и всем, что необходимо для сооружения собора, башни которого вырастают как по волшебству. Энтузиазм распространился и в Нормандии. Повсюду можно видеть, как мужчины и женщины тащат тяжелые грузы через топкие болота».

В 1145 году другой свидетель событий, аббат монастыря Сен-Пьер-сюр-Див Хэмон... характеризовал религиозно-нравственные мотивы, которые побуждали жителей помогать строительству. По словам аббата, в работе участвовало несколько тысяч человек. «...Среди них царит такое молчание, — писал аббат, — что не слышно ни малейшего шепота. Во время остановок говорят, но только о своих грехах, в которых каются со слезами и молитвами, тогда как клирики призывают забыть вражду, простить долги и т. п. Если среди собравшихся окажется кто-нибудь настолько закоренелый, что не захочет простить своих врагов и подчиниться этим благочестивым призывам, его груз сейчас же выбрасывают из повозки, а его самого изгоняют из святого сообщества. По ночам, когда работы прекращаются, собравшиеся разбивают лагерь вокруг строящейся церкви, водружают на повозках зажженные свечи и поют гимны и кантики».

Начало зрелой готики

Архитектура Шартрского собора

<...>

Важнейшее новшество шартрского плана (собора Нотр-Дам в Шартре, 1194–1220 годы. — *Прим. ред.*), обусловившее кардинальные изменения в структуре стены главного нефа, состояло в том, что архитектор отказался от восходящей к романской эпохе так называемой связанной системы, согласно которой большая квадратная травея главного нефа фланкирована парами вдвое меньших квадратных травей боковых нефов. Этой системе следовали все архитекторы второй половины XII века. Шартрский архитектор впервые сделал травею главного нефа узкими прямоугольниками, вытянутыми в ши-

рину, вследствие чего с каждой стороны к такой травее при-
мыкает лишь одна, вдвое меньшая травея бокового нефа. Это
позволило архитектору заменить в главном нефе шестичаст-
ные своды, которые были общепринятыми в раннеготической
архитектуре, на четырехчастные. Благодаря такому нововведе-
нию своды во всех частях Шартрского собора — в продольном
корпусе, трансепте и прямоугольной части хора — получили
единообразную трактовку, в результате чего было достигнуто
полное структурное единство всего здания.

ХРАМЫ СМЕШАННОГО ТИПА

И. Е. Путятин

ОБРАЗ РУССКОГО ХРАМА И ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ*

Митрополит Платон о сущности и образе храма

<...>

Храм предназначен быть «жилищем невместимому Богу... местом благодатного Божия присутствия... пристанищем спасения... духовным учеников Иисуса Христа училищем... преддверием храма... небесного нерукотворенного... раем земным...».

<...>

...«Все мирские дома устроятся, чтоб от воздушных перемен сокрыть и охранить себя, и телу здравие и спокойствие доставить. Но храмы Божии устроятся, чтоб в них сокрыть себя от бури житейских попечений и предохранить себя от соблазнов мира, а чрез то... доставить душе тишину».

<...>

...«Ежели мирские дома, сверх нужды еще иногда со излишеством убираются великолепно... не редко... таковое великолепие возбуждает в одних зависть, других — бедных заставляет роптать, что они едва себе находят приют, а сей... не только в бедности им не спомоществует, но еще как бы над их бедностию насмехается [...] Но храмы Божии, требуют ли такового мирского великолепия? Конечно, лучшее и свя-

* Путятин И. Е. Образ русского храма и эпоха Просвещения : К 250-летию Академии Художеств. М. : Гнозис, 2009. С. 25, 27, 28, 29, 35, 269.

тое их украшение, когда в них совершается служба Божия с благоговением, и собирающиеся в них христиане украшены благочестием и благонравием [...] Однако и внешние украшения храмов служат к истинной пользе и к созиданию. Ибо все они относятся не к суете человеческой и тщеславию, но единственно к чести и славе Божией [...]» <...> «Сравните вы теперь сии священные здания с богатыми и великолепными домами мирскими. Допускают ли туда бедных и неимущих? [...] Храм Божий... дом для всех общий! [...] Здесь все соединены, здесь все равны: ибо все единого Отца дети, все между собою — братья...» <...> «...Кому здесь приносится золото, серебро и всякая драгоценность, как не Тому, от Кого все сие даровано, и который сего того есть полный Владыка? Всяк устрояяй сие, не может не сказать: что приношу Тебе, Господи? *Твоя от Твоих*».

<...> «...Сие-то едино храмы Божии безконечно возвышает паче всех мирских домов огромных, величественных и великолепных». <...>

...«При том, самая чувства, быв поражены великолепием храма, возвышают мысль к отличному о величестве Божиим понятию и сердце пленяют страхом к Нему и любовью». <...> «Хотя подлинно благолепие храма состоит во внутренней красоте тех душ, кои собираются на славословие Божие во храм, но и внешнее благолепие уважаемо быть должно, и притом тем паче, что *оно есть не только знак внутренней душевной красоты, но и к ней же возбуждает и действительно приводит*». <...>

В богословских трудах митрополита Платона обнаруживается образное выражение идеи храма. Естественное понимание христианского храма как образа Горнего Иерусалима (Царствия Небесного) дополняется в высказываниях митрополита Платона сравнениями современных храмов с Ветхозаветным Храмом и с храмом Воскресения, воздвигнутым в Иерусалиме императором Константином Великим. Такое сложное понимание храма, имеющее связи и с древнерусской традицией, и

с европейским Средневековьем, выражает существенные черты церковной архитектуры эпохи Просвещения, согласуясь с представлениями архитекторов и частных заказчиков об образе храма.

<...>

В православном... храме (речь идет о русских православных храмах второй половины XVIII века. — *Прим. ред.*), даже при строгой центрической композиции ротонды, сохранялась динамика развития внутреннего пространства по западно-восточной оси, символически выражавшая вертикальное движение от дольного мира к горнему. <...> Во внешнем облике православного храма-ротонды нередко проявлялась его внутренняя двуцентричность, что отдаляло его от абстрактной геометризированной модели, но приближало к историческому прообразу — храму Гроба Господня в Иерусалиме.

МИТРОПОЛИТ МОСКОВСКИЙ И КОЛОМЕНСКИЙ ПЛАТОН (ЛЕВШИ́Н) (1737–1812) — *русский церковный деятель эпохи Просвещения.*

ИЛЬЯ ЕВГЕНЬЕВИЧ ПУТЯТИН — *преподаватель Московского архитектурного института, старший научный сотрудник НИИ Теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. Доктор искусствоведения, кандидат архитектуры, доцент.*

А. В. Щусев

**МЫСЛИ О СВОБОДЕ ТВОРЧЕСТВА
В РЕЛИГИОЗНОЙ АРХИТЕКТУРЕ***

Архитекторам необходимо уловить и почувствовать искренность старины и подражать ей в творчестве не выкопировкой старых форм и подправлением, т. е. порчей их, а

* Щусев А. В. Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре // Зодчий. 1905. № 11. С. 132–133.

созданием новых форм, в которых бы выражалась так искренне и так красиво, как в старину, идея места общения людей с Богом.

<...>

...Они (реставраторы. — *Прим. ред.*) в своем ученом увлечении перестают видеть красоту и характер форм и пропорций, не видят связи широких простых перекрытий с вычурностью главок, они все хотят объяснить случайностью, подражанием и заставляют нас не творить в русском стиле свободно, запоминая только общую идею, силуэт строения и связь его с местностью и вкусом жителей, а выкопировать и запоминать всякие профильки, крестики и другие мелочи и потом их еще обитатьянить по-своему, дабы придать им дешевую культурность XX столетия.

<...>

В искусстве необходимо правильно выражать идеи и достигать силы впечатления, не раздумывая о средствах (предполагается, что средства, т. е. знание современных конструкций, архитектуру доступно в совершенстве, подобно тому, как музыкант должен знать инструмент, при помощи которого он творит)...

АЛЕКСЕЙ ВИКТОРОВИЧ ЩУСЕВ (1873–1949) — архитектор, академик архитектуры, создатель многих гражданских зданий и православных храмов в «неорусском стиле» (в их числе — Марфо-Мариинская обитель в Москве, храм-памятник на Куликовом поле и др.).

Раздел IV

*Внутреннее
убранство храма:
росписи, мозаики,
иконостас*

КАТАКОМБЫ

Т. Ю. Воробьева

АРХИТЕКТУРА КАПЕЛЛЫ ТАИНСТВ *

<...>

Капелла Таинств <...> входит в ансамбль катакомб св. Каллиста — древнейшей официальной усыпальницы римской христианской общины. Принято считать, что она создавалась в два этапа: первоначально состояла из трех камер, построенных во второй четверти III века; в середине столетия к ним были присоединены еще три помещения.

В отличие от ученых XIX — начала XX веков, полагавших, что катакомбы были центрами духовной и общественной жизни первых христиан, современные авторы считают их прежде всего местами погребений и совершения погребально-поминальных обрядов <...>.

Планировка комплекса отражает перемены, наметившиеся в понимании архитектурного пространства в середине III века. Наряду с первоначальной системой длинных коридоров-галерей, в это время появляются отдельные комнаты, кубикулы и крипты. Подобный тип планировки, впервые возникший именно в катакомбах св. Каллиста, означал расширение прежнего представления о *выходе* из подземного мира... <...>

Общая схема росписи такова.

На входной стене показана сцена *Христос и самарянка*, причем структура росписи этой входной стены... отличается

* Воробьева Т. Ю. Раннехристианская трапеза : Историко-культурные и историко-художественные связи и параллели. СПб. : Нестор-История, 2011. С. 30–31, 37.

от трех других, где изображения идут в два регистра. Слева представлен *Моисей, источающий воду из скалы*. На правой стене (для входящего) представлено *Воскрешение Лазаря* внизу (не сохранилось) и *Извержение Ионы* из чрева китова вверх. На центральной стене внизу, справа налево — *Жертвоприношение Авраама, Трапеза семерых и сцена типа «Евхаристии»*. По бокам показано по фигуре фоссора (могильщика. — *Прим. ред.*), чуть выше границы нижнего регистра. Вверху на той же задней (центральной) стене, изображен *Отдыхающий Иона*. На левой стене внизу показаны *Расслабленный, Крещение; Рыбак*, выуживающий рыбу. Над ними — *Иона, бросающийся* (ошибка; правильно: «брошенный»). — *Прим. ред.*) *с корабля* в морскую пучину. Плафон... расчерчен на зоны и сегменты, с 4 павлинами и фигурой *Доброго пастыря* в центре, с овцой на плечах (головой к двери).

Верхние границы стен в центре соединены с потолком рукавами равноконечного креста. В угловых, «приподнятых» над сценами компартиментах, помещены парные мужские и женские фигуры со светильниками.

<...>

ТАТЬЯНА ЮРЬЕВНА ВОРОБЬЕВА — *старший научный сотрудник Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Кандидат искусствоведения.*

БАЗИЛИКА

Преподобный Нил Синайский ПИСЬМО ЕПАРХУ ОЛИМПИОДОРУ *

Пишешь ко мне: поскольку готовишься воздвигнуть величественный храм в честь святых мучеников и Самого Христа, прославленного их мученическими подвигами, трудами и погони, то «не будет ли весьма прилично поставить в святилище иконы, а стены с правой и с левой стороны наполнить изображениями всякого рода ловли животных, чтобы видны были растягиваемые по земле сети, спасающиеся бегством зайцы, серны и другие животные, поспешающие за ними ловцы и ревностно преследующие их со псами, а также закидываемые в море мрежи, пойманные всякого рода рыбы и руками рыбаков извлекаемые на сушу; сверх сего сделать всякого рода лепные изображения из гипса для услаждения очей в дому Божию; да и в месте общего собрания верных изобразить множество крестов и всякого рода птиц, скотов, пресмыкающихся и растений?»

А я на письмо это скажу, что детское и приличное маловозрастным дело — обольщать око верующих сказанным выше. Зрелому же и мужественному смыслу свойственно во святилище на восточной стороне храма изобразить только Крест. Ибо единым спасительным Крестом спасается человеческий род, и повсюду проповедуется надежда людям отчаянным. А святой храм и здесь, и там пусть наполнит рука искуснейшего живописца историями Ветхого и Нового завета, чтобы и те,

* Нил Синайский. Слово подвижническое : Письма. М. : Изд. им. свт. Игнатия Ставропольского, 2000. С. 476–477.

которые не знают грамоты и не могут читать Божественных Писаний, рассматривая живописные изображения, приводили себе на память мужественные подвиги искренно послуживших Истинному Богу и возбуждались к соревнованию достославным и приснопамятным их доблестям, по которым обменяли они землю на небо, предпочтя видимому невидимое.

В месте же общего собрания верных, разделяемом на многие храмины, почитаю необходимым каждую храмину снабдить водруженным в ней честным крестом, а все излишнее оставить.

<...>

ПРЕПОДОБНЫЙ НИЛ СИНАЙСКИЙ († 450) — византийский подвижник, пустынный IV–V веков.

А. П. Голубцов

ИЗ ИСТОРИИ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ*

<...> Епарх Олимпиодор, один из важных сановников империи, задумал устроить храм в честь мучеников и свое мнение о плане церкви, а главное — ее внутреннем убранстве, сообщил Нилу подвижнику, которого уважал как своего наставника, прося у него совета насчет росписи храма. <...> ...Пестрота изображений не понравилась Нилу. Строгий аскет и враг всякого излишества, он не одобрил подобного разнообразия сюжетов и поставил на вид Олимпиодору, что такая разнохарактерность и роскошь в украшении храма могут вредно подействовать на душевное расположение молящихся в нем, станут противодействовать целям религиозного назидания. <...>

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ ГОЛУБЦОВ (1860–1911) — профессор церковной археологии и литургики Московской духовной академии. Доктор богословия.

* Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургики. СПб. : Сатис, 1995. С. 120–121.

В. Н. Лазарев

ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ *

<...>

Самый крупный мозаический ансамбль эпохи Теодориха — мозаики Сант Аполлинаре Нуово, возникшие, вероятнее всего, на протяжении третьего десятилетия VI века...

Первоначально весь интерьер, включая апсиду, был украшен мозаиками. Последние уцелели лишь на боковых стенах большого нефа, где они располагаются тремя ярусами. В верхнем ярусе... двадцать шесть сцен из жизни Христа (на левой стене чудеса, на правой — Страсти), ниже, между окнами, представлены фигуры пророков, а еще ниже... дворец Теодориха и Порто ди Классе, из которых выходят мученики и святые жены, направляющиеся к восседающим на тронах Христу и Богоматери. ...На фоне дворца и стены Порто ди Классе находились фигуры, которые были уничтожены при переделке мозаик епископом Аньелло в 60-х годах VI века. Эти фигуры изображали людей из свиты Теодориха¹.

Таким образом, к Христу и Богоматери первоначально подходили не мученики и мученицы, а возглавляемые Теодорихом и его супругой процессии остготских придворных, несомненно изобиловавшие портретными изображениями².

...Выбор сцен в евангельских циклах обусловлен... римским либо, скорее, миланским богослужением... разделение евангельских эпизодов на два самостоятельных цикла чудес и страстей указывает на связь со стенными росписями палестинских мартириев... В композициях преобладают фронтально поставленные фигуры, отчего взаимосвязь между отдельными композиционными звеньями остается слабо выраженной. При такой стилистической трактовке евангельских сцен последние приобретают характер вневременных событий, окруженных ореолом особой торжественности.

* Лазарев В. Н. История византийской живописи. М. : Искусство, 1986. С. 43.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Вероятно, на фоне центральной арки дворца была представлена фигура самого Теодориха, а во фронтоне — группа из трех фигур (Теодорих на коне посреди богинь городов Рима и Равенны).
- ² Перед Теодорихом и его супругой должны были шествовать святые, которые представляли их Христу и Богоматери.

П р и л о ж е н и е *

**Мозаики храма Сан Аполлинаре Нуово в Равенне
(начало VI в. и 560-е гг.)**

Левая (северная) стена — от алтаря к входу:

1. Брак в Кане Галилейской.
2. Умножение хлебов и рыб.
3. Чудесный улов рыбы (Призвание Петра и Андрея).
4. Исцеление слепого в Иерихоне.
5. Исцеление кровоточивой женщины.
6. Христос и самарянка.
7. Воскрешение Лазаря.
8. Притча о мытаре и фарисее.
9. Лепта вдовицы.
10. Притча о Страшном суде (разделение на агнцев и козлиц).
11. Исцеление расслабленного в Капернауме.
12. Исцеление бесноватого (изгнание бесов в свиней).
13. Исцеление расслабленного у купальни Вифезда.

Правая (южная) стена — от алтаря к входу:

1. Тайная вечеря.
2. Молитва Христа в Гефсиманском саду.

* Составлено А. М. Копировским по результатам визуального осмотра. — *Прим. ред.*

3. Поцелуй Иуды.
4. Взятие Христа под стражу.
5. Христос в синедрионе.
6. Христос предупреждает Петра об отречении.
7. Отречение Петра.
8. Иуда возвращает деньги.
9. Христос перед Пилатом (Пилат умывает руки).
10. Шествие на Голгофу.
11. Жены-мироносицы у гроба.
12. Явление Христа ученикам на пути в Эммаус.
13. Уверение Фомы.
(Изображения Распятия нет. — *Прим. ред.*)

ВИКТОР НИКИТИЧ ЛАЗАРЕВ (1897–1976) — историк искусства, специалист по истории искусства Византии, Древней Руси и Италии эпохи Возрождения. Заведующий кафедрой истории зарубежного искусства МГУ. Один из создателей Института истории искусства РАН. Член-корреспондент АН СССР, лауреат Государственной премии СССР.

О. Демус

ИСТОРИЯ СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОЙ СИСТЕМЫ*

<...>

...Мозаики нефа Сант Аполлинаре Нуово в Равенне... относятся к VI в., и, несмотря на повреждения и как минимум два этапа их исполнения, представляют собой лучший пример последовательного и функционального декора интерьера базилики. Два длинных ряда фигур — мужских на одной стороне и женских на другой — представлены на двух противоположных стенах нефа в церемониальной процессии, направляющейся к восточному концу, где Мария и Христос восседают на престолах, дабы принять их поклонение. Эти мученики и святые

* Демус О. Мозаики византийских храмов. М. : Индрик, 2001. С. 77–78. (Со ссылкой на А. Баумштарка. — *Прим. ред.*)

жены, которые, выйдя из Класе и Равенны, направляются к своей цели — апсиде, являются идеальными изображениями молящихся, чью духовную позицию они выражают. В то же время они воплощают изысканный ритм форм поддерживающих аркаду колонн, которые мерно шествуют по направлению к апсиде. Статуарные фигуры пророков, расположенные вверху, между окнами, подчеркивают этот ритм. <...> Все стены отданы под мозаику. Расположенные над окнами (базилика Сант Аполлинаре Нуово. — *Прим. ред.*) сцены жизни Христа — пережиток более ранней иллюстративной системы, состоящей из небольших повествовательных композиций, — организованы в два иконографически сопоставленных цикла. Один из них изображает проповедь Христа, а другой — Его Страсти. И тот, и другой соответствуют порядку пасхальных чтений, принятому в Равеннской церкви.

<...>

ОТТО ДЕМУС (1902–1990) — известный австрийский исследователь средневекового искусства Византии и Западной Европы. Профессор истории искусства.

КРЕСТОВОКУПОЛЬНЫЙ ХРАМ

ДЕСЯТАЯ ГОМИЛИЯ ПАТРИАРХА ФОТИЯ*

<...>

...Фотий подробно описывает вход во храм (Богоматери Фаросской. — *Прим. ред.*), его мраморную облицовку. Внутри храма он подробно рассказывает о пространстве, которое называет «святилищем» (*temenos*). Прежде всего его внимание привлекают колонны, украшенные серебром и золотом, затем киворий, по предположению В. Лаурдаса, украшенный слоновой костью и драгоценными и полудрагоценными камнями, потом он описывает мозаичный пол и лишь в самом конце — мозаики купола и стен.

В куполе, согласно описанию Фотия, находится мозаичное изображение Христа Пантократора (по-видимому, поясное), ниже которого в проемах окон барабана купола располагались изображения Ангелов, «Владыку всех дориносящих». В конхе алтарной абсиды была изображена Оранта, на стенах храма — патриархи (среди них — Иаков), протцы (среди них — царь Давид), пророки, апостолы, мученики. ...В храме не было изображений из жизни Христа и Богоматери.

<...>

Исследователи отмечали одну интересную особенность гомилии: в своем описании Фотий как бы следует за блуждающим взором своего зрителя, у него постоянно встречаются

* Десятая гомилия Патриарха Фотия / Введение, пер. и прим. дьякона Владимира Василика // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2009. № 1/2 (5/6). С. 186–187, 190–193.

обороты: «то же, что от меня ускользнуло...». Однако эта кажущаяся рассеянность и блуждание подчинены главному принципу — восхождения — от символа к символу, от земли к «новому иному небу на земле» — храму и далее от храма — к его архетипу, Небесному Иерусалиму.

<...>

Фотий, Патриарх Константинопольский

Гомилия 10.

На освящение церкви Богоматери Фаросской
Большого императорского дворца, 864 г.

<...>

III. <...> Храм Девы на земле обновляется днесь, воистину многопетое деяние царской щедрости, храм посреди самих царских чертогов восстает как некий иной чертог божественный и досточтимый... Ты скажешь, посмотрев на него, что это — не человеческих рук дело, но эту красоту придала ему некая божественная и превышающая нас сила.

Ибо вход во храм прекрасно украшен. И плиты из белого мрамора, блистающие сиянием и радостью, занимают собой весь наружный вид, и расположением по отношению друг ко другу и по соприкосновению краев своею ровностью и гладкостью, и прилаженностью они как бы скрываются в непрерывности единого камня, как бы расчерченного прямыми линиями, это — «новое чудо» и приятное для зрения, к которому они приводят воображение созерцающих.

<...>

V. Когда же кто-нибудь, с трудом оторвавшись, проникает в самый храм, то какой же радости и волнения и страха он исполняется! Как если бы взойдя на самое небо, без чьей-либо помощи откуда-то, и, как звездами, осияваясь многообразными и отовсюду являющимися красотами, он весь будет поражен. Кажется же, что все другое находится в исступлении, в экстагическом движении (*ekstasei*) и вращается сам храм. Ведь благодаря естественным и всевозможным

обращениям [в разные стороны] и постоянным движениям, которые заставляет претерпевать зрителя повсюду присутствующее многообразие зрелищ, свое впечатление он переносит воображением в созерцаемое. Ведь золото и серебро покрыло большую часть храма, золото — наложенное на мозаики, серебро — как бы посыпанное на плиты и припаянное к ним, и россыпи одного чередуются с россыпью другого. Там [серебром] украшаются капители колонн, там золотом — пояски [под ними]. В другом месте золото вплетено цепочками, но что удивительнее золота, так это — божественная трапеза и ее киворий. Ибо серебро — на больших воротах (*pylidas*) и колонках алтаря с окружающими его колоннами, и сам конусообразный киворий (*orofos*), находящийся над божественной трапезой с поддерживающими его сень столпами [также украшен серебром]. И если что не обожало золото, и не охватило серебро, то оставшуюся [часть] храма украсило несравненное искусство многоцветных мраморов. Зрелище же пола, украшенного многообразными мозаиками в виде животных и в образах иных изображений, представило некую дивную мудрость искусного художника...
<...>

VI. <...> В самом куполе многоцветной мозаикой начертан человеческий образ, несущий изображение Христа¹. Ты скажешь, что Он призывает на землю и помышляет о ее устройении и управлении. Настолько точно художник, как думаю, по действию вдохновения линиями и цветами запечатлел попечение Создателя о нас. На выпуклых же частях полусферы, находящихся под куполом, изображен сонм Ангелов, доносящих Владыку всех². Апсиды же, поднимающаяся от алтаря, блистает образом Девы, распростирающей пречистые руки над нами и содейвающей царю спасение и на врагов одоление. А хор мучеников и апостолов, а также патриархов и пророков наполняет весь храм, украшая его своими изображениями. Один из [пророков] и молча вопиет теми словами, которые некогда изрек: «Коль возлюблены селения Твоя, Господи сил, желает и скончается

душа моя во дворы Господни»³. Другой — «Яко чудно место сие. Несть сие, но дом Божий и сия врата небесная»⁴ (Быт 28:17). <...>

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Патриарх Фотий впервые в византийской литературе описывает иконографическую программу, ставшую для Византии традиционной: образ Пантократора в куполе, изображение ангелов в барабане купола, Оранты — в алтарной апсиде. См. об этой программе: Белтинг Х. Образ и культ : История образа до эпохи искусства. М. : Прогресс — Традиция, 2002. С. 191–212.
- ² Возможная реминисценция из «Херувимской песни»: «Яко да Царя всех подыдем ангельскими невидимо дориносима (*doryforoumenoi*) чинми». Впервые Херувимская появляется в Константинопольском чине при императоре Юстине II (565–578). См.: Taft R. The Great Entrance. Rome, 1978. P. 81–91.
- ³ Имеется в виду пророк Давид. Цитируется Пс 83:2–3... Не исключено, что слова эти были написаны на свитке, который держал в руках царь Давид на изображении в церкви Богоматери Фаросской.
- ⁴ Имеется в виду праотец Иаков. Цитируется отрывок из Быт 28:17. <...>

ФОТИЙ (ок. 820–896) — *патриарх Константинопольский (857–867 и 877–886 гг.), византийский богослов.*

О. Демус

КЛАССИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ДЕКОРА СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОГО ХРАМА *

<...> Ансамбль византийской монументальной живописи существенно проиграет, если рассматривать его как сумму отдельных композиций. Эти композиции не задумывались

* Демус О. Мозаики византийских храмов. С. 14–15, 28–29.

как независимые произведения. Их создателей в первую очередь заботили взаимоотношения образов друг с другом, с архитектурным обрамлением и со зрителем. В случае с храмовым убранством — той областью, в которой византийское искусство достигло, быть может, своих наибольших высот, — каждый отдельный элемент есть часть органичного, неделимого целого, построенного на основе определенных принципов. Как кажется, в классический период средневизантийского искусства — с конца IX до конца XI века — эти принципы формируют удивительно последовательно составленную структуру, в которой некоторые параметры допустимы и даже необходимы, тогда как других избегают, поскольку не находят нужным с ними считаться. Эта система не была чисто формальной — для ее создания богослов был нужен не меньше, чем художник. Но иконографическая и художественная стороны были всего лишь различными аспектами лежащего в основании этой системы единого принципа, который — пожалуй, весьма приблизительно — можно определить как установление непосредственной связи мира зрителя с миром образа. Эти взаимодействия в византийском искусстве были, конечно, теснее, чем в средневековом искусстве Запада. В Византии между зрителем и образом не существовало дистанции, поскольку зрителю было доступно священное пространство образа, а образ, в свою очередь, формировал пространство, в котором двигался зритель. Последний был скорее «участником», чем «зрителем».

<...>

Иерархия образов идеально вписана в крестово-купольную систему сводов. За каждым изображением закрепляется определенное место, соответствующее его значению и степени святости.

<...>

Храм... в своей целостности является образом, реализующим концепцию Божественного мироздания. <...>

<...>

Т. Мэтьюз

**ПРЕОБРАЖАЮЩИЙ СИМВОЛИЗМ
ВИЗАНТИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ
И ОБРАЗ ПАНТОКРАТОРА В КУПОЛЕ ***

Структура, которая появляется в византийской архитектуре IX в. и повторяется с небольшими вариациями в последующие столетия, представляет собой, если выразиться совсем просто, пространственный крест, несущий центральный купол. Крест, самый универсальный из христианских символов, изображает победу Христа над смертью и новую жизнь, которая утверждается благодаря этой победе. <...> Входя в здание церкви, верующий телесно входил в пространство Креста. Оказавшись внутри, он литургически приобщался к Крестной Жертве Христа. <...>

Однако в византийском церковном здании доминирует не крест, а скорее купол. Лежащий на четырех или восьми арках, на парусах или трюпах, разделенный на восемь, девять, двенадцать или шестнадцать секций, купол увенчивает центральный световой колодец, являющийся ядром внутреннего пространства. Символическая интерпретация этой формы несколько сложнее. Назвать купол просто (и в то же время вычурно) «сводом небесным» — значит дать ему наименование, которым Карл Леман определял космологическую символику свода в язычестве. А она, как уже было доказано, не может быть перенесена на христианский церковный декор. Чтобы постичь христианское сооружение в христианских же терминах, требуется известное усилие.

Поскольку мы собираемся говорить о символике византийского купола, необходимо рассмотреть его иконографию. В византийской декоративной программе его семантический смысл определяет поясное изображение Христа-Пантокра-

* Мэтьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. СПб.: Центр восточнохристианской культуры, 1994. С. 7–14.

тора. Держа Евангелие в левой руке и благословляя правой, Христос смотрит вниз через своего рода окулюс (лат. *oculus* — глазок, круг. — *Прим. ред.*), в обрамлении которого часто используется мотив радуги. Интерпретация этого образа — вопрос первостепенной важности, ведь именно это изображение господствовало в центральном нефе византийской церкви, подобно Распятию в готическом соборе, которое было поднято над преградой и доминировало в пространстве. Образ Пантократора в вершине купола как бы увенчивает всю систему декора внутреннего пространства, состоящую из сюжетных композиций и отдельных иконных образов. <...>

<...>

...Мистическое преображение христианина в более высокое и совершенное существо во Христе есть действие, которое связано с образом Христа в куполе.

<...>

...Процесс преобразования — ключ к символике византийской церкви. Византийская церковь представляла собой особый род пространства, строго центрично прилегающего к вертикальному столбу света под чашей купола. Купол очерчивал мистическое пространство, где человек предстоял Богу. Здесь верующий был в действительном центре творения, на одной вертикальной оси со своим Господом, который находился прямо над его головой. Сюда входили не для того, чтобы решать загадки иконографии, а чтобы быть преобразенными или восхищенными. Здесь, должно быть, испытывали чувство трепета, однако в конечном итоге это было ощущение не ужаса, но единения со Христом. Вспомним, что один из основных эпитетов Христа в Евангелии — *philanthropos* или «человеколюбец». Именно в этом ключе выдержано описание Николаем Месаритом образа Пантократора в константинопольской церкви Св. Апостолов. Мы видим лишь полуфигуру, сказано у него, «поскольку Он пребывает на небе в лоне Отца Своего и желает соединиться с людьми на земле вместе со Своим Отцом, ибо сказано: “Я и Отец Мой придем и обитель у него сотворим” (Ин 14:23). Потому Он и виден, говоря словами Песни Песней, что Он смотрит через окно, наклоняется вниз

к центру — через обрамление, расположенное у верха купола, подобно пылким возлюбленным». В этом смелом сравнении, заимствованном из Песни Песней, Месарит описывает Христа, Который взирает на людей через окно, как горящего любовным желанием соединиться с возлюбленной. Христос в куполе — это любящий человечество Бог, с Которым можно соединиться в Божественной литургии.

ТОМАС Ф. МЭТЬЮЗ — *современный американский исследователь церковного искусства. Профессор истории искусства.*

Н. И. Кресальный
СОФИЙСКИЙ СОБОР*

<...>

Мозаики

В зените центрального купола (Святой Софии Киевской, XI–XIX вв. — *Прим. ред.*), в медальоне диаметром 4–4,1 м полностью сохранилось погрудное монументальное мозаичное изображение XI ст. (ст. — столетие. — *Прим. ред.*) «Христа-Вседержителя» или Пантократора...

<...>

Христа окружает небесная стража в виде четырех архангелов... Из них сохранилась лишь одна мозаичная фигура, относящаяся к XI ст. (три фигуры и нижняя часть четвертой дописаны масляными красками М. А. Врубелем в 1884 г. — *Прим. ред.*)...

Фигуры архангелов имеют высоту 3,85 м.

В барабане центрального купола на простенках между окнами были мозаичные изображения двенадцати апостолов во весь рост, от которых уцелела лишь одна полуфигура (верх-

* Кресальный Н. И. Софийский заповедник в Киеве : Архитектурно-исторический очерк. Киев : Гос. издательство литературы по строительству и архитектуре УССР, 1960. С. 241–252, 255–259.

няя ее часть) апостола Павла. Остальные одиннадцать фигур апостолов написаны масляными красками в XIX ст.

<...>

Над подпружными арками, поддерживающими барабан главного купола, в древности было размещено четыре мозаичных медальона с полуфигурами. Два медальона (над южной и северной подпружными арками) полностью утрачены и на их месте в XIX ст. масляными красками заново написаны медальоны с полуфигурами Иоакима и Анны. Над восточной подпружной аркой сохранилось мозаичное изображение Христа-священника (с выстриженным на голове священническим «туменцом» — тонзурой. — *Прим. ред.*), а над западной — наполовину утраченное изображение Богородицы. <...>

...В парусах, поддерживающих центральный купол, были мозаичные изображения четырех евангелистов. Из них полностью сохранилась лишь фигура Марка в юго-западном парусе. ...Фигуры евангелистов Иоанна, Матфея и Луки написаны масляными красками в XIX ст. ...<...>

На трех (северной, восточной и южной) подпружных арках, поддерживающих центральный купол, на тягах нижней стороны арок были изображены мозаикой в медальонах 30 севастиийских мучеников, по десять на каждой арке. ...Из этих 30 медальонов уцелело только 15: десять на южной арке и пять на северной. Остальные написаны масляными красками в середине XIX ст. (Изображения еще десяти севастиийских мучеников на западной арке были фресковыми, не сохранились. — *Прим. ред.*)

<...>

На двух восточных столбах, поддерживающих центральный купол, на западной их стороне сохранилось мозаичное изображение XI ст. «Благовещение»...

...На северо-восточном столбе изображен архангел Гавриил, на юго-восточном — Дева Мария.

...В руках у нее нить красной пряжи... (Архангел держит свиток с надписью по-гречески: «Радуйся, благодатная, Господь с тобою», Богородица — свиток с надписью: «Се, раба Господня, буди ми по глаголу твоему». — *Прим. ред.*) <...>

На... северо-восточном столбе над шиферным карнизом сохранилось мозаичное изображение первосвященника Аарона в рост (высота фигуры 2,30 м). <...>

На противоположной, внутренней стороне юго-восточного столба напротив Аарона в древности также была представлена мозаичная фигура... Мелхиседека. ...На его месте в середине XIX ст. масляными красками написана фигура пророка Моисея.

<...> В самом зените свода вимы (возвышение, восточная часть храма, в которой находится престол. — *Прим. ред.*) находилось мозаичное изображение Этимасии (в тексте «Атимасии» — так искажено и затем неправильно переведено слово «Этимасия» — Престол уготованный. — *Прим. ред.*)... ветхозаветных царей и пророков...

<...>

...Над конхой апсиды... сохранилась мозаичная композиция «Деисус», скомпонованная в виде трех медальонов с полуфигурами Христа (в центральном медальоне), Марии — слева и Иоанна Предтечи — справа от Христа.

<...>

Самое видное место во внутреннем убранстве Софии Киевской принадлежит огромной фигуре Марии-Оранты¹ в конхе центральной апсиды храма. (Над ней надпись по-гречески: «Бог посреди него, он не поколеблется, Бог поможет ему с раннего утра». Эти слова из Пс 45:6 относятся к «граду Божьему», но по-гречески «город» — женского рода, поэтому они отнесены и к Богородице. — *Прим. ред.*) <...>

...Высота всей фигуры равна 5,5 м, а головы — 0,9 м. <...>

Под фигурой Марии-Оранты в апсиде хорошо сохранилась мозаичная композиция «Евхаристия» (причащение апостолов). В центре композиции изображен киворий с престолом. По его сторонам стоят два ангела с рипидами и дважды повторенная фигура Христа, который подает подходящим к нему с обеих сторон апостолам слева хлеб, а справа — вино. <...> ...Изображения сопровождаются греческой надписью: слева — «Примите, ядите, сие есть тело мое, за вас ломимое, во оставление грехов», а справа — «Пейте из нее все, это кровь моя Нового завета, за вас и за многих изливаемая, во оставление грехов».

<...>

В нижнем поясе апсиды, под «Евхаристией», находились мозаичные изображения восьми святителей (отцов церкви) и двух архиdiaконов; мозаика уцелела лишь в верхней части... вместо полностью утраченных мозаичных фигур апостолов Петра и Павла в простенках между окнами написаны масляными красками фигуры митрополитов Петра и Алексея...

<...>

...Первым слева изображен Епифаний Кипрский, за ним следует фигура папы Римского Климента, Григория (в тексте неправильно написано «Георгия». — *Прим. ред.*) Богослова, Николая Чудотворца (у окна), архиdiaкона Стефана, справа от окон первым изображен архиdiaкон Лаврентий, за ним следуют фигуры святителей: Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Нисского и Григория Чудотворца.

<...>

Фрески

...Ими украшены центральный и боковые нефы, трансепт, хоры и лестничные башни храма. ...В боковых нефах... фрески размещены так, что они как бы приглашают зрителя двигаться с запада на восток, в то время как в центральном крестовокупольном пространстве фрески расположены в три ряда. Евангельский рассказ разворачивается по часовой стрелке в пределах каждого ряда.

<...>

Центральная часть Софийского собора — главный неф и трансепт — украшена фресковой живописью на темы евангельской истории... в верхних рядах располагаются более ранние эпизоды, а более поздние — в нижних.

...На... сводах было шесть ныне утраченных сцен (по две на каждом своде): на северном — «Рождество» и «Сретение»; на южном — «Крещение» и «Преображение»; на западном — «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим».

...В полукружиях над трехпролетными арками северной стены трансепта размещены... сцена «Христос перед Каиа-

фой» и «Отречение Петра»... На противоположной южной стене... «Распятие».

По-видимому... над трехпролетными арками хоров западной стены... было изображено «Снятие с креста», или «Положение во гроб». <...>

...Ниже шиферного карниза расположены: на северной стене трансепта — «Сошествие во ад», «Явление Фоме» и «Отослание учеников на проповедь»... На западной стене трансепта над аркой... — «Сошествие Св. Духа». ...Над такой же аркой, ведущей в придел Петра и Павла, находилась ныне утраченная фресковая композиция «Успение».

<...>

Среди многочисленных сюжетов софийской росписи особый интерес представляют портретные изображения семьи строителя храма — князя Ярослава Мудрого.

<...>

В целом групповой портрет семьи Ярослава был представлен двенадцатью фигурами... (По четыре фигуры детей князя частично сохранились на южной и северной стене. Четыре фигуры были на западной стене: двое старших детей, жена Ирина-Ингигерда и сам князь Ярослав, подносящий храм Софии Христу, восседающему на троне в центре композиции. — *Прим. ред.*)

<...>

В апсиде придела Иоакима и Анны... раскрыты фресковые композиции (слева направо): «Иоаким при стаде» и «Моление Анны», во втором поясе — «Встреча и целование Иоакима и Анны у городских ворот» и «Рождество Марии»; в третьем поясе — «Обручение Марии и Иосифа» и «Благовещение у колодца»; в четвертом, нижнем поясе — «Благовещение дома у прядки» и «Целование Марии и Елизаветы». ...Скорбная Анна (в сцене «Моление Анны». — *Прим. ред.*) изображена стоящей перед гнездом с птенцами, рядом в водоеме плавают утки, кругом цветут сады. <...>

В конхе апсиды, примыкающей к приделу Иоакима и Анны с юга... погрудное изображение архангела Михаила, а под ним — фресковое изображение святителей и... сцены низ-

вержения архангелом Михаилом сатаны и борьбы архангела с Иаковом.

<...>

Апсида придела Петра и Павла, примыкающая к главному алтарю с северной стороны, расписана на тему легенды о Петре (имеется в виду книга Деяний апостолов. — *Прим. ред.*)...

В конхе апсиды, примыкающей к приделу Петра и Павла с северной стороны, открыто погрудное изображение «великомученика» Георгия, а под ним, слева и справа от окна, по три фигуры святителей. <...>

По всему храму — на стенах, пилястрах, сводах, арках и столбах, поддерживающих хоры, размещены фрески, изображающие в полный рост или погрудно в медальонах апостолов, пророков, святителей, мучеников и святых жен. При этом мужские изображения размещены ближе к алтарю, а женские — дальше, в западной части храма...

<...>

В соборе видное место занимает фресковая орнаментальная роспись... нижняя часть стен собора... сплошь была покрыта фресками, имитировавшими панели из различных сортов камня и мрамора. ...Фресковым орнаментом в виде отдельных полос украшали боковые стены подпружных арок и крещатых столбов... <...>

...В основу комплекса фресковой росписи на хорах была положена мысль об евхаристической жертве и ее ветхозаветных прообразах. <...>

...Ближе к западной стене сохранилась ветхозаветная композиция «Гостеприимство Авраама», а рядом, на западной стене хор, обращенной к алтарю, — композиция «Три отрока в печи огненной».

Сцена... содержит намек на Христа, принявшего страдание ради искупления грехов человеческих и затем воскресшего.

В южном крыле хоров на южной стене сохранилась евангельская сцена «Чудо в Кане Галилейской»... На этой же стене сохранилась ветхозаветная композиция «Жертвоприношение Исаака», а на примыкающей западной стене — ветхозаветная композиция «Встреча Авраамом трех странников».

<...>

Особый интерес представляют фрески, сохранившиеся на внутренних сторонах двух башен, винтовые лестницы которых ведут на второй ярус (на хоры) собора. ...Фрески башен изображают сцены из жизни константинопольского гипподрома, а также реальный быт киевского княжеского двора, фауну и флору Киевской Руси. На стенах и сводах башен зритель видит... сцены охоты, борьбу ряженных, игры и пляски скоморохов, отдельные процессии с участием лиц княжеского двора в сопровождении придворных или охраны и т. д. В отдельных медальонах на сводах изображены монограммы, декоративные солнца, грифоны, охотничьи соколы. Все это... дополняется причудливым плетением красочного орнамента в виде отдельных фризов, обрамлений или заполнения целых частей стен, где отсутствуют тематические изображения.

(Выборочный перечень сюжетов северо-западной башни: охота на медведя, музыканты, человек с верблюдом, борьба ряженных, стрелок из лука, олень и лайка, князь, княгиня и свита, животные и птицы; юго-западной башни: травля диких лошадей гепардами, охота на вепря, охота на волка, музыканты, охота на белку, охота на дикого коня, цирковые состязания на гипподроме, кулачный бой, акробаты, ястреб нападает на зайца, фантастические животные, ловчие птицы. — *Прим. ред.*)

<...>

...Фресковой живописью были украшены не только внутренние помещения храма, но и фасады в нижней его части...

<...>

...[Эта роспись] сочеталась с полосатой кладкой стен верхних этажей и подкупольных барабанов...

В целом роспись киевского Софийского собора отмечена... стилистическим единством и представляет собою один из самых ранних этапов в развитии древнерусского монументального искусства.

ПРИМЕЧАНИЕ

- ¹ Оранта — иконографический тип молящейся Богородицы с воздетыми вверх руками.

НИКОЛАЙ ИОСИФОВИЧ КРЕСАЛЬНЫЙ (1912–1978) — директор Государственного архитектурно-исторического заповедника «Софийский музей» в 1949–1966 гг. Кандидат архитектуры.

В. Д. Сарабьянов

**СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ СОБОР
МИРОЖСКОГО МОНАСТЫРЯ***

<...> «Повествовательному» характеру интерьера собора способствует и нерасчлененность внутренних стен, отсутствие лопаток и пилонов, что необычно для древнерусской или византийской архитектуры этого времени. Легко обозреваемые почти из любой точки храма стены и своды собора мыслятся как раскрытая книга, страницы которой требуют наполнения соответствующим содержанием.

<...>

Схема росписи собора

Купол

1. Христос из композиции «Вознесение»
2. Ангелы из композиции «Вознесение»
3. Богоматерь из композиции «Вознесение»
4. Архангелы из композиции «Вознесение»
5. Апостолы из композиции «Вознесение»
6. Иоанн Предтеча из композиции «Вознесение»

* Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М. : Северный паломник, 2010. С. 24, 305–311.

7. Фигуры 16 пророков в простенках окон барабана

Паруса

1. Северо-восточный парус. Евангелист Матфей
2. Юго-восточный парус. Евангелист Иоанн
3. Юго-западный парус. Евангелист Марк
4. Северо-западный парус. Евангелист Лука
5. Иоаким
6. Спас Нерукотворный на убрусе (Св. Мандилион)
7. Анна
8. Спас Нерукотворный на черепице (Св. Керамидион)

Центральная апсида

1. Свод вимы. Преображение Господне
2. Северный склон свода вимы. Деталь композиции «Преображение Господне» («Восхождение на Фавор»)
3. Южный склон свода вимы. Деталь композиции «Преображение Господне» («Нисхождение с Фавора»)
4. Конха апсиды. Этимасия
5. Конха апсиды. Христос из Деисуса
6. Конха апсиды. Богородица из Деисуса
7. Конха апсиды. Иоанн Предтеча из Деисуса
8. Восточная подпружная арка. Медальон с Христом Эммануилом
9. Восточная подпружная арка, северный склон. Неизвестный первосвященник
10. Восточная подпружная арка, южный склон. Неизвестный первосвященник

Центральная апсида, нижняя часть

1. Орнамент на щеке подпружной арки
2. «Причащение апостолов» («Евхаристия»)
3. Святительский чин
4. Свв. дьяконы

Жертвенник

1. Конха апсиды. Иоанн Предтеча
2. «Явление ангела Захарии в храме»
3. «Наречение имени Иоанна Предтечи»
4. «Рождество Иоанна Предтечи»
5. Неизвестная сцена из жития Иоанна Предтечи
6. «Ангел ведет младенца Иоанна в пустыню»
7. «Моление Иоанна Предтечи в пустыне»
8. «Проповедь Иоанна Предтечи»
9. «Поднесение главы Иоанна Предтечи Иродиаде»
10. «Усекновение главы Иоанна Предтечи»

Дьяконник

1. Конха апсиды. Архангел Михаил
2. Архангел Михаил
3. «Изгнание Адама и Евы из рая»
4. «Обучение Адама и Евы трудам земным»
5. «Единоборство Иакова и ангела»
6. «Лествица Иакова»
7. «Чудо у источника в Вифезде»
8. «Жертвоприношение Авраама»
9. «Явление Троицы Аврааму»

Южная ветвь

подкупольного креста

1. Восточный склон свода. «Сретение Господне»
2. Западный склон свода. «Воскрешение Лазаря»
3. Южный люнет. «Богоявление Господне»
4. Южная подпружная арка. Медальон с архангелом
5. Южная подпружная арка, восточный склон. Неизвестный первосвященник
6. Южная подпружная арка, западный склон. Неизвестный пророк
7. «Уверение Фомы»

8. «Явление Христа апостолам на Тивериадском море»
9. «Чудесное насыщение пятью хлебами»
10. «Моление в Гефсиманском саду»
11. Богоматерь из композиции «Благовещение»
12. «Рождество Христово»
13. «Усмирение бури»
14. «Исцеление тещи Петра» (фрагмент)
15. «Исцеление сухорукого» (фрагмент)
16. «Исцеление прокаженных»
17. «Воскрешение дочери Иаира»
18. «Исцеление слепорожденного»
19. «Исцеление расслабленного»
20. Неизвестный столпник
21. Христос Элеймон (Милостивый)
22. Мученик Гурий
23. Мученик Самон
24. Дьякон Авив
25. Мученик Ромил
26. Мученик Евдоксий
27. Мученица Стефания (?)
28. Мученик Макарий
29. Дьякон Аефал
30. Святитель Апексим
31. Пресвитер Иосиф
32. Преподобный Алексей человек Божий
33. Преподобный Иоанн Калевит
34. Пресвитер-целитель Мокий
35. Пресвитер-целитель Сампсон
36. Чин преподобных отцов

*Северная ветвь
подкупольного креста*

1. Западный склон свода. «Распятие Господне»
2. Восточный склон свода. «Сошествие во ад»
3. Северный люнет. «Оплакивание»
4. Северная подпружная арка. Медальон с архангелом

5. Северная подпругная арка, западный склон. Пророк Елисей
6. Северная подпругная арка, восточный склон. Неизвестный первосвященник
7. «Предательство Иуды»
8. «Отречение Петра»
9. «Суд Синедриона»
10. «Суд Пилата»
11. «Жены-мироносицы у Гроба Господня»
12. «Явление воскресшего Христа женам-мироносицам»
13. Неизвестный столпник
14. «Воскрешение сына вдовы в Наине»
15. «Исцеление бесноватых»
16. «Исцеление больного водянкой»
17. «Беседа Христа с самаритянкой»
18. Христос из неизвестной композиции
19. «Исцеление кровоточивой жены» (фрагмент)
20. «Христос в доме Симона фарисея»
21. «Успение Богоматери»
22. Архангел Гавриил из композиции «Благовещение»
23. Богоматерь Параклесис (Просительница)
24. Целитель Иоанн
25. Целитель Кир
26. Мученик Сергей
27. Мученик Вакх
28. Целитель Пантелеймон (?)
29. Неизвестный святой
30. Мученик Евгений
31. Мученик Мардарий
32. Мученик Орест
33. Мученик Авксентий
34. Мученик Евстратий
35. Мученик Агафон (?)
36. Неизвестный мученик
37. Неизвестный мученик
38. Чин преподобных отцов

*Западная ветвь
подкупольного креста*

1. Южный склон свода. «Вход Господень в Иерусалим»
2. Северный склон свода. «Омовение ног»
3. Западный люнет. «Тайная вечеря»
4. Западная подпружная арка. Медальон с Богородицею
5. Западная подпружная арка, южный склон. Неизвестный пророк
6. Западная подпружная арка, северный склон. Неизвестный пророк
7. Неизвестный мученик
8. Неизвестный мученик
9. Неизвестный столпник
10. Столпник Давид Солунский
11. Преподобный Никон Метаноит
12. Преподобный Евфросин
13. «Сошествие Св. Духа на апостолов»
14. Чин святых мучеников
15. Целители Косма и Дамиан
16. Неизвестные св. воины
17. Свв. Константин и Елена
18. Мраморировка в уровне хор

*Юго-западный компартимент
под хорами*

1. «Отвержение даров»
2. «Иоаким и Анна отпускают жертвенных агнцев»
3. «Скорь Иоакима и Анны»
4. «Моление Анны»
5. «Иоаким и Анна толкуют книгу пророка Исайи»
6. «Явление ангела Анне»
7. «Явление ангела Иоакиму»
8. «Встреча у Золотых ворот»
9. «Праздничная трапеза Иоакима и Анны»
10. «Рождество Богородицы»

11. «Ласкание Марии»
12. «Первые шаги Богоматери»
13. «Благословение Марии иереями»
14. «Обручение Марии и Иосифа»
15. «Благовещение у колодца»

*Северо-западный компартимент
под хорами*

1. «Проповедь апостола Иакова»
2. «Избрание Тимофея»
3. «Путешествие ослепленного Павла в Дамаск»
4. Первый апостольский собор в Иерусалиме
(«Прение о вере»)
5. «Проповедь апостола Павла в Дамаске» (?)
6. «Проповедь апостола Павла в Ареопаге» (?)
7. «Путешествие Тимофея и Силуана» (?)
8. «Взятие Петра под стражу»
9. «Изведение Петра ангелом из темницы» (?)
10. «Исцеление тенью» (?)
11. «Возвращение Петра в Кесарию» (?)
12. «Диспут о вере в доме сотника Корнилия» (?)
13. «Избрание семи дьяконов»
14. «Крещение народа Климентом папой Римским»
15. «Прибытие папы Климента в Херсонес и его проповедь»
16. «Чудо с агнцем»
17. «Чудо морского отлива перед гробницей папы Климента».

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВИЧ САРАБЬЯНОВ (1958–2015) — *ре-ставратор высшей квалификации, главный искусствовед Межобластного Научно-реставрационного художественного управления Министерства культуры РФ. Старший научный сотрудник сектора древнерусского искусства Государственного института искусствознания. Автор 15 монографий и статей по древнерусскому искусству. Член Патриаршего совета по культуре. Преподаватель ПСТГУ. Кандидат искусствоведения.*

Г. И. Вздорнов

**ФРЕСКИ ФЕОФАНА ГРЕКА В ЦЕРКВИ
СПАСА ПРЕОБРАЖЕНИЯ В НОВГОРОДЕ***

Система росписи храма и ее общий замысел

<...>

В зеркале купола написано колоссальное оплечное изображение Христа Вседержителя. <...> Надпись, опоясывающая изображение Христа, гласит: «Господи из небеси на землю призри: услышати воздыхания окованных: и разреши сыны умершвенных: да проповедает имя Господне в Сионе» (Пс 101:20–22). (Особенность надписи — в изменении прошедшего времени («призрел») на просьбу («призри»). — *Прим. ред.*) <...>

Переходная зона от вершины купола к световому барабану расписана чередующимися изображениями четырех архангелов (Михаил, Гавриил, Уриил, Рафаил. — *Прим. ред.*) и четырех серафимов (в надписях — «херувим», «архангел», «серафим», «ангел». — *Прим. ред.*).

<...>

Широкие простенки между окнами (барабана) заполнены фигурами святых в рост. Это... Адам и Авель... Сиф и Енох... Ной и Мелхиседек... Илия и Иоанн Предтеча...

<...>

...Фрески переходной зоны от барабана к подпружным аркам... (вероятно) традиционные в крестовокупольных церквях изображения Нерукотворного Спаса на убрусе и на чрепии, двух ангелов... а также фигуры евангелистов в парусах...

<...>

Естественно... предполагать, что склоны подпружных арок церкви Спаса были декорированы изображениями мучеников... <...> ...большие фигуры святых в рост. <...>

* Вздорнов Г. И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М. : Искусство, 1976. С. 27–28, 34–48, 56–57, 69, 81, 87, 93–97, 113–117, 161.

Обширные поверхности коробовых сводов... и не менее вместительные люнеты между их склонами... украшены многофигурными евангельскими сценами... <...>

...Цикл начинался... в южной ветви креста и заполнял затем, следуя по часовой стрелке, всю верхнюю часть главного помещения храма (Рождество Христово, Крещение, Сретение, вероятно: Отослание апостолов на проповедь (фрагменты), Успение (фрагменты), Тайная вечеря, Распятие, Сошествие во ад (или: Распятие, Сошествие во ад и Вознесение (утрачены полностью), Сошествие Святого Духа (фрагменты). — *Прим. ред.*).

<...>

...Изображения пророков... находятся под евангельскими сценами... на сводах. Это большие полуфигуры в трехцветных медальонах.

<...>

В шестом регистре... летящие фигуры с трубами и сферами в руках на лицевых гранях юго-восточного и юго-западного столпов. <...> ...Очевидно, что на северо-восточном и северо-западном столпах также были написаны летящие фигурки с трубами и сферами.

<...>

...В главной — подкупольной — части храма Спаса... живопись почти полностью утрачена...

...На западных гранях северо-восточного и юго-восточного столпов, непосредственно перед алтарем... «Благовещение». <...>

...В одном ряду... колоссальные фигуры мучеников (более 20. — *Прим. ред.*).

<...>

...Галерея под хорами... была расписана изображениями святых мучениц и преподобных.

<...>

Роспись конхи полностью утрачена: здесь, вероятно... Богоматерь и два ангела. <...>

Регистр изображений ниже... начальные события цикла страстей.

<...>

Между двумя фресками из цикла страстей на северной стене и двумя фресками на южной стене вимы в полукружии апсиды церкви Спаса написана «Евхаристия».

<...> В северной половине полукружия... «Причащение хлебом», а в южной — «Причащение вином».

<...>

Под «Евхаристией»... композиция изображала «Поклонение Жертве» (или, иначе, «Службу святых отцов») (а не Святительский ряд! — *Прим. ред.*).

(Над горним местом — Христос на троне. — *Прим. ред.*)

<...>

Роспись северной камеры (отдельные помещения на хорах. — *Прим. ред.*)... <...> ...по-видимому, служила личной молельней заказчика росписи — ...боярина Василия Даниловича. <...> ...Большая фреска с изображением Ветхозаветной Троицы... <...> «Поклонение Жертве»... символическое изображение Христа-Младенца на дискосе... справа и слева... идут святители. <...>

(При выходе на хоры — Богоматерь Знамение и архангел Гавриил. Основная часть росписи камеры — 5 столпников, преподобные Макарий Египетский и Онуфрий Великий, между ними — мученик Акакий, 3 медальона с поясными фигурами преподобных. — *Прим. ред.*)

ГЕРОЛЬД ИВАНОВИЧ ВЗДОРНОВ — *главный научный сотрудник Государственного научно-исследовательского института реставрации, член-корреспондент Российской академии наук, доктор искусствоведения, лауреат Государственных премий СССР и РФ.*

Ю. Г. Малков

**СТЕНОПИСЬ СОБОРА ЧУДА АРХАНГЕЛА МИХАИЛА
В ХОНЕХ В МОСКОВСКОМ КРЕМЛЕ ***

<...>

...В скуфье главы был написан Пантократор с идущей вокруг него надписью — тропарем Нерукотворному образу...

<...> Далее: между окнами барабана были написаны... фигуры праотцев, под ними в кругах — пророки со свитками в руках. <...> В парусах, как обычно, были представлены евангелисты; между ними на северной стороне — архангел, которому должен был соответствовать архангел и на южной стороне. На западе и востоке между евангелистами могли быть написаны две из трех наиболее часто помещаемых здесь в это время композиций: «Спас на убресе», «Спас на чрепии» или «Спас Эммануил». Ниже, на «щеках» ступенчатых сводов располагалось по три круга с изображением, вероятнее всего, пророков...

В верхнем регистре росписи и на сводах... евангельские сцены... На сводах подпружных арок... фигуры святых в рост... — пророков и праотцев или же апостолов.

Второй (сверху) регистр был заполнен также фигурами (в рост) святых новозаветной церкви: преподобных, мучеников, святителей, царей, цариц и князей... <...> В западной части собора третий регистр сверху был посвящен Богоматери (вероятно, апокрифические сцены из протоевангелия Иакова. — *Прим. ред.*).

Этот же третий регистр в средней части собора и весь нижний, четвертый регистр, были заполнены изображениями чудес архангела Михаила... «Чудо в Хонех», «Побиение войска» (по-видимому, ассирийского), «Три отрока в печи огненной», в западной же части собора — «Даниил во рву львином» и... «Чудо об отроке в Дохиаре».

* Малков Ю. Г. Стенопись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле (опыт реконструкции) // Древнерусское искусство : Проблемы и атрибуции. [Т. 10.] М. : Наука, 1977. С. 377–384.

<...>

...Вселенские соборы <...> были изображены в нижней части западной стены, над которыми выше располагался... «Страшный Суд».

<...>

...На восточной срединной подпружной арке алтаря... Спаситель в круге... поддерживаемом ангелами, с «хором» ангелов... ниже. <...>

На своде предалтарной подпружной арки представлено изображение Богоматери также в круге, по-видимому, в типе поясного «Знамения», с двумя (слева и справа) ангелами с рипидами...

В самой конхе располагалась «Новозаветная Троица»... <...>

Далее... под «Троицей» видна длинная цепь святых, в которой угадываются женские фигуры... фигуры святителей... а также маленькие фигурки детей. <...>

В росписи жертвенника... мы видим дьякона, священника и сослужащего им ангела... в момент пения «Херувимской песни». <...>

Такова в целом система росписи чудовского собора, являющаяся достаточно ярким примером системы переходного типа: от более скромных, более камерно-тонких и более соотносенных с человеком систем росписей второй половины XV — начала XVI века — к схоластически-изошренным, нередко подавляюще помпезным и, пожалуй, излишне многословным системам второй половины XVI — первой половины XVII века, с их постоянным апофеозом власти (равно небесной и земной), с культом внешней силы, всеподавляющей воли и, наряду с этим, — с почти полным отсутствием интереса к личной человеческой одухотворенности.

<...>

ДЬЯКОН ГЕОРГИЙ (ЮРИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ) МАЛКОВ — *историк культуры и искусства Древней Руси, кандидат искусствоведения.*

РОМАНСКИЙ ХРАМ

Е. П. Ювалова

ЗАПАДНЫЙ ФАСАД ШАРТРСКОГО СОБОРА *

<...> Портал (храма Сен-Пьер в Муассакe (ок. 1120 г.). — *Прим. ред.*) открывается в нартекс, завершающий здание церкви с запада. <...> Перед порталом поставлен массивный, глубокий, перекрытый тяжелым коробовым сводом портик. Тимпан и архитрав портала поддерживаются с боков двумя широкими плоскими пилонами, а в середине — четырехгранным столбом-трюмо, разделяющим надвое дверной проем. Поле тимпана заполняет, как и в центральном портале шартрского ансамбля, сцена Апокалиптического видения, архитрав украшен орнаментальной рельефной полосой, составленной из больших розеток. На лицевых сторонах пилонов и на боковых сторонах трюмо изваяны рельефные фигуры — на левом пилоне и на левой грани трюмо — апостолов Петра и Павла, на правом пилоне и правой грани трюмо — пророков Иеремии и Исаяи. Перпендикулярные к плоскости портала стены портика расчленены каждая парой высоких узких арок; каждая арка заключает в себе две рельефные сцены, расположенные в два яруса. Над арками находятся два больших прямоугольных панно, также заполненных рельефами. В нижних частях арок на правой стене портика помещены сцены Благовещения и Встречи Марии с Елизаветой, а над ними — эпизоды детства Христа. В одной из арок на левой стене изображен скупец с толстым кошель-

* Ювалова Е. П. Сложение готики во Франции. С. 124–125, 131.

ком, над ним возвышается фигура одолевающей его смерти, а рядом стоит дьявол, ожидающий свою добычу. В другой арке представлены истязаемая змеями блудница и дьявол, глумящийся над нею. Верхние части этих арок и панно над ними заняты эпизодами из притчи о богаче и нищем Лазаре. Программа декора, таким образом, весьма обширна и в большинстве своих идей совпадает с программой Королевского портала. Главенствует в ней тема Второго пришествия Христа. Сопутствующей темой является сопоставление Ветхого и Нового заветов. <...>

Казалось бы, создавая тимпан огромных размеров, длиною в 5 метров, украшая его рельефной сценой, иллюстрирующей одну из главных тем Священного писания, придавая сцене репрезентативный характер, скульпторы Муассака должны были руководствоваться желанием внезапно и сильно поразить воображение зрителя. Однако этот эффект достигается далеко не в полной мере, так как тимпан помещен в полутемной глубине портика и разглядеть сцену нелегко. Затрудняет рассматривание и причудливая сложность линейной схемы сцены. Следовательно, демонстративность декора, активная адресованность его зрителю, очевидная в готических фасадных ансамблях, не являлась главной целью романских скульпторов и архитекторов.

<...>

...По всей вероятности, именно двойной характер образов и символов романской скульптуры вызывал возмущение Бернарда Клервоского, которое он так красноречиво высказал в своей знаменитой «Апологии к Гвильгельму, аббату монастыря св. Теодориха»: «...Но для чего же в монастырях, перед взорами читающих братьев, эта смехотворная диковинность, эти странно безобразные образы, эти образы безобразного? К чему тут грязные обезьяны? К чему дикие львы? К чему чудовищные кентавры? К чему полулюди? К чему пятнистые тигры? К чему воины в поединке разящие? К чему охотники трубящие? Здесь под одной головой видишь много тел, там, наоборот, на одном теле — много голов. Здесь, глядишь, у четвероногого хвост змеи, там у рыбы — голова четвероногого.

Здесь зверь спереди конь, а сзади — половина козы, там — рогатое животное являет с тыла вид коня.

Столь велика, в конце концов, столь удивительна повсюду пестрота самых различных образов, что люди предпочитают читать по мрамору, чем по книге, и целый день разглядывать их, поражаясь, а не размышлять о законе Божьем, поучаясь. О Господи! — если они не стыдятся своей глупости, то ужель о расходах не сокрушатся?»

ГОТИЧЕСКИЙ ХРАМ

Е. П. Ювалова

КОРОЛЕВСКИЙ ПОРТАЛ *

<...>

Основная тема шартрского скульптурного декора (собор Нотр-Дам в Шартре. — *Прим. ред.*) — это заимствованная из Сен-Дени тема преемственной связи Ветхого и Нового заветов. Ветхозаветная эпоха представлена в нижней части порталного ансамбля проходящими через все три портала рядами статуй. Все выше расположенные скульптурные циклы иллюстрируют новозаветную, притом одну, христологическую тему. Как и порталы церкви Сен-Дени, шартрские порталы делятся нижней границей архитравов на две равные части. Эта четкая сквозная черта наглядно показывает, что ветхозаветная и новозаветная эпохи составляют две половины всемирной истории, что Новый завет возник на фундаменте Ветхого и что приход в мир Христа подвел итог ветхозаветному периоду и возвестил человечеству начало нового, принципиально иного этапа.

Христологическая тема раскрывается в трех репрезентативных сценах, заполняющих тимпаны, и в сопровождающих их сценах и фигурах на архитравах и в архивольтах. Параллельно репрезентативным композициям жизнь Христа иллюстрируется длинной, тоже сквозной, проходящей через три портала серией повествовательных сцен в зоне капителей.

Композиционным центром и центром иконографической системы шартрского ансамбля является тимпан среднего пор-

* Ювалова Е. П. Сложение готики во Франции. С. 115–119, 156.

тала с изображением «Христа во славе», иллюстрирующим апокалиптическое видение Иоанна Богослова (Откр 4:2–8), соответственно иконографической схеме, сложившейся в романскую эпоху: с фронтальной фигурой сидящего и благословляющего Христа в мандорле, окруженного символами евангелистов, ангелами и двадцатью четырьмя старцами. В поле тимпана шартрского портала находятся фигуры Христа и апокалиптических животных, ангелы же и старцы занимают архивольты. На архитраве помещены сидящие в ряд двенадцать апостолов, по краям ряд замыкают две стоящие фигуры, изображающие, вероятнее всего, пророков. Картину апофеоза Христа фланкируют сцены тимпанов боковых порталов, представляющие начальный и конечный моменты его земного пути. Декор верхней части правого портала посвящен теме Воплощения Христа. В поле тимпана изображена Богоматерь, сидящая с младенцем на коленях. По сторонам от нее — два кадящих ангела. Эта композиция также носит характер апофеоза. Тему Воплощения конкретизируют сцены, помещенные в двух регистрах архитрава. В нижнем изображены Благовещение, Встреча Марии с Елизаветой, Рождество Христа и Благовестие пастухам. Верхний регистр занят сценой Принесения во храм. Скульптурный цикл в архивольтах не связан с темой тимпана сюжетно. Изображены семь «свободных искусств», олицетворенных женскими фигурами, а также мудрецами античности. В левом тимпане показано Вознесение Христа. Композиция, как и в двух других тимпанах, построена строго симметрично. В нижнем регистре архитрава изображены апостолы, в верхнем — слетающие к ним ангелы. Фигуры в архивольтах северного портала не имеют прямого отношения к этому событию, но составляют тематическую и композиционную параллель циклу «свободных искусств». Это знаки Зодиака, чередующиеся со сценами сельских работ и других занятий, характерных для того или иного месяца года. Таким образом, в архивольтах северного портала показана физическая деятельность человека, в архивольтах южного — умственная.

<...>

В шартрских порталах, будучи представленными в архивольтах, окружающих тимпаны, круговорот жизни сотворенного мира и картины человеческих физических и умственных трудов воспринимаются как радиация Божественной воли, в то же время становится очевидным, что вся жизнь Космоса и человека обращается вокруг центральной фигуры мироздания — Христа.

<...>

...Среднее окно триптиха иллюстрирует тему Детства Христа, северное — тему Страстей, в южном представлена композиция «Древо Иессеево».

<...>

...Свою задачу составители шартрской программы видели в том, чтобы изложить евангельские события в хронологическом порядке, представив серию эпизодов, последовательно читающихся от нижнего края композиции до ее верха.

Т. Бургхардт

«Я ЕСМЬ ДВЕРЬ».

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИКОНОГРАФИИ ПОРТАЛА...*

Королевский портал Шартрского собора (1145–1150 годы. — *Прим. ред.*) с тремя пролетами, открытыми к западу... храма, отождествленного, фактически, с телом Христа. Пролет слева... посвящен Христу, возносящемуся в Небеса; пролет справа... посвящен Богородице и Рождеству Христа; центральный пролет... представляет Христа во Славе, согласно апокалиптическому видению св. Иоанна. Таким образом, две ниши, слева и справа, соответственно соотносящиеся с северной и южной сторонами церкви, представляют, согласно символике «врат» солнцестояния — врат зимы и врат лета, — небесную и земную природу Христа. Что касается центрального пролета, он всегда символизирует единственную дверь... и открывает

* Бургхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада : Принципы и методы. М. : Алетейа, 1999. С. 115–121.

Христа в Его Божественной Славе, предстающего как Судья всего сущего...

Изображение Христа во Славе, окруженного тетраморфом, заполняет центральный тимпан. <...> Четыре и двадцать восседающих на престолах коронованных старцев Апокалипсиса заполняют своды, будучи отделены от тимпана рядом ангелов; на дверной перемычке изображены двенадцать апостолов¹.

Изображения, высеченные на колоннах пролетов, представляют пророков и царей Ветхого завета; некоторые из них... являются также прародителями Христа. Весь этот пояс, аналогичный прямоугольной «земной» части храма, соответствует, таким образом, древнему Закону, который, с христианской точки зрения, подготовил пришествие «Слова, ставшего плотью».

Изображение Вознесения Христа на тимпане левого пролета находится в согласии с традиционной иконографией. <...> На сводах высечены знаки Зодиака, чередующиеся с изображениями календарных работ, что подчеркивает небесный характер бокового пролета, его расположение с северной стороны от главной двери, связанное с «вратами Небес» (*janua coeli*), зимним солнцестоянием.

В группе изображений тимпана правого пролета доминирует статуя Богородицы с Младенцем, восседающих на престоле и непосредственно обращенных к зрителю, — между двумя архангелами, раскачивающими кадила, в соответствии с византийской традицией. <...> Под этой группой, изображающей Богородицу и архангелов... двумя горизонтальными поясами расположены следующие сцены: Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы, Рождество Христово и Введение во храм. Самый нижний участок тимпана, который отделен от перемычки, занят изображением возлежащей Богородицы; на ровном покрове над ее ложем находится колыбель с Младенцем. <...> ...Еще выше, в арке тимпана, Богоматерь, восседающая на троне и держащая на своих коленях Младенца...

<...>

Аналогия между Богородицей и просветленной душой усиливается благодаря аллегориям семи свободных искусств на сводах того же пролета. Свободные искусства являются отражениями семи небесных сфер в душе, полноту и совершенство которой они символизируют. Св. Альберт Великий говорил, что Богородица по природе обладала познанием этих искусств, т. е. того что составляет их сущность.

<...>

Иконографические темы трех пролетов Королевского портала внешне объединены небольшими сценками, высеченными на капителях колонн. Эти сценки образуют более или менее непрерывный пояс; они представляют эпизоды из жизни Христа...

ПРИМЕЧАНИЕ

- ¹ Два других свидетеля, возможно, пророки Исайя и Иезекииль, стоят рядом с 12 апостолами, один справа, другой слева.

ТИТУС БУРКХАРДТ (1908–1984) — *метафизик, философ, специалист в области сравнительного религиоведения, исследователь традиционного искусства и цивилизации.*

ХРАМЫ СМЕШАННОГО ТИПА

Дионисий Фурноаграфитом
ЕРМИНИЯ, ИЛИ НАСТАВЛЕНИЕ
В ЖИВОПИСНОМ ИСКУССТВЕ *

Часть четвертая
КАК РАСПИСЫВАЮТСЯ ЦЕРКВИ

I. О церкви трульной (т. е. с куполами)

Когда хочешь расписать церковь трульную, то в небе купола нарисуй разноцветный круг, подобный радуге, которая бывает видима в облаках во время дождя, и в нем изобрази Христа благословляющего и держащего на персях (на груди. — *Прим. ред.*) Евангелие, и надпиши: Иисус Христос Вседержитель. Около круга изобрази Херувимов и Престолы... <...> Ниже Вседержителя (в шее купола) изобрази прочие лики ангелов. И среди них к востоку Богоматерь с распростертыми руками... Напротив Нее, к западу, изобрази Предтечу; под ними пророков... Ниже, в углах, что подле сводов, изобрази четырех евангелистов; а на одной линии с ними, на ключах сводов, но с лица их, на восточной стороне изобрази святой убрूस (полотно с нерукотворным ликом Христа. — *Прим. ред.*), на западной — святое чрепие [отпечаток нерукотворного образа на большой черепице или

* Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом живописцем Дионисием Фурноаграфитом / В пер. еп. Порфирия (Успенского). Киев, 1868. Переизд.: М. : Издательство Свято-Владимирского Братства, 1993. С. 223–236.

кирпичине]; на южной — Иисуса Христа, держащего Евангелие... на северной — Эммануила... Потом нарисуй виноградные ветви, расходящиеся от этих четырех изображений по округам сводов до евангелистов, а среди переплетенных ветвей напиши поясные изображения апостолов. На тех же верхах каждой арки, кои противоположны верхам их, что с лица, изобрази по три пророка с хартиями, которые пророчествовали об изображенных под ними праздниках так, чтобы каждый из них ясно указывал на тот праздник, о котором кто пророчествовал.

Начало первого ряда стеной живописи

Внутри алтаря, в восточном углублении, пониже линии пророков, изобрази Богоматерь, сидящую на престоле и держащую Христа Младенца... По обе стороны Ее изобрази двух архангелов, Михаила и Гавриила, ходатайствующих. Потом на одной линии с нею, в алтаре и во всем храме, на верхних частях стен изобрази Господские праздники, святые страсти Христовы и чудеса Его по воскресении. Так расписывается первый ряд.

Начало второго ряда

Под Превысшею небес (Богоматерью. — *Прим. ред.*) изобрази Божественную Литургию... Потом, на одной линии с этим изображением, на всех стенах храма напиши Божественные дела и чудеса Христовы. В двух боковых куполах алтаря помести следующие изображения: в небе купола над тем отделением, где совершается проскомидия, изобрази Христа в архиерейской одежде, сидящего на облаке, благословляющего и держащего открытое Евангелие... А вокруг Его изобрази херувимов и престолы. В шее купола пиши святителей, каких кто хочет, а на стенах проскомидийного отделения историруй жертвоприношение Авеля и Каина, жертвоприношение Ноя, на восточной арке этого отделения изобрази снятие Спасителя со креста.

В небе купола, что над дьяконником, изобрази Богоматерь с младенцем, с распростертыми руками... В шее этого купола живописуй святителей, каких кто хочет, а на стенах дьяконника представь Моисея, видящего купину горящую, трех отроков в печи, Даниила во рве львином, странноприимство Авраама.

Вне алтаря, в четырех бессветных полукуполах изобрази:

— в первом, что перед дьяконником, — великого совета Ангела, на облаке носимого четырьмя ангелами... и напиши над Ним: ИС. ХР., великого совета Ангел;

— во втором, что перед проскомидийным отделением, изобрази Эммануила на облаке... а на четырех сторонах облака четырехзначные (в четырех образах. — *Прим. ред.*) знамения евангелистов;

— в третьем изобрази архангела Михаила, в правой руке держащего меч...

— в четвертом изобрази Предтечу на облаке, правую рукою благословляющего, а в левой держащего крест и хартию со словами: покайтесь, приблизится Царствие Небесное.

Пониже, в самой арке ставрофолия изобрази Моисея, держащего скрижали закона, и Аарона с золотою стамною (сосудом. — *Прим. ред.*) и с процветшим жезлом, обоих в священном облачении и в митрах; потом Ноя с ковчегом в руках и Даниила с хартиєю — всех друг против друга.

В арке второго ставрофолия... изобрази Самуила, держащего рог с елеем и кадьницу, Мельхиседека, держащего блюдо с тремя хлебами, Захарию, отца Предтечи с кадьницею, — всех в священном облачении, также праведного Иова в венце, держащего хартию...

В арках третьего и четвертого ставрофолия... изобрази двенадцать апостолов (по 6-ти в каждой). На двух брусах, что на капителях восточных колонн, поддерживающих главный купол, с лица изобрази, на одном бруске Богородицу, а на другом — архангела; на боках брусов, у Всесвятой — пророка Давида, держащего хартию... а у благовествующего архангела — пророка Исаяю, указывающего перстом на Пресвятую и

говорящего на хартии: Се Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил.

На капителях четырех колонн подпиши:

- на первой: Сей дом Отец устрои.
- на второй: Сей дом Сын утверди.
- на третьей: Сей дом Дух Святый обнови.
- на четвертой: Троице Святая, слава Тебе!

Начало третьего ряда стеной живописи

Внутри алтаря, ниже изображения Божественной Литургии, пиши кистью преподание Тела и Крови Господней апостолам, как сказано выше; а на стенах алтарных, по этой же линии до иконостаса, слева живописуй Введение Богородицы, Моисея и Арона, священнодействующих в скинии свидения, а справа, также до иконостаса, — лестницу Иакова и перенесение ковчега завета в Иерусалим.

Вне алтаря, на трех стенах храма, по этой же линии, изобрази избранные притчи, Воздвижение креста и восстановление почитания Святых икон. А на западной стене, над дверьми храма, изобрази Успение Богородицы и другие Богородичные праздники. Так расписывается третий ряд.

Начало четвертого ряда

Под третьим рядом в алтаре и во всем храме изобрази святых в кружках, в алтаре — св. иерархов, у клиросов — мучеников, в остальных местах — преподобных и песнотворцев, каких кто хочет.

Начало пятого ряда

Под четвертым рядом в алтаре, вокруг св. трапезы, изобрази св. иерархов, на правой стороне — Василия Великого, на левой — Иоанна Златоустого и других именитых святителей с хартиями и словами на них, как сказано выше. На стене подле жертвенника изобрази Петра Александрийского, вопро-

шающего на хартии: Кто твой хитон, Спасе, раздра? а пред ним — Христа, яко младенца стоящего на святой трапезе в раздранной срачице (рубашке. — *Прим. ред.*), правую рукою благословляющего, а в левой держащего хартию с ответом: Арий безумный и всезлобный, Петре! В арках, отделяющих алтарь от жертвенника и дьяконника, напиши святых архи-дьяконов, как указано выше.

Вне алтаря над клиросами изобрази великомучеников, — на правой стороне церкви — Георгия, а на левой — Димитрия и прочих по порядку, также св. бессребреников и Константина Великого и Елену, держащих вместе крест Господень.

На западной стене церкви справа изобрази св. Антония, слева Евфимия и других именитых преподобных и песнотворцев с хартиями и надписаниями, как указано выше.

У выхода из церкви в притвор справа изобрази архангела Михаила с мечом и хартиєю, на которой пишется: Божий во-евода есмь, меч носяй, и входящих сюда со страхом стрегу, защищаю, заступаю, покрываю, с нечистым же сердцем входящих грозно посекаю мечом сим. Слева напиши Гавриила, держащего хартию и пишущего на ней тростью: держа в руке трость скорописца, отмечаю приношения входящих; усердных храню, а неусердных наказую скоро.

Над самым выходом изобрази Христа, яко трехлетнего младенца, спящего на подушке, так что головка покоится на ручке Его, и Богородицу, стоящую пред Ним с благоговением, а около Него ангелов, держащих рипиды (опахала. — *Прим. ред.*) и веющих над Ним.

Под этим изображением напиши: сей божественный и священный храм святой обители (имя рек) живописан иждивением (того-то), в году (таком-то).

II. О паперти

Если паперть, которую придется расписывать, имеет два туалла... то в одном изобрази псалом Всякое дыхание так: обведи круг и в нем изобрази Христа с ликами ангелов, а ниже, кругом — лики святых, как сказано выше.

В другом трulle очерти небо... а в небе изобрази Пресвятую Богородицу с Младенцем и ангелов, носящих Ее; пониже, кругом, напиши пророков, как сказано прежде; еще ниже на углах рисуй песнотворцев, сидящих на седалищах и пишущих.

<...>

На сводах, поддерживающих труллы, изобрази страдания мучеников, сколько можешь поместить их.

А на верхних частях стен изобрази акафист Богородицы, как указано выше.

На восточной стороне, над входом в церковь изобрази Христа, сидящего на престоле, с открытым Евангелием, в котором пишется: Аз есмь дверь, мною аще кто внидет, спасется; а по обе стороны Его — Пресвятую Матерь и Предтечу, молящихся. На западной стене изобрази св. вселенские соборы, как указано выше.

В южном воскрылии паперти изобрази корень Иессея, преступление и изгнание Адама и другие ветхозаветные события, как сказано выше. В северном воскрылии нарисуй душеспасительную и небошественную лестницу, также преподобных и песнотворцев, каких кто хочет.

<...>

IV. Как располагаются изображения в братской трапезе

Когда позовут расписать трапезу, то прежде всего в углублении, выше игуменского стола, изобрази Тайную вечерю, а по сторонам сего углубления — Благовещение Богородицы, на стенах же трапезы — евангельские события...

<...>

На стенах трапезы изобрази и... преподобных, каких кто хочет, с их наставлениями. У выхода из нее представь житие истинного монаха и суетную жизнь мира. Если трапеза велика и крестообразна, то изобрази и апокалипсис Иоанна Бого- слова или что другое, по произволению.

Вне трапезы над дверью изобрази святого, память которого чувствуется обитель.

<...>

VI. Как располагаются изображения в церкви с коробовым сводом

Если церковь, которую надобно расписывать, имеет коробовый свод, то на самой середине его изобрази Вседержителя в круге, на восток от него, над иконостасом — Богоматерь, на запад же — Предтечу. В пустом пространстве между этими тремя ликами представь небо, и на нем множество ангелов, а по обе стороны неба — праотцев и пророков в кругах; ниже их изобрази: в первом ряду — Господские праздники, святые страсти и чудеса по воскресении, в углублении же алтаря — Ширшую небес (Богоматерь. — *Прим. ред.*). Под первым рядом изобрази второй ряд, как и в трულიной церкви, а вне алтаря — евангелистов и чудеса святого, во имя которого освящена обитель; все прочее расположи, как в трულიной церкви.

ИЕРОМОНАХ ДИОНИСИЙ ФУРНОАГРАФИОТ (ок. 1670–1744) — афонский иконописец из г. Фурны, составивший в 1730–1733 годах первый из дошедших до нас подробных иконописных подлинников, т. е. описание изображений различных сюжетов Священного писания и отдельных святых, принципов росписи церквей разной архитектуры, а также технических наставлений по иконописи.

Е. С. Овчинникова

ЦЕРКОВЬ ТРОИЦЫ В НИКИТНИКАХ *

ПЕРЕЧЕНЬ СЮЖЕТОВ РОСПИСИ

(Над входом — деисус и надпись: «Вниду в дом Твой, поклонюся ко храму святому Твоему в страсе Твоем» (под записью XIX в.). — *Прим. ред.*)

Купол

- 1 Вседержитель. Вокруг изображения надпись: «Пречистому образу Твоему поклоняемся, Благий»

Барабан

- 2 Восемь ангелов в рост
- 3 Четыре праотца (?) в рост
- 4 Восемь пророков (?) в медальонах

Южная стена

- 5 Воскресение. Сошествие во ад.
Жены-мироносицы
(*лопасть свода*)

Г ярус

- 6 Тайная вечеря
- 7 Умовение ног
- 8 Моление о чаше
- 9 Иуда ведет воинов
- 10 Предательство Иуды

* Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках : Памятник живописи и зодчества XVII века. М. : Искусство, 1970. С. 168–169.

II ярус

- 11 Христос перед первосвященником Анной
- 12 Христос перед первосвященником Каиафой
- 13 Отречение апостола Петра (*откос окна*)
- 14 «Что есть истина?» (*откос окна*)
- 15 Христос перед Пилатом
- 16 Заушение (*откос окна*)
- 17 Бичевание (*откос окна*)

III ярус

- 18 Поругание
- 19 Пилат не обретает вины
- 20 Пилат умывает руки (*подоконник*)
- 21 Разбойник Варавва в темнице
- 22 Воины выводят Христа из дома Пилата
- 23 Шествие на Голгофу (*подоконник*)

IV ярус

- 24 Утверждение креста
- 25 Христос в темнице (*ниша, XVIII в.*)
- 26 Пригвождение
- 27 Распятие (*откос окна*)
- 28 Снятие с креста (*откос окна*)
- 29 Положение во гроб
- 30 Пилат разрешает опечатать гроб (*откос окна*)
- 31 Воины, охраняющие гроб (*откос окна*)

Западная стена

- 32 Вознесение (*лопасть свода*)

I ярус

- 33 Уверение Фомы

- 34 Явление Христа ученикам
- 35 Явление Христа на море Тивериадском.
Чудесный улов рыбы
- 36 Третье явление Христа ученикам

II ярус

- 37 Жены мироносицы у гроба Христа (*откос окна*)
- 38 Явление Христа Женам-мироносицам (*откос окна*)
- 39 Первосвященники подкупают воинов
- 40 Явление Христа Марии Магдалине
- 41 Мария Магдалина возвещает ученикам о виденном
(*откос окна*)
- 42 Явление Христа ученикам на пути в Эммаус (*откос окна*)
- 43 Преломление хлеба в Эммаусе (*откос окна*)
- 44 Явление Христа апостолам
- 45 Новозаветная Троица (*арка окна*)
- 46, 47 Апостолы (*откос окна*)

III ярус

- 48 Овчая купель (*подоконник*)
- 49 Исцеление расслабленного
- 50 Исцеление слепорожденного (*подоконник*)
- 51 Беседа с самарянкой
- 52 Исцеление сына царедворца (*подоконник*)
- 53 Брак в Кане Галилейской

IV ярус

- 54 Притча о богаче и бедном Лазаре
- 55 Притча о разумных и неразумных девах
- 56 Притча о блудном сыне

Северная стена

- 57 Сошествие Св. Духа на апостолов (*лопасть свода*)

I ярус

- 58 Исцеление хромого апостолом Петром
- 59 Апостолы перед старейшинами
- 60 Смерть Анании и Сапфиры
- 61 Исцеление Тавифы апостолом Петром
- 62 Видение апостолом Петром плащаницы с животными
- 63 Изведение из темницы апостола Петра

II ярус

- 64 Крещение евнуха апостолом Филиппом
- 65 Симон-волхв предлагает деньги апостолам
- 66 Обращение Савла
- 67 Ослепление лжепророка
- 68 Исцеление хромого апостолом Павлом

III ярус

- 69 Встреча народом апостолов Павла и Варнавы
- 70 Встреча апостолов Павла и Силы
с учеником Тимофеем
- 71 Изгнание духа прорицания из служанки
- 72 Апостолов Павла и Силу ведут в темницу
- 73 Воскрешение юноши Евтихия
- 74 Проповедь апостола Павла в доме в Троаде.
Исцеление отца начальника острова Публия
- 75 Изведение из темницы апостолов Павла и Силы

IV ярус

- 76 Чудо на море около острова Мелита
- 77 Исцеление отца начальника острова Публия
- 78 Деисус
- 79 Притча о книжнике, подобном хозяину,
выносящему свои богатства из сокровищницы
- 80 Притча о сучке и бревне

81 Притча о мытаре и фарисее

Алтарь

82 Распятие (*лопасть свода*)

83 Группа святых — патронов заказчика церкви и его семьи (*арка алтаря*)

84 Новозаветная Троица (*арка алтаря*)

85 Распятие с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом (*свод*)

86 Таинства — семь медальонов (*конха апсиды*)

87 Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст (*свод*)

88 Святители (*свод*)

89 Христос «Великий Архиерей» и «Царь царей». Богоматерь крылатая, Иоанн Предтеча крылатый. Агнец (*откосы и арка центрального окна*)

90 Евхаристический агнец (*жертвенник, откос и арка левого окна*)

91 Христос «Благое молчание», архидьякон Стефан и Лаврентий (*дьяконник, откосы и арка правого окна*)

92 Апостольская церковь (*западная стена алтаря*)

93 Недреманное око (*над северной дверью*)

94 Деисус (XIX в.) (*над южной дверью*)

Южный придел

95 Явление ангела пророку Ездру (*южная лопасть свода*)

96 Христос Эммануил, раздающий венцы праведникам (*западная и северная лопасти свода*)

Южная стена

97 Архидьякон Стефан, побиваемый камнями

Западная стена

- 98 Распятие апостола Петра
99 Преподобный Георгий (Хозевит. — *Прим. ред.*) —
патрон Григория Никитникова

Северная стена

- 100 Обращение Савла
101 Казнь апостола Павла
102 Христос «Благое молчание»
103 Мученики князя Борис и Глеб
(*медальоны по сторонам южного портала*)

Алтарь южного придела
(*свмч. Никиты. — Прим. ред.*)

- 104 Великий вход (с изображением молящейся
семьи Никитниковых. — *Прим. ред.*)
(*конха апсиды*)
105 Господь Саваоф (*свод*)

Придел св. Иоанна Богослова (под колокольней)

- 106 «Сидящий на престоле» с двадцатью четырьмя
коленипреклоненными старцами (*фрагмент*
росписи XVIII–XIX вв., свод)

Западная стена

- 107 Четыре апокалиптических всадника
108 Ладьи со спасающимися людьми (*откос окна*)
109 Саранча

Южная стена

- 110 Ангелы-мстители

Северная стена

- 111 Чудовище, убивающее людей
- 112 Жена, облеченная в солнце
- 113 Семиголовый дракон, испускающий семь рек

*Алтарь придела под колокольней
(св. Иоанна Богослова. — Прим. ред.)*

- 114 «Некто, подобный сыну человеческому»,
с серпами (*конха апсиды*)
- 115 Ангел, поднимающий камень (*конха апсиды*)

Южная стена

- 116 Четыре ангела, сдерживающие ветры
- 117 Ангел, кладущий печати на челе праведников
- 118 Ангел, облаченный облаком, и св. Иоанн
Богослов с книгой

Северная стена

- 119 Летящие ангелы
- 120 Разрушающийся город Вавилон

Площадка лестницы под колокольней

- 121 Всадник на белом коне с мечом в устах
и небесное воинство
- 122 Архангел Михаил и ангелы, сражающиеся
с драконом
- 123 Вавилонская блудница
- 124 Дракон, извергающий нечистых духов,
подобных жабам
- 125 Бог судит мертвых по Книге Жизни
(*сохранилась частично в слое записи XIX в.*)
- 126 Страшный суд (*шатер входного крыльца*).

ЕКАТЕРИНА СЕРГЕЕВНА ОВЧИННИКОВА (1904–1985) — исследователь древнерусского искусства, в течение многих лет — зав. отделом древнерусской живописи Государственного исторического музея. Кандидат искусствоведения.

В. Н. Прокофьев

**ГОЙЯ. РОСПИСИ ЦЕРКВИ САН АНТОНИО
ДЕ ЛЯ ФЛОРИДА ***

<...>

В конхе абсиды (церкви Сан Антонио де ля Флорида. — *Прим. ред.*) Гойя запечатлел двенадцать ангелов, которые окружают ликующим венцом мистический треугольник — символ св. Троицы. Их крылатые порхающие фигуры в развевающихся одеждах окружены золотым сиянием, являются в волнах неземного света.

<...>

Но вот пролог заканчивается... <...> Иллюзии уступают место несомненной реальности, театрализованные ангелы — простым людям, которые достойно разместились позади легкой балюстрады, очертившей пространственную границу купольного зеркала.

<...>

...Посланцы рая окружают, «обтекают» земное средоточие, ликуют при виде того легендарного события, которое совершилось некогда на Пиренейском полуострове. Это — чудо в Лиссабоне, куда, как сказано в «Христианских анналах» отца Круассе, будто бы явился Антоний Падуанский, узнав о несправедливом обвинении в убийстве, предъявленном его отцу — португальскому дворянину дону Мартину Вуллоэс; Антоний воскресил убитого, и тот показал, что пал жертвой совсем другого человека. Торжество света, победа жизни над

* Прокофьев В. Н. Гойя. Росписи церкви Сан Антонио де ля Флорида // Панорама искусств 78 : Сборник статей / Сост. Е. Б. Мурина. М. : Советский художник, 1979. С. 74, 76–77, 85–86, 99.

смертью, истины над несправедливостью, деятельного добра над тайно действующим и мнящим себя в полной безопасности злом — такова тема главной росписи Сан Антонио де ла Флорида. Все остальное — прекрасная оправа драгоценного средоточия этого фрескового ансамбля.

<...>

Благой герой сокрушал здесь козни злых сил, а те бежали в страхе и бессильной ярости, надеясь скрыться или затеряться в толпе... <...>

Но Гойя тем не ограничился и заполнил оставшуюся часть купольного кольца еще пятью группами. Они, открывающиеся посетителю храма по мере того, как тот перемещался вдоль продольного нефа, вступал под купол, приближался к алтарю и оттуда поворачивал к выходу, были нужны Гойе прежде всего для того, чтобы создать ощущение неуклонного распространения благой вести на всю Испанию...

<...>

ПРОКОФЬЕВ ВАЛЕРИЙ НИКОЛАЕВИЧ (1928–1982) — историк искусства, специалист в области западноевропейской живописи XVIII–XX веков. Доктор искусствоведения.

М. С. Мостовский

ХРАМ ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ В МОСКВЕ *

<...>

...Император Николай Павлович выразил пожелание, чтобы живопись этого Храма напоминала о всех милостях Господних, ниспосланных по молитвам праведников на русское царство в течение девяти веков.

<...>

* Храм Христа Спасителя : Составлено по книге М. Мостовского «История Храма Христа Спасителя в Москве», Москва, 1891 г./ С предисл. прот. А. Хотовицкого; Сост. С. Н. Романова. М. : Отечество; Крайтур, 1993. С. 23–27, 40, 42–45, 47–50, 52, 61, 65–69.

Живопись Храма

Свод главного купола

...На своде главного купола... изображение Господа Саваофа, ветхого деньми... имеющего на лоне Сына Божия в образе младенца с хартией, на которой написано: ЛОГОС¹, и в персях Духа Святого в виде голубя.

<...>

Кругом Его сонмы ангелов... <...> На западной стороне неба начертано еврейскими буквами... «Элогим», что значит: «Силы». <...>

Пояс главного купола

...Период времени от грехопадения до сошествия Св. Духа на апостолов... Сообразно этому, в поясе купола представлены лица ветхозаветной и новозаветной Церкви, имеющие особое значение по отношению к Спасителю...

<...>

...Изображен Спаситель, сидящий в белом хитоне с раскрытой книгой, на которой написано: «Аз² есмь свет миру». Окрест Спасителя... расположено тридцать священных изображений...: Божия Матерь, Иоанн Предтеча, архангел Михаил, архангел Гавриил; праотцы — Адам, Енох, Ной, Авраам, Исаак, Иаков, Моисей, царь Давид; пророки — Илия, Исая; апостолы — Петр, Павел, Иаков, Иоанн, Андрей, Филипп, Варфоломей, Фома, Матфей, Иаков Алфеев, Иуда, Симон; первомученик Стефан, царь Константин, св. великий князь Владимир, св. великий князь Александр Невский.

<...>

Сводь малых куполов

На своде восточного крыла изображен Св. Дух в виде голубя... окруженный семью божественными его дарами...

На своде западного крыла (против алтаря) изображен Спаситель, сидящий на престоле... против Него 24 старца...

На своде южного крыла... изображен Иисус Христос Младенцем, окруженным ангелами... <...>

На своде северного крыла... изображен Господь Вседержитель, держащий в руках скипетр и книгу судеб, запечатанную семью печатями; у ног Его четыре евангелиста в виде апокалипсических животных, воспевающих Его славу. По углам свода четыре шестикрылатых серафима... <...>

Паруса Храма

<...>

На парусах Храма... помещены четыре священные картины... Преображение, Воскресение и Вознесение Христа... Сошествие Св. Духа на апостолов. <...>

Ниши Храма

<...>

В северо-восточной нише: «Поклонение пастырей родившемуся Младенцу Иисусу в Вифлееме».

В юго-восточной нише: «Поклонение волхвов и принесение даров Младенцу Иисусу».

В северо-западной нише: «Благословение преподобным Сергием великого князя Дмитрия Донского на брань против татар». <...>

В юго-западной нише: «Помазание Давида, сына Иесева, на царство пророком Самуилом».

<...>

Главный алтарь

На восточной стороне свода... помещено изображение Св. Духа, в виде голубя... окруженного семью божественными Его дарами. Ниже... Рождество Христово...

<...>

Ниже этой картины над Горним местом помещено изображение «Тайной Вечери». <...> По левую сторону от нее: «Моление о чаше», «Се Человек»... и «Несение Креста», а направо: «Распятие», «Снятие с Креста» и «Положение во гроб». <...>

Ниже свода, на северной стене, над аркою изображен Христос Спаситель, как великий Архиерей Церкви... По сторонам хорной арки помещены вселенские святители и учителя, составители чина Божественной Литургии, на каждой стороне по два изображения, одно под другим: св. Иаков, брат Господень и св. Василий Великий, св. Иоанн Златоуст и св. Григорий Двоеслов...

Ниже свода, на южной стене, над аркою помещено изображение Божией Матери «Слово плоть бысть» с предстоящими с обеих сторон ангелами во весь рост, а по сторонам арки четыре изображения... вселенских святителей и учителей истинного исповедания веры, столпов православия и мечей против ересей: св. Афанасий Великий и св. Кирилл Иерусалимский, св. Григорий Богослов и св. Лев, папа Римский...

В большой арке под иконостасом в медальонах изображены святые творцы божественных песнопений. <...>

Внутри алтарной сени над престолом... — Всевидящее око Божие с надписью: «Сый»...

На склоне четырех парусов изображены четыре ангела, стоящие на коленях, с распростертыми крылами...

По обеим сторонам сени помещено в двух видах изображение Тайной вечери по древнему образцу...

...Над северными дверями иконостаса со стороны алтаря: Христос Спаситель... держащий раскрытую книгу с изречением: «Аз есмь дверь», а со стороны церкви: собор архангела Гавриила.

На северной стене: изображение Алексия, Божия человека, в воспоминание того, что на месте Храма существовала Алексеевская обитель...

...Над южными дверями иконостаса со стороны алтаря: «Великого Совета Ангел», а со стороны церкви: собор архангела Михаила.

На южной стене: изображение апостола Архипа, память которого 19-го февраля (день восшествия на престол императора Александра II)...

Нижний коридор Храма

...На мраморных плитах запечатлены события Отечественной войны 1812, 1813 и 1814 годов и увековечена память воинов, убитых, раненых и награжденных... в четырех мраморных же киотах помещены двенадцать икон, имеющих особенное знаменательное значение...

В северной части коридора... ангел, держащий икону Казанской Божией Матери (благословение Кутузова в Казанском соборе при отправлении его в армию), Михаил архангел... день тезоименитства Кутузова; ангел, держащий икону преподобного Сергия Радонежского (благословение митрополитом Платоном императора Александра I); св. преподобный Сергей Вологодский (7 октября). Выход Наполеона из Москвы; св. Феофан Печерский (11 октября). Окончательное очищение Москвы французами; св. Иннокентий Иркутский (26 ноября). Бегство Наполеона и его армии из России.

В южной части коридора, где помещена история заграничных войск 1813 и 1814 годов: св. Василий Великий (1 января). Переход через Неман; св. Феодор Тирон (17 февраля). Присоединение Пруссии к союзу с Россией... св. мученик Каллик (29 июля). Присоединение Австрии к союзу с Россией... св. Иаков Боровицкий (23 ноября). Освобождение Германии... св. Василий Анкирский (1 января). Переход через Рейн; св. Иоанн Лествичник (30 мая). Мир в Париже.

<...>

Придел во имя св. Николая Чудотворца

...На юго-восточной стороне придел этот помещен потому, что святитель Николай жил и подвизался в стране, лежащей на юг от Русского государства.

В этом приделе... история Вселенской Церкви с I по X век, т. е. до просвещения России христианской верою... поборники истины семи Вселенских соборов, мученики... преподобные... и апостолы... Здесь же изображены в картинах христианские добродетели св. Николая и важнейшие события из его жизни. <...>

Придел св. Александра Невского

Придел в северном крыле Храма посвящен имени святого благоверного князя Александра Невского, покровителя... императоров Александра I, давшего обет воздвигнуть Спасителю Храм, Александра II, устроившего этот Храм в течение двадцати пяти лет, и довершившего его построение императора Александра III. Здесь изображены: святители и преподобные, предшествовавшие святому Александру, и современники его; святые русские князья — родственники его, пособники святителям и преподобным... жившие после св. Александра в разных местах его княжения и в соседних княжествах, собиратели воедино земли Русской... молитвенники у престола Всевышнего о славе и счастье Отечества; мученики... за свободу Отечества; некоторые моменты из жизни св. князя Александра Невского и важнейшие чудотворные иконы явлений Божией Матери, особенно чествуемые в России.

<...>

Западное крыло Храма

Западное крыло Храма посвящено святителям, преподобным и блаженным Русской церкви... <...>

На восточной стороне свода изображен Христос Спаситель, сидящий на престоле... против Него — 24 старца... <...>

На двух противоположных стенах южной части западного крыла... начало водворения христианской веры в России св. Ольгою и основание рассадника для распространения веры Христовой Киево-Печерской лавры с изображением святых подвижников монашества и святителей X, XI и XII веков.

Под этою картиною — «Крещение св. Владимира в Корсуне». <...>

На северной стене вверху: «Крещение киевлян»... «Основание Киево-Печерской лавры». <...>

На двух противоположных стенах северной части западного крыла... представлено в картинах:

На северной стене: «Закладка Успенского собора св. Петром, митрополитом московским, и великим князем Иоанном Даниловичем Калитою» <...>

На южной стене: «Построение Свято-Троицкой лавры преподобным Сергием»... с изображением сподвижников его... <...>

На нижней части северной стены... — «Сретение иконы Владимирской Божией Матери»... <...>

На западной стене, сверх окон, против главного алтаря помещено изображение входа Господня в Иерусалим...

Ниже... с одной стороны св. Кирилл, а с другой — св. Мефодий, просветители славян.

Ниже их: св. Михаил, первый митрополит киевский и всея Руси, и св. Леонтий, епископ ростовский...

По сторонам этих изображений... 32 изображения святых, насаждавших и утверждавших православие на Руси...

В южной части западного крыла Храма на пилястрах и на стенах лестницы... изображены киево-печерские святые... а в северной части... святые северной, средней и западной России...

Храм снаружи

Горельефы

<...>

Так как Храм посвящен Христу Спасителю, то с западной стороны, при входе, помещено Его Божественное изображение, окруженное силами небесными... и святыми покровителями императоров-храмоздателей, им соименными.

На южной стороне Храма... встречаем изображения святых, в дни памяти которых происходили битвы в 1812 году,

а также и такие священные изображения, которые имеют непосредственное отношение к событиям Отечественной войны.

На восточной стороне... помещены святые заступники и молитвенники за Русскую землю и избавители ее от внешних врагов, особо чтимые иконы явлений Богоматери и священные картины двух важнейших событий жизни Спасителя: Его Рождество и Воскресение. Первое напоминает об изгнании врагов из пределов России, второе — о взятии Парижа (19 марта 1814 года).

На северной стороне... изображены просветители веры Христовой в России, хранители этой веры от врагов и помощники в битвах, а также изображения святых, в дни празднования памяти которых происходили заграничные сражения.

При арках малых врат: справа 2 ангела с церковными хоругвями, наклоненными крестообразно, в память московского в 1812 году ополчения, имевшего вместо знамен церковные хоругви...

При оконных арках выступа... (4 архангела. — *Прим. ред.*)

На углах Храма: справа — Давид... передает Соломону чертежи Храма (напоминание о преемстве в строительстве храма Александра II. — *Прим. ред.*)...

Южная сторона. Верхний ряд: в средней, большой арке помещено изображение Пресвятой Богородицы Смоленской, в воспоминание того события, что этот чудотворный образ пребывал при войсках... (И свв., в дни памяти которых происходили сражения в войне 1812 года. — *Прим. ред.*)

Нижний ряд: ...Явление архангела Михаила Иисусу Навину...

При арках малых врат: справа Варах и Дебора, слева Моисей и Мариам. <...>

На углах Храма: справа Авраам с союзниками... его встречает Мелхиседек; слева Давид... встречаемый сонмом жен (напоминание о встрече Александра I после победы над Наполеоном. — *Прим. ред.*)

Восточная сторона. Верхний ряд: в средней арке помещен образ Владимирской Божией Матери — в память Бородин-

ской битвы, бывшей 26 августа 1812 года в день празднования этой иконы.

По сторонам... (образа св. жен. — *Прим. ред.*)

Нижний ряд: при арке больших врат святители Петр и Алексей Московские... <...>

При арках малых врат: справа святитель Стефан Пермский... с хартией пермского письма... и преподобный Сергий... слева Иона и Филипп Московские...

При оконных арках выступа: слева преподобный Никон Радонежский и преподобный Иосиф Волоколамский... Слева св. благоверный князь Михаил и боярин его Федор — черниговские мученики...

<...>

Северная сторона. Верхний ряд: в средней большой арке помещен образ Пресвятой Богородицы Иверской по образцу святыни этой, находящейся в Москве, в часовне у Воскресенских ворот.

По сторонам в четырех малых арках (святые, в дни памяти которых происходили сражения в войне 1812 года. — *Прим. ред.*).

Нижний ряд ...св. апостолы Петр и Павел и четыре евангелиста...

При арках малых врат: справа св. равноапостольный царь Константин и мать его, царица Елена; слева св. равноапостольный благоверный князь Владимир и св. благоверная княгиня Ольга.

При оконных арках выступа: справа св. апостол Андрей и св. великомученик Георгий... Слева св. благоверный князь Даниил Московский и св. Савва Звенигородский...

На углах Храма: справа преподобный Сергий благословляет великого князя Димитрия Донского... слева преподобный Дионисий благословляет князя Пожарского и гражданина Минаина...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Слово (греч.).

² Аз — я.

МИХАИЛ СТЕПАНОВИЧ МОСТОВСКИЙ (*вторая половина XIX в.*) — писатель; сотрудник канцелярии Комиссии для построения храма Христа Спасителя.

А. М. Копиловский

РОСПИСИ ПОКРОВСКОГО ХРАМА¹ В СЕВАСТОПОЛЕ *

Купол

«Троица» Андрея Рублева, вокруг — огненные шестокрылы, они же — между окнами в барабане (через 1 пролет). Надпись по кругу: «Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бесмертный, помилуй нас».

Барабан

Во втором ярусе барабана чин свв. архангелов в рост.

В основании барабана текст молитвы к Пресвятой Троице («Пресвятая Троице, помилуй нас...»).

Центральная арка

Текст «Тебе поем...», выше — огромный огненный шестокрыл.

Паруса

4 евангелиста.

Алтарная апсида

Богоматерь (поясное изображение) с покровом, ниже — огненные шестокрылы. На алтарных столбах — Благовещение (раздельно архангел Гавриил и Богоматерь), под фигурой архангела — тропарь Благовещению, под фигурой Богома-

* Описание по данным визуального осмотра.

тери — текст «Взбранной Воеводе...». В западной части собственно храма (затем храм переходит в трапезную) справа — Рождество Богородицы с тропарем внизу, слева — Рождество Христово с тропарем. В боковых арках перед ними справа — собор всех святых, ниже — Спас в силах, слева — собор новомучеников и исповедников Российских (на переднем плане — царская семья), ниже — Богоматерь Державная.

Левый придел²

Житие вмч. Пантелеймона и отдельные фигуры святых в рост.

Трапезная

Правая стена: над окнами — различные иконографии Богоматери с Младенцем, ниже — праздники (Брак в Кане, Сретение, Встреча Марии и Елизаветы). На столбах и в арках — различные святые. На западной стене справа — Сошествие Св. Духа, слева — Преображение. На восточной стене справа — Снятие с креста, слева — Положение во гроб.

На левой стене трапезной — различные иконографии Богоматери с Младенцем, ниже — праздники (Зачатие Пресвятой Богородицы, Введение во храм, композиция «Поклонение волхвов»), на столбах и в арках — различные святые. В первой арке — Адам и Ева в опоясаниях, во второй и третьей — пророки (по два). На арке перед входом в храм из трапезной — Христос, благословляющий Иоакима и Анну.

Над хорами (западная стена) — О Тебе радуется, под хорами (на плоском потолке) — София Премудрость Божия.

На западной стене слева от двери — Чудо Георгия о змие, справа — ангел Господень, благословляющий выходящих из храма.

Иконостас³

На царских воротах — Благовещение и свтт. Василий Великий и Иоанн Златоуст, над царскими воротами — Спас Нерукотворный.

Местный чин, праздники, деисис (ближайшие к центру иконы приподняты «ступенькой»), под ним слева и справа от центра — шестокрылы, затем пророки. В центре деисиса — «Троица» Андрея Рублева, в центре пророческого ряда — Воскресение Христово (Восстание из гроба и 2 предстоящих ангела). Над иконостасом в арке роспись: в медальонах — Христос Вседержитель поясной и предстоящие апостолы (деисис).

Местный чин слева направо: св. Иоанн Кронштадтский, Архангел Михаил (дверь в жертвенник), Богоматерь, Спаситель, Архангел Гавриил (дверь в диаконник), Покров.

В деисисе слева — Богоматерь, ап. Петр, святители (3 иконы), прп. Серафим. Справа: Иоанн Предтеча, ап. Павел, святители (3 иконы), прп. Сергий.

Праздники: 6 слева и 6 справа.

Росписи и иконостас нижнего придела
прп. Серафима Саровского (2002 год)

В притворе — пейзаж (виды Дивеева).

На арке слева — царь Николай II с иконой преподобного Серафима, справа, напротив него — прп. Серафим с иконой Николая II. Слева от иконостаса — родители прп. Серафима (без нимбов).

В иконостасе на месте деисиса — делатели «умной молитвы», ниже — местный чин.

В крестильне по стенам березки.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Построен в 1905 году, росписи конца 90-х годов XX — начала XXI века.
- ² Правого придела нет, восстанавливается.
- ³ Иконы конца 90-х годов XX — начала XXI века.

АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВИЧ КОПИРОВСКИЙ — профессор кафедры философии и гуманитарных дисциплин Свято-Фила-

ретовского православно-христианского института (СФИ) в Москве, ученый секретарь СФИ. Магистр богословия, кандидат педагогических наук. Член Российской Ассоциации искусствоведов и художественных критиков. Автор учебника «Христианский храм».

ИКОНОСТАС

ПОСЛАНИЕ ВАСИЛИЯ НОВГОРОДСКОГО ФЕОДОРУ ТВЕРСКОМУ О РАЕ *

<...> А то место святого рая находил Моислав-новгородец¹ и сын его Иаков. И всех их было три юмы², и одна из них погибла после долгих скитаний, а две других еще долго носило по морю ветром и принесло к высоким горам³. И увидели на горе той изображение Деисуса, написанное лазорем чудесным⁴ и сверх меры украшенное, как будто не человеческими руками созданное, но Божию благодатью. И свет был в месте том самосветящийся, даже невозможно человеку рассказать о нем.

И долго оставались на месте том, а солнца не видели, но свет был многообразно светящийся⁵, сияющий ярче солнца. А на горах тех слышали они пение, ликованья и веселья исполненное. И велели они одному из товарищей своих взойти по шегле⁶ на гору эту, чтобы увидеть, откуда свет и кто поет ликующими голосами; и случилось так, что когда он взошел на гору ту, то тотчас, всплеснув руками и засмеявшись, бросился от товарищей своих на звук пения. Они же очень удивились этому и другого послали, строго наказав ему, чтобы, обернувшись к ним, он рассказал о том, что происходит на горе. Но и этот так же поступил, не только не вернулся к своим, но с

* Послание Василия Новгородского Феодору Тверскому о рае / Подгот. текста, пер. и комм. Н. С. Демковой // Библиотека литературы древней Руси. Т. 6 : XIV — середина XV века. СПб. : Наука, 1999. С. 46–47; 518–519.

Феодор Тверской — Феодор Добрый, епископ Тверской (1342–1360). Послание написано ок. 1347 года.

великой радостью побежал от них. Они же страха исполнились и стали размышлять, говоря себе: «Даже если и смерть случится, то мы бы хотели узнать о сиянии места этого». И послали третьего на гору, привязав веревку к его ноге. И тот захотел так же поступить: всплеснул радостно руками и побежал, забыв от радости про веревку на своей ноге. Они же сдернули его веревкой, и тут же оказался он мертвым. Они же устремились оттуда прочь: нельзя им было дальше ни смотреть на это — на эту светлость неизреченную, ни слушать веселья и ликованья. <...>

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ А то место святого рая находил Моислав-новгородец... — Новгородское предание, рассказанное Василием в Послании, о том, как новгородцы нашли место земного рая, отразилось в иронической поговорке: «Новгородский рай нашел» (см.: Буслаев Ф. Русская хрестоматия. М., 1888. С. 167).
- ² Юма — большая лодка.
- ³ ...к высоким горам. — ...Здесь речь, видимо, идет о реальных горах северной Норвегии, увиденных новгородскими мореходами...
- ⁴ ...изображение Деисуса, написанное лазорем чудесным... — Деисус (по-гречески «моление») — название центральной композиции иконостаса в православной церкви: в центре — Иисус Христос, справа и слева от него — Богородица и Иоанн Предтеча; лазорь — особая, очень дорогая краска ярко-голубого цвета, использовавшаяся обычно для книжных миниатюр, популярная в Новгороде XIV века.
- ⁵ ...свет был многообразно светящийся... — т. е. свет состоял из многих частей («многочастный» — точный перевод греч. «полимерис» — многосоставный, дробный), был многокрасочным, мерцающим; речь, по-видимому, идет о северном сиянии.
- ⁶ Шéгла — длинное бревно с глубокими зарубками, используется как лестница, сходни.

ВАСИЛИЙ НОВГОРОДСКИЙ — *Василий Кáлика, архиепископ Новгородский (1331–1352)*.

Священник Павел Флоренский
ИКОНОСТАС*

<...> Иконостас есть граница между миром видимым и миром невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию сплотившимся рядом святых, облаком свидетелей, 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 Богоматери 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 видящим, то никакого другого иконостаса, кроме предстоящих Самому Богу свидетелей Его, своими ликами и своими словами возвещающих Его страшное и славное присутствие, в храме и не было бы.

По немощности духовного зрения молящихся, Церкви, в заботе о них, приходится пристраивать некоторое пособие духовной вялости: эти небесные видения, яркие, четкие и светлые, *отмечать*, закреплять вещественно, след их связывать краскою. Но этот костыль духовности, вещественный иконостас, не прячет что-то от верующих — любопытные и острые тайны, как по невежеству и самолюбию вообразили некоторые, а, напротив, указывает им, полуслепым, на тайны алтаря, открывает им, хромым и увечным, вход в иной мир, запертый от них собственною их косностью, кричит им в глухие уши о Царствии Небесном, после того как оказались они недоступными речи в обыкновенный голос. Конечно, этот крик лишен всех тонких и богатых средств выразительности, которыми обладает спокойная речь; но кто же виноват, если последнюю не только не оценили, но и не заметили ее, и что остается тогда, кроме крика. Снимите вещественный иконостас, и тогда алтарь, как таковой, из сознания толпы вовсе исчезнет, закроется капитальною сте-

* Флоренский Павел, свящ. Иконостас. М. : Искусство, 1995. С. 61–62.

ною. Но вещественный иконостас не заменяет собою иконостаса живых свидетелей и ставится не *вместо* них, а — лишь как *указание* на них, чтобы сосредоточить молящихся вниманием на них. Направленность же внимания есть необходимое условие для развития духовного зрения. Образно говоря, храм без вещественного иконостаса отделен от алтаря глухой стеной; иконостас же пробивает в ней окна, и тогда через их стекла мы видим, по крайней мере, можем видеть, происходящее за ними — живых свидетелей Божиих. <...>

СВЯЩЕННИК ПАВЕЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ФЛОРЕНСКИЙ (1882–1937) — выдающийся религиозный философ, богослов, ученый.

Н. Д. Успенский
АНАФОРА *

<...>

Профессор-протоиерей Н. Афанасьев указывает еще ряд обстоятельств, которые в дальнейшем еще более усложняли проблему участия народа в Евхаристии, причем все эти обстоятельства, как это ни кажется парадоксальным, вызывались соображениями благочестия. Таким обстоятельством было введение в монастырях ежедневного совершения Евхаристии... <...> ...Литургия становилась одной из рядовых служб суточного богослужебного круга. Вторым таким обстоятельством была установившаяся к концу VI века практика тайного чтения евхаристических молитв. Эта практика вводилась из соображений поднятия благочестия как *disciplina arcani*, но трагедия заключалась в том, что применявшееся в древности в отношении оглашенных стали применять к верным. В результате на долю последних оставалось слышание отдельных фраз, «вырванных» из контекста анафоры и потому далеко

* Успенский Н. Д. Анафора : Опыт историко-литургического анализа // Богословские труды. М. : Изд. Московской патриархии, 1975. Сб. 13. С. 125–147.

не для всех понятных, что не могло не отразиться на сознательном участии народа в Евхаристии. И, наконец, иконостас, отделивший алтарь от храма, скрыл от взоров народа видимую сторону совершаемой Евхаристии. В результате всего этого «Евхаристия, — говорит профессор-протоиерей Н. Афанасьев, — становится великой мистерией, но не в новозаветном смысле, а почти что в эллинистическом»¹. В связи с этим профессор-протоиерей Н. Афанасьев приводит слова апостола Павла: «Я от Господа принял то, что и вам передал, что Господь Иисус в ту ночь, в которую предан был, взял хлеб, и, возблагодарив, преломил и сказал» — и добавляет от себя: «Но все это оказалось закрытым от верных»².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Прот. Афанасьев Н. Трапеза Господня. Париж, 1952. С. 84.

² Там же.

НИКОЛАЙ ДМИТРИЕВИЧ УСПЕНСКИЙ (1900–1987) — литургист и музыковед, специалист в области церковной истории, литургики, древнерусского церковно-певческого искусства, восточно-христианской гимнографии; преподаватель Ленинградской консерватории, заслуженный профессор Ленинградской духовной академии. Доктор церковной истории. Почетный доктор богословия ряда высших учебных заведений.

Протопресвитер Александр Шмеман

ТАИНСТВО СОБРАНИЯ*

IV

...Идею собрания и сослужения выражает собою место и помещение, в которых совершается Евхаристия — т. е. храм.

* Шмеман Александр, протопр. Евхаристия : Таинство Царства. Paris : YMCA-PRESS, 1984. С. 22–25.

Учебники литургики много и подробно говорят о храме, об его устройстве, о «символическом» значении тех или иных его подробностей, но в этих описаниях и определениях почти начисто отсутствует упоминание самоочевидной связи христианского храма с идеей собрания, с соборным характером Евхаристии. <...> ...Первоначальный христианский храм — это, прежде всего, место собрания Церкви и евхаристического преломления Хлеба. В этой подчиненности идее собрания одновременно и новизна христианского храма, и принцип его развития. <...> Как вначале, в первохристианскую эпоху, так и сейчас, в своих лучших византийских или русских воплощениях, храм переживается и ощущается как собор, как собрание воедино во Христе неба и земли и всей твари, в чем и состоит сущность и назначение Церкви... Об этом свидетельствует и форма храма, и иконопись. Форма храма, т. е. храм как «организация» пространства, выражает по существу ту же соотносительность, ту же «диалогическую структуру», которые определяют собою чин евхаристического собрания. Тут эта соотносительность престола и алтаря, с одной стороны, «корабля» церкви, т. е. места собрания, с другой. Корабль направлен к престолу, в нем имеет свою цель и завершение. Но и «престол» сопряжен с кораблем, существует по отношению к нему. Правда, в теперешнем литургическом благочестии алтарь ощущается как некоторое самодовлеющее святилище, доступное одним лишь «посвященным», как сугубо «священное» пространство, своей «сакральностью» как бы подчеркивающее «профанность» остающихся вне его предела мирян. <...>

Но... такое ощущение алтаря и новое, и ложное. Оно, конечно, во многом зависит от соответствующего ему понимания иконостаса, как, прежде всего, стены, отделяющей святилище (алтарь) от мирян и полагающий непроходимую между ними преграду. Между тем... возник иконостас из буквально противоположных причин: не как *отделение*, а как *соединение*. Ибо икона есть свидетельство или, лучше сказать, следствие совершившегося соединения Божьего и человеческого, небесного и земного, она есть всегда, по существу, икона Боговоплощения. Поэтому и иконостас возник сначала из пережива-

ния храма как «неба на земле», как свидетельство о том, что «приблизилось к нам Царствие Божие». Как и вся иконопись в храме, он есть как бы воплощенное видение Церкви как собора, как единства мира видимого и невидимого, как явления и присутствия новой и преображенной твари.

Трагедия в том, что произошел длительный обрыв в подлинной традиции православной иконописи, почти совсем выветривший из церковного сознания все ту же «соотносительность» иконы и храма. Наши храмы теперь не расписываются иконами, а либо завешиваются множеством икон, часто не имеющих к целому, т. е. храму, никакого отношения, либо же декорируются всевозможными «петушками», в которых опять-таки детали всегда доминируют над целым и в которых икона становится деталью какого-то декоративного ансамбля. Другой стороной той же трагедии было постепенное перерождение сначала форм, а затем и смысла иконостаса. Из «чина», т. е. порядка и строя икон, естественно нуждавшихся в подставках (т. е. в *stasis's*ax), он превратился в стену, разукрашенную иконами, т. е. в обратное своей первоначальной функции. Если сначала иконы требовали подобия стены, то теперь стена требует икон, и таким образом изнутри как бы подчиняет их себе. <...>

ПРОТОПРЕСВИТЕР АЛЕКСАНДР ШМЕМАН (1921–1983) — известный проповедник, специалист по литургическому богословию, декан Свято-Владимирской семинарии в США. Доктор богословия.

С. С. Аверинцев

ПОРЯДОК КОСМОСА И ПОРЯДОК ИСТОРИИ *

Византийское христианство сравнительно мало эсхатологично, а византийская эсхатология почти не знает тайны. История превращена в задачу с приложенным результатом. <...>

* Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М. : CODA, 1997. С. 104–105.

...Для фидеистического рационализма средних веков времени исчезало всякое «отчасти»: все разъяснено, все написано с самого начала, как текст некоего священного действия, никто не собьется со своей роли. Фидеистический рационализм враждебен не только духу научности; в известных пределах он враждебен религиозному переживанию тайны. Абсолютное будущее слишком определено, чтобы быть абсолютным, и, пожалуй, слишком определено, чтобы быть будущим. Из бездны света оно превращается в массивный золотой иконостас. <...>

Фидеистический рационализм присущ не только византийской культуре; он характерен для всего средневековья.

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ АВЕРИНЦЕВ (1937–2004) — филолог, богослов, историк культуры, создавший собственную методологию исследования литературы и художественной культуры. Академик РАН.

ИКОНА

ПОСТАНОВЛЕНИЯ ОБ ИКОНОПИСАНИИ

ПРАВИЛА СВЯТОГО ВСЕЛЕНСКОГО ШЕСТОГО СОБОРА*, КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОГО**

Правило 73-е

Поскольку Животворящий Крест явил нам спасение: то подбавляет нам всякое тщание употреблять, да будет воздаваема всякая честь тому, через что мы спасены от древнего грехопадения. Посему и мыслью, и словом, и чувством поклонение ему принося, повелеваем: изображение Креста, начертываемое некоторыми на земле, совсем изглаждать, дабы знамение победы нашей не было оскорбляемо попиранием ходящих. И так отныне начертывающих на земле изображение Креста повелеваем отлучать.

<...>

Правило 82-е

На некоторых честных иконах изображается перстом Предтечевым показуемый агнец, который принят во образ бла-

* Составивший 102 правила VI Вселенский собор называется также Пято-Шестым, или Трулльским.

** Деяния Вселенских Соборов : Изданные в рус. пер. при Казанской духовной академии. Казань : тип. имп. ун-та, 1873. Т. 7. С. 592–594.

годати, чрез закон показуя нам истинного Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образы и сени, преданные Церкви как знамения и предназначения истины, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную как исполнение закона. Сего ради, дабы и искусством живописания очам всех представляемо было совершенное, повелеваем отныне образ Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, на иконах представлять по человеческому естеству вместо ветхого агнца; да чрез то созерцая смирение Бога Слова, приводимся к воспоминанию жития Его во плоти, Его страдания и спасительной смерти и сим образом совершившегося искупления мира.

<...>

Правило 100-е

<...> Очи твои право да зрят, и всяким хранителем да соблюдай твой дух (Притч 4:25), завещает премудрость: ибо телесные чувства удобно вносят свои впечатления в душу. Посему изображения на досках или на ином чем представляемые, обаяющие зрение, растлевающие ум и производящие воспламенений нечистых удовольствий, не позволяем отныне, каким бы то ни было способом писать. Если же кто сие творить дерзнет: да будет отлучен.

ТРУЛЛЬСКИЙ СОБОР (691–692 гг.), называемый также «Пято-Шестым», поскольку он состоялся после V (553 г.) и VI (680–681 гг.) Вселенских соборов и был связан с их проблематикой, но не имел самостоятельного значения, проходил в Трулльской палате императорского дворца в Константинополе. Был посвящен церковно-дисциплинарным вопросам.

**ДОГМАТ СЕДЬМОГО ВСЕЛЕНСКОГО СОБОРА,
НИКЕЙСКОГО О ИКОНОПОЧИТАНИИ***

<...>

...Мы неприкосновенно сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно или неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные иконные изображения; так как это согласно с историею евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрачно вочеловечился, и служит на пользу нам: потому что такие вещи, которые взаимно друг друга объясняют, без сомнения и доказывают взаимно друг друга. На таком основании мы, шествующие царским путем и следующие божественному учению святых отцов наших и преданию кафолической церкви, — ибо знаем, что в ней обитает Дух Святой, — со всяким тщанием и осмотрительностью определяем, чтобы святые и честные иконы предлагались (для поклонения) точно также, как и изображение честного и животворящего креста, будут ли они сделаны из красок или (мозаических) плиточек, или из какого-либо другого вещества, только бы сделаны были приличным образом, и будут ли находиться во святых церквях Божиих на священных сосудах и одеждах, на стенах и на дощечках, или в домах и при дорогах, а равно будут ли это иконы Господа и Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа, или непорочной Владычицы нашей святой Богородицы, или честных ангелов, или всех святых и праведных мужей. — Чем чаще при помощи икон они делаются предметом нашего созерцания, тем более взирающие на эти иконы возбуждаются к воспоминанию о самых первообразах, приобретают более любви к ним и получают более побуждений воздавать им лобызание, почитание и поклонение, но никак не то истинное служение, которое, по вере нашей, приличествует одному только божественному естеству. ...Потому что честь, воздаваемая иконе, относится к ее первообразу и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней. <...>

* Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 589.

Итак, мы определяем, чтобы осмеливающиеся думать или учить иначе, или по примеру непотребных еретиков презирать церковные предания и выдумывать какие-либо нововведения, или же отвергать что-либо из того, что посвящено церкви, будет ли то евангелие, или изображение креста, или иконная живопись, или святые останки мученика, а равно (державшие) с хитростью и коварно выдумывать что-либо для того, чтобы ниспровергнуть хотя какое-либо из находящихся в кафедральной церкви законных преданий, и наконец (державшие) давать обыденное употребление священным сосудам и досточтимым обителям, — определяем, чтобы таковые, если это будут епископы или клирики, были низлагаемы, если же будут иноки или миряне, были бы отлучаемы.

П р и л о ж е н и е *

Кондак Торжества Православия
В неделю первую святого поста **

Кондак, глас 2-й:

Неописанное Слово Отчее,/
из Тебѣ, Богородице, описася воплощаем:/
и осквернившийся образ в древнее вообразив,/
Божественную доброту смеси./
Но исповѣдающе спасение,/
делом и словом, сие воображаем***.

Неописанное Слово Отца
описало Себя в Своем Воплощении

* Добавлено составителем хрестоматии. — *Прим. ред.*

** Первое воскресенье Великого поста, Торжество Православия. — *Прим. ред.*

*** Православный богослужебный сборник. М. : Издание Московской Патриархии, 1976. С. 254.

через Тебя, Матерь Божия;
когда Он обновлял оскверненный образ
(т. е. человеческую форму)
в его первообразе (в Боге),
Он наполнил его божественной красотой;
и мы, исповедуя спасение,
отображаем его реальность словами и делами*.

СЕДЬМОЙ ВСЕЛЕНСКИЙ СОБОР (787 г.), называемый также Вторым Никейским, поскольку 7 из 8 заседаний было проведено в Никее, восстановил иконопочитание после продолжавшегося в Византии около 60 лет периода иконоборчества. В литературе иногда называется «собором архивариусов и библиотекарей», так как опровержение ереси иконоборчества было богословски и исторически обосновано материалами предшествующей церковной традиции. Окончательная победа иконопочитания была провозглашена в 843 г. и получила богослужбное закрепление в празднике «Торжества Православия».

СТОГЛАВ**

Глава 5

<...>

Вопрос 3. О святых и честных иконах

А святые и честные иконы по божественным правилам по образу и по подобию, и по всякому существу образ Божии написать и Пречистые Богородицы и всякого свята угодник Божиих. И о сем свидетельство в божественном писании у

* Перевод С. С. Аверинцева. См. в его книге: Аверинцев С. С. София–Логос : Словарь. Киев : Дух и Литера, 2000. С. 7.

** Емченко Е. Б. Стоглав : Исследование и текст. М. : Индрик, 2000. С. 254–255, 304, 306, 319–322.

вас есть. И о сем великое попечение достоин имети, чтобы иконописцы были во всяком чувствии и в добродетелех живущие и учеников бы учили по существу совершенно образы Божии писати.

<...>

Глава 41

Вопрос 1

У святей Троицы пишут перекрестье ови у среднего, а иные у всех трех. А в старых письмах и в греческих подписывают «Святая Троица», а перекрестья не пишут ни у единого. Аныне подписывают у среднего «Исус Христос да святая Троица». И о том разсудити от божественных правил, како ныне то писати.

И о том ответ. Писати живописцем иконы с древних образов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочии преславуции живописцы, и подписывати «Святая Троица», а от своего замышления ничто же предтворяти.

<...>

Вопрос 7

На иконах пишут: «Приидете, людие, трисоставному Божеству поклонимся». И в исподнем ряду пишут цари и князи, и святители и народы, которые живы суще. И о том поразсудити. Тако же пишут и Пречистыя Богородици образ в деании, иже есть на Тихфине. И цари, и князи, и народы предстоят молящися, которые живы суть. И о том разсудити от святых отец писании, достоин ли писати живых и мертвых на святых иконах молящихся.

И о том ответ. От древних святых отец предание и от пресловущих живописцев греческих и русских свидетельствуют и на святых иконах воображены и написаны, яко же и на «Воздвижение честного и животворящаго креста», не токмо царие и святители, и царици, и прочие народы многая множество

всяких чинов. Тако же и на «Покров Пресвятыя Богородица», егда виде святыи Андрей Богородицу, молящюся со всеми святыми за весь мир, безчисленная множество народа писано. Тако же и на «Происхождение честного креста» не токмо царие и князи, но и множество безчисленная народа написани суть. На «Страшнем же Суде» на иконах воображают и пишут не токмо святых, но и неверных, многие и различные лики ото всех язык.

<...>

Глава 43

Соборной ответ о живописцах и о честных иконах

Да в царствующем же граде Москве и по всем градом по царскому совету митрополиту и архиепископом, и епископом брѣчи (заботиться. — *Прим. ред.*) о многоразличных церковных чинех, паче же о святых иконах и о живописцах, и о прочих чинех церковных по священным правилом, и каким подобает живописцем быти и тщание имети о начертании плотскаго воображения Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и Пречистые его Богоматери, и небесных сил, и всех святых, иже от века Богови угодивших.

Подобает быти живописцу смирену, кротку, благоговейну, непрагнословцу, несмехотворцу, несварливу, независтливу, непьяницу, неграбежнику, неубийцы. Наипаче же хранити чистоту душевную и телесную со всяцем опасением. Не могущим же до конца тако пребыти — по закону женитися и браком сочетатися, и приходити ко отцем духовным начасте и во всем извещатися, и по их наказанию и учению жити в посте и в молитвах, и в воздержании, со смиренномудрием, и кромѣ (без. — *Прим. ред.*) всякого зазора и безчинства, и с превеликим тщанием писати образ Господа нашего Иисуса Христа и Пречистыя его Богоматери, и святых пророк, и апостол, и священномученик, и святых мучениц, и преподобных жен, и святителей, и преподобных отец по образу и по подобию, по существу смотря на образ древних живописцев, и знаменовати с добрых образцов. И еще которые нынешние мастера живописцы, тако обещавшися, уч-

нут жити и вся сия заповеди хранити, и тщание о деле Божии имети — и царю таковых живописцев жаловати, а святителем их бречи и почитати паче простых человек. Тако же тем живописцем приимати учеников и их рассмотреть во всем, и учити о всяком благочестии и чистоте, и приводити ко отцем духовным. Отцы же их наказуют (наставляют. — *Прим. ред.*) по преданному им уставу от святителей, како подобает жити христианину, кроме всякого зазора и безчинства, и тако от своих мастеров со вниманием да учатся. И аще которому откроет Бог таковое рукоделие — и приводит того мастер к святителю. Святитель же, рассмотрев, аще будет написанное от ученика по образу и по подобию и увестъ известно о житии его, еже в чистоте и всяком благочестии по заповедем живет, кроме всякого безчинства, абие благословив, наказует его и впредь благочестно жити и святаго одного дела держатися с усердием всяцем. И приемлет от него ученик той честь, яко же и учитель его, паче простых человек. По сих же святитель наказует мастера, еже ему не поборати ни по брате, ни по сыне, ни по ближних. Аще кому не даст Бог таковаго рукоделия: учнет писати худо или не по правильному завещанию жити, а он скажет его горазда и во всем достойна суца и показывает написание инаго, а не того, и святитель, обыскав, полагает таковаго мастера под запрещением правильным, яко да и прочии страх примут и не дерзают таковая творити, а ученику оному иконнаго дела отнюдь не касатися. А еще которму ученику откроет Бог учение иконного писма, и жити учнет по правильному завещанию, а мастер учнет похуляти его по зависти, дабы не приял чести, якоже он прият, святитель же, обыскав, полагает таковаго мастера под запрещением правильным, ученик же приемлет вящшую честь. Аще кто от тех живописцев учнет талант сокрывати, еже ему Бог дал, и учеником по существу того не отдаст, таковой осужден будет от Бога сокрывшим талант в муку вечную. Аще будет кто от самех тех мастер живописцов или от их учеников учнет жити не по правильному завещанию в пьянстве и не в чистоте, и во всяком безчинстве, и святителем таковы в запрещении полагати, и от дела иконного отнюдь отлучати и касатися того не велети, боящися словеси реченнаго: «Проклят творяй дело Божие с небрежением». А кото-

рые по се время писали иконы, не учася, самовольством и самоволькою, и не по образу, и те иконы променяли дешево простым людем, поселяном, невеждам, ино тем запрещение положить, чтобы училися у добрых мастеров. И которому Бог даст — учнет писати по образу и по подобию, и тот бы писал; а которому Бог не даст — и им вконец от такового дела престати, да не Божие имя такового ради писма похуляется. И аще которые не престанут от такового дела — таковии царскою грозою накажутся и да судятся. И аще они учнуть глаголати: «Мы тем живем и питаемся», и таковому их речению не внимати, понеже не знающе, таковая вещают и греха себе в том не ставят. Не всем человеком иконописцем быти, многа бо и различна рукодействия подарована быша от Бога, имиже человеком препитатися и живым быти и кроме иконного писма, а Божия образа в урок и в поношение не давати. Тако же архиепископом и епископом по всем градом и весем, и по монастырем своих предел испытывати мастеров иконных и их писем самим смотри и, избраше койждо их во всем пределе живописцов нарочитых мастеров, да им приказывати надо всеми иконописцы смотри, чтобы в них худых и бесчинных не было. А сами архиепископы и епископы смотрят над теми живописцы, которым приказано, и брегут такового дела накрепко, а живописцев оных брегут и почитают паче простых человек, а вельможам и простым человеком тех живописцев во всем почитати и честны имети за то честное иконное изображение. Да и о том святителем великое попечение и бережение имети комуждо во своей области, чтобы гораздые иконники и их ученики писали с древних образцов, а от самосмышления бы и своими догадками Божества не описывали. Христос бо, Бог наш, описан плотию, а Божеством не описан. Яко же рече святой Иоанн Дамаскин: «Не описуйте Божества, не лжите, слепии. Просто бо невидимо и незрительно есть, плоти же образ вообразуя, поклоняюся и, веруя, и славлю рожшую Господа Девую». А иже от хитрых и гораздых мастеров живописцев укрьет который талант, что ему Бог дал, иных не научит и не укажет, да будет от Христа осужен с скрывшим талант в муку вечную. И того бо ради живописцы учите учеников безо всякого коварства, да не осужены будете в муку вечную.

СТОГЛАВ — сборник материалов московского церковного собора 1551 года, содержащих ответы на различные вопросы богословского, церковно-дисциплинарного и государственно-экономического характера, заданные от имени царя Ивана IV (Грозного). Текст сборника условно разделен на 100 частей (глав), поэтому позже собор стали называть «Стоглавым».

ДЕЯНИЯ МОСКОВСКИХ СОБОРОВ 1666 И 1667 ГОДОВ*

Глава 43

О иконописцах и Саваофе

Повелеваем убо над иконописцами, искусну художнику, и доброму человеку (от духовного чина) во старостах, сиречь начальником и дозорщиком быти. Да не поругаются невежди святым иконам, Христа и его Богоматери, и угодников его, худым и нелепым писмом пишуще: и да престанет всякое суемудрие не праведное, иже обыкоша всяк собою писати безсвидетельства: сиречь Господа Саваофа образ в различных видех. <...> Повелеваем убо от ныне Господа Саваофа образ в предь не писати: в нелепых и не приличных видениях зане Саваофа (сиречь Отца) никтоже виде когда воплоти. Токмо якоже Христос виден бысть в плоти, тако и живописуется, сиречь воображается по плоти: а не по божеству: подобне и пресвятая Богородица, и прочии святии Божии. <...>

Господа Саваофа, (сиречь Отца) брадою седа, и единогодного Сына во чреве его, писати на иконах и голубь между ими, зело не лепо, и не прилично есть, зане кто виде Отца, по

* Деяния Московских Соборов 1666 и 1667 годов. М.: Синод. тип., 1893. С. КѢ–КѤ [21–25]. Цит. по: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж: Издательство Западноевропейского экзархата Московского патриархата, 1989. С. 315–316.

Божеству: Отец бо не имать плоти, и Сын не воплоти родися от Отца прежде веков аще Давид пророк и глаголет: из чрева прежде денницы родих тя, обаче то рождение не плотское: но неизреченно и непостижимо бысть.

<...>

Еще же пишут во Иконах святому благовещению тоже Саваофа, иже от уст дышет, и то дыхание идет во чрево Пресвятыя Богородицы: и кто то виде, или кое Святое Писание о сем свидетельствует, и откуда сие взяша; явственно есть, яко таков обычай, и ина подобная, от некоторых суемудрых, или паче рещи бумудрых и безумных, приятся и обыче. Сего ради повелеваем, от ныне то суемудрое и безместное писание да престанет. Точию в апокалипсисе святого Иоанна по нужде пишется и Отец в седине, ради тамошних видений.

Лепо бо и прилично есть во святых Церквах на деисусе вместо Саваофа, поставити Крест, сиречь, Распятие Господа и Спаса нашего Иисуса Христа. Якоже чин держится издревле во всех святых Церквах в восточных странах, и в Киеве и повсюду, опричь Московскаго государства, и то велие таинство содержится во святей Церкви... <...>

Сие глаголем в возобличение иконописцем яко да престанут от ложных и суетных писаний, и не писали бы ничто собою от ныне, безсвидетельства.

А. А. Успенский

БОГОСЛОВИЕ ИКОНЫ ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ *

<...> С включением... Церкви, при Петре, в общегосударственную систему, церковное искусство становится церковно-государственным... и меры в отношении него проводятся в государственных масштабах... Качество как традиционного, так и нового искусства регламентируется уже государственным порядком. По именному указу Петра от [3 февраля]

* Успенский А. А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 355–396.

1707 года... фактическое наблюдение за иконописанием и моральным поведением иконописцев «по всей Всероссийской державе»... поручается архитектору Ивану Зарудневу (Зарудному. — *Прим. ред.*), а «писатися ему Ивану суперинтендентом» (должность соответствует главе церковно-административного органа лютеранской епархии. — *Прим. ред.*). <...>

По указу 1710 года обязанности Заруднева изложены в 20 пунктах... [Ему] вменялось в обязанность «лучшего ради благолепия и чести святых икон во искусстве иконного и живописного изображения, которые пишут иконы московских, градских и иностранных приезжих людей по всей Его Царского Величества Всероссийской державе» переписать и распределить по трем степеням с наложением на них пошлины в соответствии с каждой степенью. Он должен был выдавать им соответственное удостоверение. Архиереям, попам и монастырям вменяется в обязанность без этих удостоверений икон от мастеров не принимать. «А свидетельствованным изуграфом на святых иконах подписывать год, месяц и число, в которой он степени, имя свое, и отчество, и прозвание подлинно». <...>

Действия учрежденного Петром Синода... ознаменовались в области искусства двумя указами: от 6 апреля и от 21 мая 1722 г. Первое из этих постановлений относится к антимидам, на которых, ссылаясь на Большой Московский собор (1666–1667 г. — *Прим. ред.*), Синод запрещает изображение Господа Саваофа «в образе ветхолетнего мужа», а также евангелистов в подобии животных с надписанием имени самих апостолов. Образ Саваофа предписывается заменять «начертанием еврейскими письмены Божия имене».

Второе постановление содержит запрещение «иметь в церквах иконы резные, или истесанные, издолбленные, изваянные», «от неискусных или злокозненных иконников выдуманые, понеже не имеем богоизбранных художников, а дерзают истесовати их сами неотесанные невежды». <...>

Помимо скульптуры, подпадает под запрещение целый ряд икон «противных естеству, истории и самой истине»...

...Наряду с искажениями¹ <...> запрещаются и вполне канонические иконы: «образ Богородицы болящей (т. е. лежащей. — *Л. У.*) при Рождестве Сына Божия и бабы (повитухи. — *Прим. ред.*) при ней (изображение Богоматери лежащей было воспринято как знак ее немощи после родов — что противоречило общему представлению о безболезненности рождения ею Богомладенца. — *Прим ред.*) [...], образ Флора и Лавра с лошадьми и конюхами, вымышленными имены нареченными».

В отношении искусства вообще, утверждает Синод, «безобразие происходит от неискусства художеского»: пропорции не соблюдаются; пишут образы «с великими паче меры человеческими главами и прочия сим подобныя».

<...> Подход к церковному искусству основывается на соображениях приличия и того, что «Регламент и здравый разум показывают», во избежание «поругания святых первообразных лиц» и «укорения святой Церкви от инославных».

<...>

Уже в Петровское время «старые предания» забывались до такой степени, что, когда после Заруднева назначен был надзирателем за иконописанием Антропов (А. П. Антропов (1716–1795) — известный русский художник. — *Прим. ред.*), то оказалось, что он сам не знал уже старой иконографии и нередко, как видно из его официальных донесений Синоду [...], протестовал против старинных изображений, признавая их неправильными, и не позволял их распространения в народе»². <...>

В 1767 году Екатерина II издает указ о том, чтобы не писались иконы «в соблазнительных и странных видах». <...>

...Определение Святейшего Синода от 27 марта — 14 апреля 1880 года: «Для того, чтобы церковная живопись, при строгом охранении преданий, соответствовала и требованиям искусства и через то, помимо религиозного своего значения, могла оказать значительное влияние на развитие изящного вкуса в массах, Святейшим Синодом было признано весьма полезным посредничество Императорской Академии Художества между заказчиками и художниками при устройении целых иконостасов, отдельных киотов и образов»³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Как мученика Христофора с песьей головой, Богоматери Троеручицы, по-видимому, с тремя естественными руками вместо подвеска, образ Неопалимой Купины, «образ Премудрости Божией в лице некия девицы; образ шестодневнаго всемирнаго творения Божия, в котором Бога Отца пишут на подушках лежаща [...]; образ Саваофа в лице мужа престарелого и едиnorodного Сына во чреве и между ними Духа Святого в виде голубя», то есть икону «Отечество»; Благовещение с Богом Отцом, дышащим из уст распятого Херувима.
- ² Н. Покровский. «Очерки памятников христианской иконографии и искусства». СПб, 1900, с. 371.
- ³ ...Бывали случаи, когда сами органы церковной власти были вынуждены, вопреки господствующему течению, поддерживать традиционную иконопись в порядке оппортунизма. Так, в 1888 г. Синод постановил: «Ввиду предубеждения старообрядцев против икон нового итальянского письма, приходские священники имеют наблюдать, чтобы в православных церквях, особенно среди старообрядческого населения, иконы были письма более соответствующего греческим подлинникам».

О. Ю. Тарасов

ПРАВИЛА, ПРЕДПИСАННЫЕ СВЕРХУ *

III.

<...>

В эпоху Петра введенный Стоглавом и усиленный при царе Алексее Михайловиче надзор за иконным делом был уже разработан в соответствии с тем новым государственным мифом,

* Тарасов О. Ю. Правила, предписанные сверху // Икона и благочестие : Очерки иконного дела в императорской России. М. : Прогресс — Традиция, 1995. С. 221–224, 236–237, 254, 258–259, 288–289.

в котором... «подлинность Петербурга как нового Рима» состояла в том, что святость в нем не главенствовала, а была подчинена государственности...

<...>

Создание новой иконописной палаты (по упоминаемому выше указу Петра от 3 февраля 1707 г. — *Прим. ред.*) предполагало переезд в С.-Петербург иконописцев из Москвы и других городов. <...> При этом все мастера должны были быть учтены в записной книге «для всякого осмотра и свидетельства мудрым искуснейшим иконного и живописного дела изуграфом писания, кто имяны». Здесь же повторялся и старый запрет, чтобы «неискусные и незначительные всякого чина и сана святых икон не писали»... были все основания подозревать, что «незначительными всякого чина и сана» считались в первую очередь старообрядцы.

<...> *Впервые иконописцу вменяли в обязанность ставить на сделанной им иконе подпись.*

<...>

Аналогичные меры касались и иконной торговли. <...> «Которые всяких чинов люди на Москве в иконном и в иных рядах торгуют иконным и живописным изображением, и их в палате изуграфств исправления допросить подлинно, с подтверждением, кто и которого году иконами торгуют и у кого имяны живописцов и у иконописцов у московских ли жителей или у приезжих людей покупали, ныне тех людей продавцов знают ли, или из них торговых людей кто иконы пишут сами?»

<...>

Схожие меры касались... мастеров, исполнявших и продававших гравюры: самостоятельная и неподконтрольная деятельность стала противоречить государственному характеру русской печати. В феврале 1721 г. все типографии были переданы в ведение Синода, а 20 марта того же года Синод издал указ, запрещающий торговлю «листами разных изображений». У всех «самовольно держащих без свидетельства и позволения... описав все, отобрать в приказ церковных дел» и объявить, «дабы они впредь в такие не позволенные им действия

самовольством весьма не вступали под страхом жестокого ответа и беспощадного штрафования».

<...>

IV. От Стоглава — к Николаю II

В 1901 г. по «высочайшему указу» Николая II был основан Комитет попечительства о русской иконописи, который ставил перед собой следующие задачи: изыскать меры по обеспечению благосостояния и дальнейшего развития русской иконописи; сохранить в ней плодотворное влияние художественных образцов русской старины и византийской древности; содействовать достижению художественного совершенства и установить «дейтельные связи» народной иконописи «с религиозной живописью в России вообще и церковной живописью в частности».

Для достижения этих целей была разработана обширнейшая программа, реализация которой воспринималась в верхах не только главным условием возрождения народного иконного дела, но и возрождения «истинно» народного православного духа, укрепления благочестия и единения нации. В Палехе, Мстере и Холуе предполагалось открыть иконописные школы, а в дальнейшем, «по мере потребности», и в других областях. При школах должны были быть сформированы ремесленные артели, которые бы выполняли правительственные, епархиальные и общественные заказы. Была поставлена также цель «издавать руководства и пособия для иконописцев и лицевой иконописный подлинник». Наконец, планировалось в большинстве городов империи открыть иконные лавки для торговли «лучшими произведениями иконной промышленности»; организовать специальные выставки икон, устраивать иконные музеи и собрания.

<...>

После революции 1917 г. Комитет попечительства о русской иконописи был переименован в Комитет по изучению древнерусской живописи и, просуществовав несколько лет... остался напоминанием не больше не меньше как о неудавшемся «спасении» России.

Икона и печатная машина

<...>

Традиционная русская потребность в большом количестве икон нашла отражение к концу XIX в. в печатной продукции. С 1870-х годов на русском иконном рынке стали появляться яркие хромолитографированные бумажные иконы, наклеенные на доску. Эта огромная печатная продукция выпускалась в основном в крупных печатнях-фабриках Е. Фесенко и И. Тиля в Одессе, составляя непосильную конкуренцию городским и сельским иконописным мастерским. <...>

«Успехи» печатной продукции и дальнейшая коммерциализация культа привели к появлению в 1890–1891 гг. специальных фабрик, на которых стали выпускать хромолитографированные иконы на жести. Монополия на их производство была отдана немецким фирмам в Москве, Жако и Бонакеру (В. Бонакер — немец, А. Жако — француз. — *Прим. ред.*), в считанные годы заполнившим ими иконные магазины столичных и провинциальных городов и монастырей... они «до обмана» напоминали писанные иконы в дорогих эмалевых окладах, сверкавших всегда притягательным для народа блеском латунного «самоварного» золота и имитированных драгоценных камней.

<...>

...На одном из заседаний комитета подчеркивалось, что «машинное производство поведет к быстрой утрате православного характера священных ликов, выработанных вековой работой русских иконописцев, так как мастера, призванные фабрикой для исполнения лика, воспроизводимого печатным способом, необходимо будут в угоду фабриканта, представителя бездарных вкусов, стремиться к прикрасам, а в ликах к слащавости и миловидности, которые отличают печатные и литографические воспроизведения религиозных образов в католическом мире».

<...>

...План борьбы с машинным производством оказался для комитета невыполнимым: он не только затрагивал коррумпированные интересы правительственного и церковного ап-

парата, но и не учитывал уровень коммерциализации культа и давно произошедшие перемены в религиозной психологии.

<...>

*Учебные мастерские:
модель «просвещенного» иконописца*

<...>

Между тем идея дать чуть ли не каждому православному «правильную» икону не могла исключить необходимости более серьезных реформ в области церковного прихода, положения духовенства и его влияния на прихожан, наконец, в области литургики и церковного самоуправления.

<...>

Создание новых «структур» старого ремесла и массового иконописания натолкнулось на сопротивление объективных реальностей.

Судьба Комитета попечительства о русской иконописи была неотделима от неудавшегося официального религиозного возрождения и церковных реформ эпохи Николая II. Слишком далекая от реального хода истории, грандиозная программа комитета осталась лишь напоминанием об очередной и последней в императорской России попытке оживления в коллективном религиозном опыте умозрительной конструкции «Святой Руси».

ОЛЕГ ЮРЬЕВИЧ ТАРАСОВ — *ведущий научный сотрудник Института славяноведения РАН. Автор первой фундаментальной монографии о русской иконе Нового времени. Доктор искусствоведения.*

ИКОНОПИСНЫЕ ПОДЛИННИКИ

Дионисий Фурноаграфитот
**ЕРМИНИЯ, ИЛИ НАСТАВЛЕНИЕ
В ЖИВОПИСНОМ ИСКУССТВЕ ***

В в е д е н и е

Предварительные наставления всякому,
кто желает учиться живописи

Желающий научиться живописи пусть полагает первое начало и несколько времени упражняется в черчении и рисовании без всяких размеров, пока навькнет. Потом пусть совершится моление о нем Господу Иисусу Христу пред иконою Одигитрии. <...>

<...>

После молитв пусть он начинает рисовать точные размеры и очерки святых ликов, и пусть занимается этим долго и отчетливо. Тогда с Божиею помощью поймет свое дело очень хорошо, как это опытом дознал я на учениках своих.

<...>

* Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом живописцем Дионисием Фурноаграфитотом / В пер. еп. Порфирия (Успенского). Киев, 1868. Переизд.: М. : Издательство Свято-Владимирского Братства, 1993. С. 7–9, 13, 76, 155, 159, 163, 168–169, 231–234.

Итак, возлюбленный, я просто объяснил тебе, что мог, по любви к истине; а ты, не щадя сил, старайся с большим тщанием и усердием учиться живописи до совершенства. Ибо это дело угодно Богу и Им самим заповедано, что всем известно, и между прочим доказывается наипаче нерукотворенным и честным образом, и святым убрусом, который сам Богочеловек Иисус Христос послал к едесскому князю Авгарю, отпечатлев на нем божественный лик Свой. Все знают также и то, что наше изящное художество было благоприятно и угодно и Пречистой Матери Его; ибо Она молитвенно одобрила оное, сказав св. апостолу и евангелисту Луке: «Благодать рождагося от Мене, ради Мене, да будет с ними (иконами)». Да и бесчисленные чудеса, совершенные и совершающиеся у святых икон Господа и Богоматери и прочих святых, доказывают, что иконописание есть дело удобное Богу. А посему все, занимающиеся им благоговейно и прилежно, получают от Бога благодать и благословение; те же, которые занимаются им неблагоговейно и небрежно, по корыстолюбию и любостыжательности, пусть подумают об этом хорошенько, и пусть раскаются заблаговременно, с трепетом вспоминая мучение сребролюбивого и единоправного с ними Иуды в геенне огненной, от которой да избавимся молитвами Богородицы, св. апостола Луки и всех святых. Аминь.

Часть первая

О ПРИГОТОВЛЕНИИ И УПОТРЕБЛЕНИИ МАТЕРИАЛОВ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ

1. Как делать снимки с изображений

Когда хочешь сделать снимок с изображения, то поступай так. Если подлинник рисован с обеих сторон, то намажь бумагу невареным льняным маслом, и оставь ее в тени на один день для того, чтобы она пропиталась им, потом натрирай ее отрубями, пока сойдет с нее масло, дабы пристали к ней краски, кои будешь накладывать, и дабы не замаслился подлинник; прилепи пропитанную маслом бумагу твою к четырем краям подлинника; изготвь черную краску с малым количеством яичного желтка и

тщательно обведи ею рисунок и наложи тени; потом приготовь белила и наведи *пробела*, а самыми жидкими белилами означь светлые места. Тогда выйдет очерк изображения, потому что бумага прозрачна, и сквозь нее видны все черты подлинника.

<...>

Часть вторая

КАК ИЗОБРАЖАЕТСЯ ВЕТХИЙ ЗАВЕТ

<...>

128. Святые праотцы по родословию

1. Праотец Адам, старец с седою бородою и с длинными волосами.
2. Праведный Авель, сын Адама, юный, без бороды.
3. Праведный Сиф, сын Адама, старец с дымчатою бородою.

<...>

Часть третья

КАК ИЗОБРАЖАЕТСЯ НОВЫЙ ЗАВЕТ

<...>

VII. Святые апостолы и евангелисты и внешний вид их

1. Петр, старец с круглою бородою, держит послание со словами: Петр, апостол Иисуса Христа.
2. Павел, плешивый, с просеديو в закрученной бороде держит четырнадцать свитков, которые связаны вместе. Это послания его.
3. Иоанн Богослов, старец плешивый с длинною бородою, держит евангелие.
4. Матфей евангелист, старец с длинною бородою, держит евангелие.
5. Лука евангелист, не старый, кудрявый, с длинною, малою бородою, изображает икону Богородицы.

6. Марк евангелист, с проседью в круглой бороде, держит крест и свиток.
7. Андрей, старец курчавый с раздвоенною бородою, держит евангелие.
8. Симон Зилот, старец плешивый с круглою бородою.
9. Иаков, молод, с бородою едва показавшеюся.
10. Фома, молод, без бороды.
11. Фаддей, молод, без бороды.

Они держат святые хартии, так же как и семьдесят учеников Господа.

VIII. Святые иерархи внешний вид их и надписания

1. Святой Василий, с проседью в длинной бороде и с дугообразными бровями, держит хартию со словами: никтоже достоин от связавшихся плотскими похотьми.
2. Святой Иоанн Златоустый, в средних летах, с редкою и малою бородою, держит хартию со словами: Боже, Боже наш, небесный хлеб...
3. Святой Григорий Богослов, старец плешивый с широкою бородою и прямыми бровями, держит хартию со словами: боже святыи, иже во святых почиваяи.
4. Святой Афанасий Александрийский, старец плешивый с широкою бородою, глаголет: паки и многажды припадаем тебе.
5. Святой Кирилл Александрийский, с проседью в длинной раздвоенной бороде, в крещатой скуфье на голове, глаголет: изрядно о пресвятей, пречистой...
6. Святой Николай Мирликийский, старец с круглою бородою глаголет: Иже общия сия и согласныя даровавый.
<...>

IX. Святые диаконы

1. Святой Стефан, первомученик и архидиакон, юный, без бороды.

2. Святой Роман сладкопеевец, юный, с бородою едва показавшеюся.

<...>

Х. Святые мученики и внешний вид их

1. Святой Георгий, молод, без бороды.
2. Димитрий, молод, без бороды.
3. Прокопий, молод, без бороды.
4. Феодор Стратилат, молод, кудряв, с закрученною бородою.
5. Феодор Тирон, с черною бородою и волосами выше ушей.
6. Меркурий, молод, с показавшеюся бородою.
7. Артемий, видом подобен Христу.

<...>

ХII. Святые бессребренники

Были три четы св. бессребренников, имевших одинаковые имена — Космы и Дамиана; одни из Рима, другие из Малой Азии, а третьи из Аравии.

1. Из Рима: Косма и Дамиан, молодые, с остроконечными бородами (июля 1).
2. Из Азии: Косма и Дамиан, юные, с бородами едва показавшимися.
3. Из Аравии: Косма и Дамиан, смугловатые, с бородами едва показавшимися, в повязках из платков.

<...>

О к о н ч а н и е

1. Откуда заимствовали мы живописание икон и поклонение им

Живописание святых икон заимствовали мы не только от святых отцев, но и от св. апостолов и даже от самого Христа, как то показали мы в начале этой книги. Посему мы изобра-

жаем Христа на иконе, как человека, ибо Он явился на земли и жил с человеками, соделавшись совершенным человеком, как и мы, кроме греха; изображаем и Безначального Отца, как Ветхого деньми, согласно с видением Даниила (гл. 7); изображаем и Духа Святого в виде голубя, как он явился на Иордане. Еще изображаем Богоматерь и всех святых, и всем этим иконам поклоняемся относительно, а не служебно, то есть не говорим, что это сам Христос, или сама Богоматерь, или сам святой, который изображен на иконе; но то почитание, которое воздаем иконе, относим к первообразу, то есть к тому, кого она представляет нам. Если икона, которой мы поклоняемся, представляет Христа, то честь, возданную ей, воздаем самому Христу, Сыну Божию, сидящему одесную престола величества на высоких. Видя Его на иконе, как распятого, тотчас думаем, что Сын Божий сошел с высоты небес, воплотился от Святой Девы и умер на кресте, дабы избавить нас от греха и рабства диавола и дабы освободить Адама и род его из мрачного ада и возвратить в прежнее отечество его.

Мы поклоняемся не краскам и художественному произведению, как злословят враги церкви нашей, но Господу нашему Иисусу Христу, существу на небесах. Ибо почитание иконы переходит на первообраз, говорит св. Василий... Взирая также на икону Богоматери, мы воспоминаем, что Пресвятая Дева получила от Бога такую благодать, что сделалась Матерью Сына Божия, и до рождества, в рождестве и по рождестве пребыла девою.

То же говорим и об иконах всех святых, то есть, взирая на изображение мученика, тотчас припоминаем, что сей святой был человек, подобный нам, однако своим терпением победил мучителей и обличил идолослужение, а истинность веры христианской доказал своею кровью. То же говорим и об иконах святителей и преподобных мужей и жен.

Вообще, видя на иконе изображение святого, тотчас вспоминаем дела его, возведя ум свой к сему первообразу и принося Богу благодарение за то, что Он дал ему силу совершить такие подвиги и утвердить православие.

Итак справедливо мы пишем святые иконы и поклоняемся им. А противникам и хулителям сего учения анафема!

**2. О чертах лица и телосложения Господа,
по преданию самовидцев, сказание Германа,
патриарха Константинопольского**

Богомужное тело Господа нашего — высоко, в три локтя. Глава наклонена мало. В лице выражается кротость. Правильные и красивые брови Его, глаза приятны, нос правилен; цвет лица — пшеничный; волосы на голове волнисты и немного русы, а борода не совсем черна. Персты пречистых рук Его длинные и правильны. Вообще Он походит на Матерь Свою, в которой сотворил Себе одушевленное и совершенное естество человеческое.

3. О телосложении и чертах Богородицы

У Пресвятой Богородицы рост — средний, а по словам других — в три локтя, лицо пшеничного цвета, волосы темно-русые, глаза карие и приятные, брови удлинненные, нос средний, руки и персты продолговатые. Она была смиренна, непритворна, незлобива, одевалась благопристойно *ἑύσολος* и любила одежды одноцветные, что доказывает омофорион ее, лежащий в храме Ее.

<...>

ПОДЛИННИК ИКОНОПИСНЫЙ*

**Святое Боголепное Преображение Господа Бога нашего
Иисуса Христа**

На горе Илия пророк, Спас во облаце, одеяние бело, рукою благословляет, а в другой свиток, с левую руку стоит на Спа-

* Подлинник иконописный / Издание С. Т. Большакова; Под ред. А. И. Успенского. М. : Паломник, 1998. С. 126.

са зря Моисей Великий, в руках у него скрижаль каменна, аки книжка, Петр под горою ниц лежит, Иван на колени пал, зрит вверх, и Иаков главою о землю и ноги вверх, закрыл рукою лице свое, на Илии риза празелень, на Моисее багор, на Иакове празелень, на Петре вохра, на Иоанне киноварь, а полнее назади писано сам смотри.

<...>

Ф. И. Буслаев

РУССКИЙ ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИК *

...Наше искусство, следуя своим историческим судьбам, выработало в своей среде такой великий, монументальный факт, который должен быть наряду со всеми, чем только может гордиться искусство на Западе. Этот великий памятник, это громадное произведение русской иконописи, не отдельная какая-нибудь икона или мозаика, не образцовое создание гениального мастера, а целая иконописная система, как выражение деятельности мастеров многих поколений, дело столетий, система, старательно обдуманная, твердая в своих принципах и последовательная в проведении общих начал по отдельным подробностям, система, в которой соединились в одно целое наука и религия, теория и практика, искусство и ремесло.

Этот великий памятник русской народности известен под именем *Иконописного Подлинника*, то есть руководства для иконописцев, содержащего в себе все необходимые сведения для написания иконы, технические и богословские, то есть не только практические наставления, как заготавливать для иконы доску, как ее загрунтовывать левкасом или белой мастикою, как накладывать золото и растирать краски, но и сведения исторические и церковные о том, как изображать священные лица и события соответственно Св. Писанию и преданиям церкви.

* Буслаев Ф. И. Русский иконописный подлинник // Он же. О русской иконе : Общие понятия о русской иконописи. М. : Фонд Благовест, 1997. С. 42.

Плод просвещения древней Руси, ограниченного тесным объемом церковных книг, Подлинник возник и развивался на основе Прологов, Миней, Житий Святых и Святцев, будучи таким образом полным выражением всех сведений древнерусского иконописца, литературных и художественных.

ФЕДОР ИВАНОВИЧ БУСЛАЕВ (1818–1897) — выдающийся историк, филолог, искусствовед, издатель древних рукописей. Одним из первых поставил вопрос о необходимости изучения произведений древнерусской литературы в тесной связи с изобразительным искусством, в частности, с иконописью.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИКОНЕ

Преподобный Иоанн Дамаскин

ТРИ СЛОВА В ЗАЩИТУ ИКОНОПОЧИТАНИЯ*

<...>

...Смело изображаю Бога невидимого, ради нас ставшего причастным и плоти, и крови. Не невидимое Божество изображаю, но посредством образа выражаю плоть Божию, которая была видима.

<...>

...Нельзя тебе изображать невидимого Бога, а когда увидишь бестелесного ради тебя вочеловечившимся, тогда делай изображение человеческого Его вида. Когда невидимый, облечшись в плоть, становится видимым, тогда изображай подобие Явившегося. Когда Тот, Кто будучи вследствие превосходства Своей природы, лишен количества, и качества, и величины, Кто будучи образом Божиим, принял образ раба (Флп 2:6–7), через это сделался ограниченным в количественном и качественном отношениях и облечся в телесный образ, тогда начертывай на досках и выставляй для созерцания Восхотевшего явиться. Начертывай неизреченное Его нисхождение, рождение от Девы, крещение во Иордане, преобразование на Фаворе, страдания, освободившие нас от страстей, чуде-

* Иоанн Дамаскин, прп. Три слова в защиту иконопочитания / Пер. с греч. А. Бронзова; Ред. В. А. Крохи. СПб. : Азбука-классика, 2001. С. 73–107.

са — признаки Божественной Его природы, совершаемые при посредстве плоти, спасительное погребение избавителя, восшествие на небо; все рисуется и словом, и красками, и в книгах, и на досках.

<...>

Ибо изображение есть [своего рода] триумф, и опубликование, и надпись на столбе в воспоминание о победе тех, которые поступили неустрашимо и отличились, и — о посрамлении побежденных и низложенных.

<...>

...Что есть икона?

...Икона [или изображение], без сомнения, есть подобие, и образец, и оттиск чего-либо, показывающий собою то, что изображается. Но, во всяком случае, изображение не во всех отношениях подобно первообразу [то есть изображаемому лицу или предмету], ибо иное — есть изображение и другое — то, что изображается, и, во всяком случае, между ними замечается различие, так как это не есть иное и иное не есть то. <...>

...Ради чего существует изображение?

...Всякое изображение делает ясными скрытые вещи и показывает их. ...Вообще же — для пользы, и благодеяния, и спасения, чтобы при помощи делаемых известными и торжественно открываемых [через посредство икон] предметов, мы распознали то, что скрыто, и возлюбили прекрасное и соревновали ему, от противоположного же, то есть зла, отвратились и возненавидели его.

<...>

...Да не будем думать, что изображение — бессильнее и менее ценно, чем тень! Ведь оно истинно оттеняет первообраз. <...> Итак, мы поклоняемся иконам, воздавая поклонение не веществу, но посредством их тем, кто на них изображается. Ибо, как говорит божественный Василий, воздаваемая иконам честь переходит на первообраз.

ПРЕПОДОБНЫЙ ИОАНН ДАМАСКИН (вт. пол. VII в. — до 754 г.) — палестинский монах, выдающийся церковный пи-

сатель, богослов, философ, толкователь Писания, проповедник, автор многих богослужебных песнопений, защитник православного учения, в частности, от иконоборцев.

ДЕЯНИЯ ВСЕЛЕНСКИХ СОБОРОВ*

<...> Иконописание совсем не живописцами выдуманно, а напротив, оно есть одобренное законоположение и предание кафолической церкви, и, по словам божественного Василия, согласно с древностию и достойно уважения. Эта древность вещей и учение исполненных Духа отцев наших свидетельствуют, что созерцая иконы в честных храмах, они с любовью принимали их и сами, сооружая честные храмы, ставили в них иконы; затем в этих храмах они приносили Владыке всех Богу свои богоприятные моления и безкровныя жертвы. Значит, иконописание есть изобретение и предание их, а не живописца. Живописцу принадлежит только техническая сторона дела, а самое учреждение очевидно зависело от святых отцов.

<...> Когда Христос живописно изображается в человеческом естестве; то очевидно, что христиане исповедуют, как указала сама истина, что видимая икона только по имени имеет общение с первообразом, а не по сущности.

<...> Иное дело икона и иное дело первообраз, и свойств первообраза никогда и никто из благоразумных людей не будет искать на иконе. Истинный ум не признает на иконе ничего более кроме сходства ея по наименованию, а не по самой сущности, с тем, кто на ней изображен...

<...> Мы принимаем честныя иконы; считаем их только иконами и ничем иным; так как оне имеют только имя первообраза, но не имеют его сущности...

* Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. С. 469, 470, 476, 480.

Преподобный Иосиф Волоцкий
ПОСЛАНИЕ ИКОНОПИСЦУ И ТРИ «СЛОВА»
О ПОЧИТАНИИ СВЯТЫХ ИКОН*

<...>

Подобает ведати, яко всякому христианину достоит писати на всечестных и божествных иконах и на стенах и на священных съсудех Святую Троицю единосущную и неразделную и неслианную, и поклонятися с страхом и трепетом, верою же и любовью, божественному и пречистому оному подобию, желанием бесчисленным и рачением любезным целовати. Того ради, яже бо невозможна есть нам зрети телесными очима, сих съзерцаем духовне ради иконнаго въображения. Аще бо и неописана есть Божеством Святая и Всемогущая и Животворящаа Троица, но обаче многими образы богогласнии и всечестнии пророци же и праведницы о той прорекоша; Аврааму же чюственно и в человечестве подобии явися. И яко же явится благоизволи, сице и описоватися повеле. И от вещнаго сего зрака възлетаетъ ум наш и мысль к божественному желанию и любви, не вещь чтуще, но вид и зрак красоты божественнаго онога изъображения. И таковаго ради изъображения трисвятая песнь Трисвятей и Единосущней и Животворящей Троици на земли приносится, понеже почестъ иконная на первообразное переходит. <...>

Тако же и подобно тому достоит писати же и въобразати пречистый и богочеловечный образ Господа нашего Иисуса Христа... <...> ...Боговиднаго и пречистаго Образа Его начрътаем собства, на Божество его невещественное ум того ради възносяще, иже сый сиание славы отча и образ състава его...

<...>

* Иосиф Волоцкий, прп. Послание иконописцу и три «слова» о почитании святых икон // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. М. : Прогресс, 1993. С. 34–44. (Сокровищница русской религиозно-философской мысли; Вып. 1).*

Тако же и пречистыя владычица наша Богородица пречистый образ повелеша святии апостоли и божествении отци на святых иконах писати и поклонятися...

ПРЕПОДОБНЫЙ ИОСИФ ВОЛОЦКИЙ, в миру Иван Санин (1439–1515) — основатель Успенского монастыря под Волоколамском (ныне — Иосифо-Волоколамский монастырь), крупный церковный деятель, сторонник «сильной» (владеющей большим имуществом и тесно связанной с государственной властью) церкви, публицист, автор книг против еретиков, богословских рассуждений о Святой Троице, почитатель творчества иконописцев Андрея Рублева и Дионисия.

РАЗМЫШЛЕНИЯ СЯТИТЕЛЯ ИГНАТИЯ БРЯНЧАНИНОВА О ЖИВОПИСИ ЦЕРКОВНОЙ*

<...> Несвойственность итальянской живописи для икон уже теперь очевидна и признана. Но, к сожалению, современная мода устремилась к другой крайности — к подражанию старинной русской иконописи со всеми ее неправильностями и с присовокуплением разных несообразностей новейшего изобретения. <...>

В наше время искусство живописи достигло высокой степени усовершенствования. Живописец, желающий писать иконы, достойные Божия храма и назидательные для христиан, имеет для сего наибольшие средства, чем когда-либо, но должен непременно проводить жизнь самую благочестивую, чтоб стяжать опытное познание духовных состояний, должен быть знаком в особенности с благочестивыми иконами, чтоб на лицах их усмотреть то глубокое спокойствие, тот отпечаток небесного тихого радования, ту младенческую простоту, которые являются на этих лицах

* Игнатий (Брянчанинов), свт. Размышления святителя Игнатия Брянчанинова о живописи церковной // Он же. Полное собрание творений. Т. 8. М. : Паломник, 2007. С. 319–322.

от тщательной молитвы и от других благочестивых занятий. Пусть он всмотрится в естественность их движений, в отсутствие в них всего сочиненного, всего придуманного. Правильность рисунка необходима для иконы; притом нужно изображать святых свято, такими, какими они были, простыми, спокойными, радостными, смиренными, в таких одеждах, какие они носили, в положениях и движениях самых скромных, исполненных благоговения, основательности, страха Божия. Изображению святого должны быть чужды изысканная поза, движение, изображающее восторженность, положение лица романическое, сентиментальное, с открытым ртом, с закинутою кверху головою или с сильно устремленными кверху глазами. Последнее положение, к которому обыкновенно прибегают для изображения молитвенного состояния, именно и воспрещается иметь при молитве святыми отцами. <...>

СВЯТИТЕЛЬ ИГНАТИЙ (БРЯНЧАНИНОВ), *епископ Кавказский и Черноморский (1807–1867) — подвижник, аскетический писатель. Причислен Русской православной церковью к лику святых в 1988 году.*

Митрополит Московский и Коломенский Филарет
**БЕСЕДА ПО ОСВЯЩЕНИИ ХРАМА
НЕРУКОТВОРЕННОГО ОБРАЗА ГОСПОДНЯ
В ЗДАНИИ БАРЫКОВСКОЙ БОГАДЕЛЬНИ ***

Обыкновенно мы приближаемся к Образу Христову, изираем на него, с мыслию и чувством благоговения. Достоинно и праведно! Потому что посредством изображения приближаемся и взираем к Самому изображенному, к Господу нашему Иисусу Христу, воплощенному Сыну Божию.

* Святитель Филарет, Митрополит Московский. Творения : Слова и речи. Т. V : 1849–1867 гг. Репринт. воспроизв. издания 1873–1885 гг. М. : Новоспасский монастырь, 2003. С. 445.

Поклоняемся пред Образом Христовым. Прилично и знаменательно! Это есть свойственное человеку выражение смирения пред величеством Богочеловека.

<...>

Пред Образом Христовым возносим молитву Христу Богу. Премудрое в простоте учреждение! Благотворная помощь молитвеннику! Чтобы невидимость и непостижимость Божества не казались отсутствием Его, чтобы ища присутствия Божия ум не впал в представления мечтательные, чтобы мысли сосредоточивались и охранялись от рассеяния, святой Образ «Бога, явившагося во плоти» (1 Тим 3:16), предстоит в одно время и зрению чувственному и созерцанию духовному, и собирает мысли и чувства внешние и внутренние к одному созерцанию Божественного.

<...>

По сему примеру, смотря оком чувственным на образ Христа Спасителя видимый, да зираем прилежно оком ума и сердца на образ Его духовный. <...>

СВЯТИТЕЛЬ ФИЛАРЕТ (ДРОЗДОВ), митрополит Московский и Коломенский (1782–1867) — выдающийся церковный деятель, проповедник, богослов, инициатор и организатор перевода Библии на русский язык (так называемый Синодальный перевод Библии издан в 1876 году). Причислен Русской православной церкви к лику святых в 1994 году.

Протоиерей Сергей Булгаков

ИКОНА, ЕЕ СОДЕРЖАНИЕ И ГРАНИЦЫ*

<...>

...Икона Христова есть не только изображение Его совершенной человечности, но и Его Божественного Духа, икона

* Булгаков Сергей, прот. Икона и иконопочитание : Догматический очерк. М. : Крутицкое патриаршее подворье; Русский путь, 1996. С. 90.

самого Божества. Мы уже знаем, что человеческое тело вообще не может рассматриваться отдельно от духа, которого оно является вместилищем, образ тела есть и образ духа. Поэтому и икона Христова есть не только образ Его человеческого тела, каковым ее почитали иконоборцы, но и икона Его Божества (чего не уразумевали до конца и иконопочитатели, видевшие в иконе Христовой лишь образ Его человечности, точнее, даже только одного Его тела). Именно в этом пункте предельно заостряется проблема иконы: как может и может ли быть изображено Божество?

Бог нам открывается — многократно и многообразно — словом, действием и в образах. Слово Божие, насколько оно явилось человеку и «с человеки поживе», может быть и *изображаемо*, хотя, разумеется, никогда не может быть адекватно, совершенно изображено. Однако это условие и не требуется для *изобразимости*: для последней необходимо, чтобы изображения воплощенного Слова, иконы Христовы, были *не пусты*, имели в себе отобразившийся луч Божества. <...>

В иконе изображается Богочеловек. Но эта задача уже выводит за пределы искусства в область религиозную, вернее, она соединяет обе эти области. Она требует от иконописца не только искусства, но и религиозного озарения, видения, а это возможно лишь в соединении его артистической и религиозной жизни, т. е. на почве *церковной*. Таким образом, возникает иконопись как *церковное искусство*, которое соединяет в себе все творческие задания искусства с церковным опытом¹. Икона есть произведение искусства, которое знает и любит свои формы и краски, постигает их откровение, ими владеет и им послушно. Но она же есть и теургический акт, в котором свидетельствуется в образах мира откровение сверхмирного, в образах плоти жизнь духовная. В ней Бог открывает себя в творчестве человека, совершается теургический акт соединения земного и небесного. Поэтому иконописание является одновременно подвигом искусства и подвигом религиозным, полным молитвенно-аскетического напряжения (почему Церковь и знает особый лик святых — иконописцев, в лице которых тем самым канонизируется и искусство как путь спасения).

ПРИМЕЧАНИЕ

- ¹ Этого не понимают иные художники, которые, владея мастерством, легко берутся за иконописание, не задаваясь мыслью о религиозной стороне этого дела. И еще более этого не понимают многие православные, которые при полном отсутствии художественного мастерства, воодушевляясь лишь благочестием, берутся писать иконы (хотя им в голову не могло бы прийти взяться за картины в виду их полной художественной беспомощности). К этому присоединяется еще ремесленное изготовление икон «богомазами» разного типа, которое, удовлетворяя потребностям масс, представляет собою, тем не менее, бич для иконописания как искусства. Этим и объясняется тот кризис иконы, который наступил во всем мире и в России еще задолго до революции. Икона как творчество есть самый высокий и трудный род церковного искусства — вот что надлежит одинаково ведать и беспечным художникам, и ремесленным богомазам.

С. С. Аверинцев

ИКОНА ДРЕВНЕЙ РУСИ XI–XVI ВЕКОВ *

Феномен традиционной византийско-русской иконы так трудно описывать потому, что он осуществляет себя как раз на пересечении столь разнородных линий, как православная аскетика и живописное мастерство, и, шире, как христианская вера и эллинистическая философско-эстетическая культура, принадлежа полностью каждой из этих линий. <...>

Пока икона сохраняет верность своим вероучительным и стилистическим принципам, она живет тончайшим, математически угаданным равновесием противоположностей — символа и образа, плоскости и объемности, покоя и движения,

- * Икона Древней Руси XI–XVI веков : Альбом / Сост. Н. И. Бедник; Авт. предисл. С. С. Аверинцев; Ст. Л. А. Успенского. СПб. : Художник России, 1993. С. 5–6.

схемы и пластики, обобщения и портретной характеристики. <...> ...Не упразднена, а преобразована в иконе традиция античного портретного искусства, из века в век отработывавшая подступы к личности человека. Плотское начало обуздано, «уцеломудрено» каноном, но тело, огражденное от натуралистической профанации, сохраняет свой сущностный характер... объемность, не доходя до нарочитого иллюзионизма, до нескромной «выпуклости», удерживает в иконе свои права, так что полный триумф декоративной плоскости, как в исламском или отчасти романском искусстве, здесь невозможен.

Все существо иконной ортодоксии — в правильной дозировке, в гибком и подвижном, но ненарушимом балансе.

<...>

Икона, по формуле замечательного русского философа А. Ф. Лосева, есть символ, данный идеально-лично.

С. С. Аверинцев

РЕВНИТЕЛЬ ДОСТОИНСТВА ИКОНЫ*

<...>

Да, икона — «умозрение в красках» (выражение князя Евгения Трубецкого. — *Прим. ред.*), она и впрямь проповедует мудрость Православия; и притом делает она это таким образом, что через нее Православие предстает не «от противного», не как нарочитое и априорное отрицание западных и вообще «инославных» христианских традиций (что едва ли согласуемо с заветом св. Апостола Павла «все испытывать, хорошего держаться», 1 Фес 5:21), — но прежде всего иного как позитивное утверждение своей собственной духовной истины, мирно и твердо предлагаемой всем народам земли. <...>

* Аверинцев С. С. Ревнитель достоинства иконы // Зинон (Теодор), архим. Беседы иконописца / Предисл. С. С. Аверинцева. СПб.: Библиополис, 2003. С. 10.

СОВРЕМЕННОКИ ОБ ИКОНОПИСЦАХ

КИЕВО-ПЕЧЕРСКИЙ ПАТЕРИК О ПРЕПОДОБНОМ АЛИМПИИ ИКОНОПИСЦЕ *

<...>

...Блаженный Алимпий принял пострижение... Хорошо научился он иконописи; писать иконы очень был искусен. Но этому искусству он захотел научиться не для богатства, но Бога ради... Над писанием икон он работал столько, что всем их хватало — и игумену, и всей братии... И ни от кого он ничего не брал. Если же имел дела, то брал займы золото и серебро, что нужно для икон, делал икону и отдавал ее заимодавцу. Часто тоже просил он друзей своих: если увидят где в церкви обветшалые иконы, приносили бы к нему; потом обновлял их и ставил на место. И все он делал это, чтобы не быть праздным; потому что святые отцы велели инокам всегда трудиться и труд считали великим делом перед Богом...<...> Он делил заработанное на три части: одну часть на святые иконы, другую на милостыню нищим, а третью на нужды тела своего...

<...>

Некто из богатых киевлян заболел проказой. Много лечился он у волхвов и у врачей, и у иноверных людей искал

* Художественная проза Киевской Руси XI–XIII веков : [Сборник]. М. : Гос. изд-во худ. лит., 1957. С. 217–222.

помощи и не получил; только усилилась его болезнь. <...> За неверие свое покрылся он весь гноем. <...> Наконец он пришел в себя, размыслил о своем согрешении, пришел к блаженному Алимпию и покаялся ему... <...> И, много поучив его о спасении души, блаженный взял сосуд с красками, которыми писал иконы, и помазал этими красками лицо больного, покрыл ими гнойные струпы и тем возвратил ему прежнее благообразие.

<...>

Мирянин дал этому блаженному написать икону. Через несколько дней Алимпий разболелся, а икона была еще не написана. <...>

И с печалью отошел от него мирянин тот в дом свой. После же ухода его явился некий светлый юноша и, взяв краски, начал писать икону. Алимпий подумал, что владелец ее разгневался на него и послал другого мастера: сначала пришедший был как все люди; но быстрота, с какой он работал, обнаружила в нем бесплотного. То он выкладывал икону золотом, то растирал на камне краски и ими писал. В три часа кончил он икону и сказал: «Отче! Не нужно ли еще что-нибудь сделать? Не ошибся ли я в чем?» Блаженный же сказал: «Ты хорошо поработал. Это Бог помог тебе так искусно написать икону».

ПИСЬМО ЕПИФАНИЯ ПРЕМУДРОГО К КИРИЛЛУ ТВЕРСКОМУ*

<...> Когда он (Феофан Грек. — *Прим. ред.*)... рисовал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо смотрел на образцы, как делают это некоторые наши иконописцы, которые от непонятливости постоянно в них всматриваются, переводя взгляд оттуда — сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, кажется, руками пишет изобра-

* Цит. по: Памятники литературы Древней Руси : XIV — середина XV века. М. : Художественная литература, 1981. С. 445–447.

жение, а сам на ногах, в движении, беседует с проходящими, а умом обдумывает высокое и мудрое, острыми же очами разумными разумную видит доброту. <...>

ЕПИФАНИЙ ПРЕМУДРЫЙ (вторая половина XIV — ок. 1420 года) — иеромонах Троице-Сергиева монастыря, выдающийся агиограф, автор житий свт. Стефана Пермского и Сергия Радонежского, а также частного письма (1415 год) архимандриту тверского Спасо-Афанасьева монастыря Корнилию, в схиме Кириллу; в письме упоминается Феофан Грек.

ПРЕПОДОБНОГО ИОСИФА ВОЛОКОЛАМСКОГО ОТВЕЩАНИЕ ЛЮБОЗАЗОРНЫМ И СКАЗАНИЕ ВКРАТЦЕ О СВЯТЫХ ОТЦАХ...*

<...>

...Чудни они и пресловущии иконописцы Даниил и ученик его Андрей, ини мнози таковы же, и толику добродетель имуще, и толико тщание о постничестве и о иноческом жительстве, яко им божественныя благодати сподобитися и толико в божественную любовь преуспевати, яко никогда же о земных упражняться, но всегда ум и мысль возносити к невещественному и божественному свету, чувственное же око всегда возводити ко еже от вещных вапов (вещественных красок. — *Прим. ред.*) написаным образъм (иконам. — *Прим. ред.*) Владыки Христа и Пречистыя его Богоматери и всех святых, яко и на самый праздник светлаго Воскресения на седалищах сидяща, и пред собою имуще всечестные и божественныя иконы, и на тех неуклонно зряща божественныя радости и светлости исполняху; и не точию на той день тако творяху, но и в прочая

* Преподобного Иосифа Волоколамского отвещение любозазорным и сказание вкратце о святых отцах, бывших в монастырях иже в Рустей земли сущих // Чтения в Обществе истории и древностей российских. 1847. № 7. Смесь. С. 12. Цит. по: Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа. М. : Искусство, 1966. С. 77.

дни, егда живописательству не прилежаху. Сего ради Владыка Христос тех прослави и в конечный час смертный: прежде убо преставися Андрей, потом же разболеся и спостник его Даниил, и в конечном издохновении сый, виде своего спостника Андрея во мнозе славе и с радостию призывающа его в вечное оно и безконечное блаженство.

Преподобный Максим Грек
**СКАЗАНИЕ О ИКОНОПИСЦАХ,
 КАКОВЫМ ПОДОБАЕТ БЫТИ***

<...>

Подобает убо изъграфом, рекше иконописцам, чистительным быти, житием духовным жити и благими нравы, смирением же и кротостию украшатися и о всем благое гонѣти (делать, совершать. — *Прим. ред.*), а не сквернословцем, ни кощунником, ни блудником, ни пьяницам, ни клеветником, ни иным таковым, иже последующее обычаем скверным. Понеже на сицевое святое дело таковым не прощено есть. Якоже и древле рече Господь к Моисею, еже Веселеила наполних Духа Божия (Исх 3:1–3. — *Прим. ред.*). Сей же Веселеил делатель бысть скинии свидения (свидетельства. — *Прим. ред.*) закона Ветхаго. Колми же паче (насколько же больше. — *Прим. ред.*) подобает нынешния благодати писавшим образ Спаса Христа Бога нашего, и Пречистыя Его Богоматере, и святых Его тщатися к восприятию духа Божия. И был бы иконописец хитр (искусен. — *Прим. ред.*) о подобии древних переводов и первых мастеров, богомудрых мужей, имже от начала предано бысть по объявлению когождо где бывшаго, чудеси или явления, а собою бы ново не прибавливал ни единыя оты (йоты. — *Прим. ред.*), аще убо и зело кто

* Максим Грек, прп. О святых иконах // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина. М. : Прогресс, 1993. С. 46–47. (Сокровищница русской религиозно-философской мысли; Вып. 1).*

мнится смыслити, а кроме святых отец предания не дерзити. Аще же кто и зло имать быти хитр святых икон воображению (изображению. — *Прим. ред.*), а живой не благолепотне (живет неблагочестиво. — *Прим. ред.*), таковым писати не повелети. ...Паки, аще кто и духовное житие имать быти, а благолепно вообразити святых иконы не может, таковым писати святых икон не повелевати же. Но да питается иным рукоделием, имже хочет.

ПРЕПОДОБНЫЙ МАКСИМ ГРЕК, в миру Михаил Триволис (ок. 1470–1556) — греческий ученый монах, переводчик, богослов.

Протопоп Аввакум
ОБ ИКОННОМ ПИСАНИИ...*

Беседа четвертая

...По попущению Божию умножися в нашей русской земли иконнаго письма неподобнаго изуграфы. Пишут от чина меньшаго, а велиции власти соблаговоляют им, и вси грядут в пропасть погибели, друг за друга уцепившеся, по писанному: слепый слепца водяй, оба в яму впадутся, понеже в нощи неведения шатаются; а ходяй во дне не поткнется, понеже свет мира сего видит, еже есть: просвещенный светом разума опасно зрит коби и кознования еретическая и потонку разумеваает вся нововводная, не увязает в советех, яже умышляют грешнии. Есть же дело настоящее: пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя, и весь яко немчин брюхат

* [Протопоп Аввакум. Об иконном писании] // Он же. Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. М. : Гослитиздат, 1960. С. 135–137. (В сокращении. — *Прим. ред.*)

и толст учинен, лишю сабли той при бедре не писано. А то все писано по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. Христос же Бог наш тонкостны чюства имея все, якоже и богословцы научают нас. Чти в Маргарите слово Златоустаго на Рожество Богородицы, в нем писано подобие Христова и Богородично: ни близко не находило, как ныне еретицы умыслиша. А все то кобель борзой Никон, враг, умыслил, будто живья писать, устрояет все по-фряжскому, сиречь по-немецкому. Якоже фрязи пишут образ благовещения пресвятыя Богородицы, чреватую, брюхо на колени висит, — во мгновения ока Христос совершен во чреве обретется! А у нас в Москве в Жезле книге¹ написано слово в слово против сего: в зачатии-де Христос обретется совершен человек, яко да родится. А в другом месте: яко человек тридесяти лет. Вот смотрите-су, добрыя люди: коли с зубами и с бороною человек родится! На всех на вас шлюся от мала и до велика: бывало ли то от века? Пуще оне фрягов тех напечатали, враги Божии. Мы же, правовернии, тако исповедуем, яко святия научают нас, Иван Дамаскин и прочии: в членах, еже есть в составех, Христос, Бог наш, в зачатии совершен обретется, а плоть его пресвятая по обычаю девятимесячно исполняешся; и родися младенец, а не совершен муж, яко 30 лет. Вот, иконники учнут Христа в рождестве с бороною писать, да и ссылаются на книгу ту: так у них и ладно стало. А Богородицу чревату в благовещение, яко же и фрязи поганья. А Христа на кресте раздутова: толстехунек миленькой стоит, и ноги те у него, что стульчики. Ох, ох, бедныя! Русь, чего-то тебе захотелся немецких поступов и обычаев! <...> Не покланяйся и ты, рабе Божий, неподобным образом, писанным по немецкому преданию, якоже и трие отроки в Вавилоне телу златому, поставленному на поле Дейре. Толсто же телищо-то тогда было и велико, что нынешние образы, писанные по-немецкому! Да и много же у них изменение тово во иконах тех: власы расчесаны, и ризы изменны, и сложение перстов — малакса. Вместо Христова знамения — малаксу погубную целуй!

Знаешь ли, что я говорю? А то руку ту раскорякою тою пишут. Не умори, не целуй ея, то антихристова печать². Плюнь на нея; привяжется дурная мысль. Бude образа подобна написана не прилучится: и ты на небо, на восток, кланяйся, а таким образом не кланяйся. <...>

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ ...в Жезле книге... — Имеется в виду «Жезл правления» — полемический трактат Симеона Полоцкого против раскольников, напечатанный в 1667 г. и посвященный автором царю Алексею Михайловичу.
- ² ...сложение перстов — малакса... то антихристова печать. — То есть троеперстное знамение, названное здесь так по имени навплийского протопопа грека Николая Малаксы, жившего в XVI веке. Его учение о крестном знамении вошло в «Скрижаль», одобренную церковным собором 1656 года.

ПРОТОПОП АВБАКУМ ПЕТРОВ (1620–1682) — один из идеологов старообрядчества, автор ряда ярких литературных произведений.

Николай Лесков

ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ АНГЕЛ *

<...> Живописец такого дела исполнить не может.

...Ноне... у светских художников не то искусство: у них краски масляные, а там вапы на яйце растворенные и нежные, в живописи письмо мазаное, чтобы только на даль натурально показывало, а тут письмо плавкое и на самую близ явственно; да и светскому художнику... и в переводе самого рисунка не потрафить, потому что они изучены представлять то, что в теле земного, животолюбивого человека содержит-

* Лесков Н. С. Запечатленный ангел // Он же. Собр. соч. : В 6 т. Т. 2. М. : Правда, 1973. С. 350, 375.

ся, а в священной русской иконописи изображается тип лица небожительный, насчет коего материальный человек даже истового воображения иметь не может.

<...>

Это... только в обиду нам выдуманно, что мы будто по переводам точно по трафаретам пишем. А у нас в подлиннике постановлен закон, но исполнение его дано свободному художеству. По подлиннику, например, повелено писать святого Зосиму или Герасима со львом, а не стеснена фантазия изографа, как при них того льва изобразить? Святого Неофита указано с птицею-голубем писать; Конона Градаря с цветком, Тимофея с ковчезцем, Георгия и Савву Стратилата с копьями, Фотия с корнавкой, а Кодрата с облаками, ибо он облака воспитывал, но всякий изограф волен это изобразить как ему фантазия его художества позволит...

НИКОЛАЙ СЕМЕНОВИЧ ЛЕСКОВ (1831–1895) — *известный русский писатель.*

Максим Горький
В ЛЮДЯХ *

Глава XIII

Иконописная мастерская помещалась в двух комнатах большого полукаменного дома; одна комната о трех окнах во двор и двух — в сад; другая — окно в сад, окно на улицу. Окна маленькие, квадратные, стекла в них, радужные от старости, неохотно пропускают в мастерскую бедный, рассеянный свет зимних дней.

Обе комнаты тесно заставлены столами, за каждым столом сидит, согнувшись, иконописец, за иными — по двое. С потолка спускаются на бечевках стеклянные шары; налитые

* Горький М. В людях // Он же. Собр. соч. : В 18 т. Т. 9. М. : ГИХЛ, 1962. С. 330, 333, 334.

водою, они собирают свет лампы, отбрасывая его на квадратную доску иконы белым, холодным лучом.

В мастерской жарко и душно; работает около двадцати человек «богомазов» из Палеха, Холуя, Мстёры; все сидят в ситцевых рубахах с расстегнутыми воротами, в тиковых подштанниках, босые или в опорках. Над головами мастеров простерта сизая пелена сожженной махорки, стоит густой запах олифы, лака, тухлых яиц.

<...>

Иконопись никого не увлекает; какой-то злой мудрец раздробил работу на длинный ряд действий, лишенных красоты, не способных возбудить любовь к делу, интерес к нему. Косоглазый столяр Панфил, злой и ехидный, приносит выстроганные им и склеенные кипарисовые и липовые доски разных размеров; чахоточный парень Давидов грунтует их; его товарищ Сорокин кладет «левкас»; Миляшин сводит карандашом рисунок с подлинника; старик Гоголев золотит и чеканит по золоту узор; доличники пишут пейзаж и одеяние иконы, затем она, без лица и ручек, стоит у стены, ожидая работы личников.

Очень неприятно видеть большие иконы для иконостасов и алтарных дверей, когда они стоят у стены без лица, рук и ног, — только одни ризы или латы и коротенькие рубашечки архангелов. От этих пестро расписанных досок веет мертвым; того, что должно оживить их, — нет, но кажется, что оно уже было и чудесно исчезло, оставив только свои тяжелые ризы.

Когда «тельце» написано личником, икону сдают мастеру, который накладывает по узору чеканки «финифть»; надписи пишет тоже отдельный мастер, а кроет лаком сам управляющий мастерскою, Иван Ларионыч, тихий человек.

<...>

Жихарев обиженно принимается за работу. Он лучший мастер, может писать лица по-византийски, по-фряжски и «живописно», итальянской манерой. Принимая заказы на иконостасы, Ларионыч советуется с ним, — он тонкий знаток иконописных подлинников, все дорогие копии чудотворных икон — Феодоровской, Смоленской, Казанской и других —

проходят через его руки. Но, роясь в подлинниках, он громко ворчит:

— Связали нас подлиннички эти... Надо сказать прямо: связали!..

<...>

...Он согнулся над косо поставленной иконой, доска ее стоит на коленях у него, середина упирается на край стола, его тонкая кисть тщательно выписывает темное, отчужденное лицо, сам он тоже темный и отчужденный.

Вдруг он говорит, четко и обиженно:

— Предтеча — что такое? Течь, по-древнему, значит — идти. Предтеча — предшественник, а — не иное что...

В мастерской становится тихо, все косятся в сторону Жихарева, усмехаясь, а в тишине звучат странные слова:

— Его надо не в овчине писать, а с крыльями...

— Ты — с кем говоришь? — спрашивают его.

Он молчит, не слышит вопроса или не хочет ответить, потом — снова падают в ожидающую тишину его слова:

— Жития надо знать, а кто их знает — жития? Что мы знаем? Живем без окрыления... Где — душа? Душа — где? Подлиннички... да! — есть. А сердца — нет...

МАКСИМ ГОРЬКИЙ (*Алексей Максимович Пешков, 1868–1936*) — известный русский и советский писатель.

ИКОНОПИСЦЫ И ХУДОЖНИКИ ОБ ИКОНОПИСИ

ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ *

<...>

[о соотношении слова и изображения]

...Нигде отцами [церкви] не хулится живописание святых икон, но это искусство почитается больше прочих «земных» вещей. О нем (о живописном искусстве) и Василий Великий, хваля сорок мучеников, говорит: как писатели так и живописцы изображают Христа, одни — украшая словом, другие же начертывая на досках. Ибо писатель описывает в евангелии все [что известно] о земной жизни и трудах вочеловечившегося Христа и передает [это] церкви.

Подобно и живописец творит, когда пишет на доске [изображение] церковного благолепия от первого Адама до Рождества Христова и изображает пришествие вочеловечившегося Христа и мучения святых.

* Владимир И. О премудрой мастроте живописующих // История эстетики : В 5 т. Т. 1 : Античность. Средние века. Возрождение. М. : Изд. Академии художеств СССР, 1962. С. 441–454. (Памятники мировой эстетической мысли).

И для церкви оба они создают одну и ту же повесть, только евангелист повествует [описывая] словами, а этот, [живописец] выполняет делом.

<...>

[об обучении живописному искусству]

...многие весьма неискусные [в живописи] невежды дерзуют писать с живоподобия [с натуры], не обучаясь этому художеству у [лучших] мастеров.

[о значении личности художника]

<...>

Смотри, ведь не зависимым [людям], не невеждам повелевает Бог создавать священные [церковные] предметы¹, но только мудрым, которым даны от Бога совершенный разум и искусное мастерство в сердце, таковым и следует творить иконные изображения, чтобы никакого зазора или порока какого-нибудь не могло появиться во святых храмах Божиим... эта дерзость плохого написания икон проникла к нам от неискусных «мазарей» и «осначей», которые кормятся от торговли иконами.

<...>

[о художественном видении и обращении к природе]

<...>

Ты, Плешкович², завещаешь молодым живописцам писать изображения святых мрачными и некрасивыми и против древнего писания учишь нас лгать. Создание [таких изображений] непривычно для искусных и разумных художников...

<...>

[усиление реалистических тенденций,
понятие правдивости в искусстве]

<...>

...когда видишь написанное на иконе Христово вочеловечение на земле в изображении Благовещения: Архангел Гавриил предстоит [перед святой Девой], девица же сидит, — как обыкновенно ангел представляется во святая святых, так [и здесь] лицо архангельское пишется светлыми [красками] прекрасное юношеское, а не зловидное и темнообразное. У Девы же, как повествует Златоуст в слове на «Благовещение пресвятой Богородицы», лицо девичье, уста девичьи, устройство девичье и прочее. Таки пишется [Благовещение] искусными живописцами.

[В изображении] Рождества Христова видим сидящую мать, а маленького младенца, лежащего в яслях. Если дитя малое, то как можно писать лицо его там мрачным и темнообразным? Напротив того, всячески подобает ему быть белым и румяным, [еще] более красивым, а не безобразным...

<...>

[о правдивости]

...Жизнь и дела святых [благодаря] мастерству искусных живописцев могут быть изображены живоподобно [правдиво]: старыми или смуглыми, убогими или изможденными были те, которые презирали плоть в этой жизни [на земле], чтобы получить как вознаграждение небесные красоты.

[понятие пропорций и красоты]

...И доказывая писанием подобие образа Христа-Богочеловека, говорят: «Ради этого были возвещены переданные Богом слова, что [Христос] Бог и человек есть одно естество»... И через зрительные образы постигаем невидимого [Бога].

<...>

[о красоте]

<...>

Как в Ветхом Завете, так и в Новом Завете многие святые мужского и женского пола были красивы видом. <...> И у всех них красота и доброта созданы Богом, так как [в дни] творения сказал Бог: сотворим человека по образу нашему и по подобию. Если таким был создан первый человек, воспринявший образ Божий и наделенный живой душой, то для чего ты ныне [Плешкович] осуждаешь благообразные и живоподобные персоны святых и завидуешь их красоте, дарованной Богом.

[о мастерстве]

...Мудрые живописцы всякому изображению на иконе или на портретах людей каждому члену и [каждой] черте [стремятся] придать свойственный им вид, поэтому всякое изображение или новая икона пишется живоподобно, с тенями, светло и румяно.

<...>

[соотношение ремесла и искусства]

Так произошло некоторое бесчинство [в искусстве] от неискусных и бесстыдных иконописцев. Много бессмыслицы и бредней находится на иконах некрасиво написанных и недостойных того, чтобы на них [смотрели] глаза христиан. И в таком честном и высоком художестве [вместо] искусного мастерства появляется дерзость... <...>

...Грубописарям же тем лучше заниматься гончарным ремеслом, а не написанием икон, чтобы вместо почести святая церковь не приняла бесчестия. Многие безрассудные [люди] не понимая, уклоняются в написание плохих икон.

Сейчас много можно видеть [потемневших икон] из-за небрежности непорядливых баб [у которых в домах] иконы закоптили в дыму, покрылись сажей и от сильного жара потускнели.

Тебе же, невежда, это кажется истинным мастерством и [ты] думаешь, [что это] подлинное древнее письмо, и советуешь ему подражать, а того не понимаешь, что и в древнем

письме имеются многие неправильности, [происходящие] от неискusstных иконописцев. Так же, как и в искусстве песнопений, у старых распевщиков многие речи были искажены и в старину неразумными певцами вместо хвалебных песнопений произносились в церквах неистовые слова.

<...>

Ныне же на базаре таких нагвазданных плохих икон много можно найти [и купить] на одну деньгу и такие плохие и дешевые, что иногда даже горшки [стоит] дороже купить, чем иконы.

<...>

Мы должны не только у своих художников воспринять полезные указания, но и желаем достойные [достижения] чужеземцев принимать для исправления своего искусства.

<...>

*[оценка произведений иностранных художников;
признание различных жанров в искусстве]*

...Неужели ты скажешь, что только одним русским дано [право] писать иконы и тому единому русскому иконописанию [нужно] поклоняться, а из прочих земель икон не принимать, не почитать? Если ты так мудрствуешь, то что же ты думаешь о том, что есть и у чужеземцев такое же стремление к любомудрию, старательнее же всего они работают в искуснейшей живописи. И не только изображения Христа или Богородицы живоподобно пишут на стенах и досках и искусно печатают на листах, но и земных царей своих портреты не презирают и не придают забвению, но прославляют их словами за их мужество в сражениях, а делом — пишут их портреты и изображают их как живых...

<...>

Перевод Е. С. Обчинниковой

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На правом поле листа пометка: В Холую девки и бабы марают иконы по их зовомые «плошь».

- ² Здесь и далее автор трактата полемизирует с защитником традиционных церковных форм в живописи, с сербским архидьяконом Плешковичем, осуждавшим изображение человека в новой живописи.

Трактат об искусстве царского живописца Иосифа (Осипа) Владимировича дается здесь в избранных отрывках, по рукописи конца XVII века из собрания А. С. Уварова, хранящейся в Отделе рукописей Государственного Исторического музея (Увар. № 915).

ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ (*середина — вторая половина XVII века*) — *иконописец, один из первых теоретиков церковного искусства.*

В своих рассуждениях Владимиров впервые выводит живопись как самый высокий вид искусства за пределы ремесла. Он высоко ставит личность самого художника и его одаренность, считает, что истинным живописцем способен быть только тот, кто обладает особым даром, разумом и склонностью к художественному творчеству. Владимиров борется против засилья ремесленничества, ставит вопрос о мастерстве и об овладении специальными знаниями, о художественном видении, о свободе творчества художников, о систематическом школьном обучении и об освоении достижений западной живописи.

СИМОН УШАКОВ *

<...>

Художник прамудрейший, творец всего духовного и вещественного, сотворивший человека по образу и подобию своему, дал ему душевную способность, называемую «фантазией», начертать эти образы всего созданного и дал каждому

- * Ушаков С. Ф. Слово к люботщательному иконного писания // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М. : Изд. Академии художеств СССР, 1962. С. 455–460.

отдельному существу общее с природой дарование, хотя и в разной степени совершенства; а некоторым благоволил присвоить умение без труда создавать видимые подобиya задуманных образов с помощью различных искусств — одним по благодати... <...> Другие же приобретают это умение [творить] с большим трудом, как прочие мастера различных искусных изделий, постясь и вознося молитвы.

Из числа многих существующих на земле различных художеств семь только между ними являются свободными. В их числе «начало-держательным» [первенствующим] считалось у древних греков, по свидетельству Плиния, иконотворение [изобразительное искусство]... <...> ...писание красками... потому превосходит прочие виды, что тоньше и живее передает изображенную вещь, яснее выявляя подобие всех ее качеств, почему оно чаще употреблялось в церквах.

<...> Ведь «образы» [изображения] — это жизнь памяти, памяти о тех, кто когда-то жил, свидетельство прошедших времен, проповедь добродетели, выражение могущества, оживление умерших¹, бессмертие хвалы и славы, побуждение живых к подражанию, напоминание о прошедших подвигах². [Образы] делают видимым то, что находится далеко, а то, что находится в разных местах, представляют одновременно.

<...>

Первый создатель образа сам Бог, потому что Он на скрижалях души первого в мире человека изобразил свой божественный образ... <...> Пророк Даниил видел его в образе «ветхого деньми», но это были только образы [божества]; а не само «естество» божие. Бога же никто нигде не видел, по словам сына Громова и наперсника Христова (ап. Иоанна Богослова. — *Прим. ред.*). Поэтому-то сам Бог всемогущий есть творец образов. Если в «десятословии» [в десяти заповедях] и запрещается создание изображений, то разумно рассуждающий поймет, что запрещено создавать для поклонения идолов, которых почитают за бога, а не простые изображения, носящие [в себе] красоту, приносящие духовную пользу и являющие нам божественное предопределение...

<...>

...Ясно, что не всякое «образотворение» запрещено Господом, а только [запрещено делать] такие образы, которые [некоторыми] выдаются безумным людям за божество. Им «несмысленные» люди воздают честь, которую подобает творить только единому истинному Богу. Все подобные образы являются мерзостью запустения (идолом, стоящим в храме истинного Бога, ср. Дан 9:27. — *Прим. ред.*).

Христианские образы также очень почитаются, но они не за божество почитаются, не перед образом самой вещи мы благоговеем, но, прежде всего, мы почитаем в нем первообраз.

<...>

Не только сам Господь Бог является создателем изображений, но и все существующее [в природе], что мы видим, обладает тайной и предивной силой этого искусства.

Всякая вещь, которая стоит перед зеркалом, получает свое отражение в нем благодаря дивному его устройству премудростью Божества...

Точно также подобные [отражения] разных вещей [мы можем видеть] в воде, на мраморе и на иных хорошо отполированных предметах, в которых образы рисуются мгновенно и без приложения какого-либо труда.

Не сам ли Бог и природа вещей учат нас искусству иконописания?

В то же время и церковь, мать всех правоверующих в Бога, с самого начала христианства приняла изображения святых на иконах: такие, как образ лица Христа Бога, Им Самим на убрусе естественно изображенный, образ всегда благословенной Богоматери, написанный святым Лукой: когда его принесли к пресвятой Богородице, [она] предрекла, что в нем [в образе] будет [всегда] присутствовать ее благодать...

<...>

Дьявол, ненавистник этой красоты церковной и божественной благодати, навлекший лукавым соблазном на образ Бога, в лице созданного им Адама, великий порок и скардность, и святым иконам наносит нестерпимую хулу через своих слуг, именуя их идолами, называя свет тьмою и именуя благоволенные небесное адским смрадом...

<...>

Зная справедливое отмщение Божие гонителям, мы любовно почитаем святые иконы, целуя, поклоняемся им, вознося наши мысли к [их] первообразам.

К тому мы и стремимся, чтобы научиться честному искусству их написания. Изображением лиц и деяний угодников божьих мы память об их добродетелях любовно вписываем в души наших и стараемся правдоподобно изобразить страдания мучеников, чтобы в сердцах видящих вызвать сочувствие к ним и тем самым сделать их участниками их заслуг [мучеников].

<...>

Знаем, что проклят всяк человек, который творит дело божие небрежно³; но увы, из-за нашего нерадения мы совершаем это дело небрежно, думая о земных прибылях больше, чем о славе у Бога Небесного. Многие из нас, [недостаточно] владеющие искусством живописи, пишут то, что скорее достойно смеха, чем благоговения и умиления; этим они вызывают гнев Божий и осуждение чужестранцев и великое посрамление от честных людей. Об этом я, грешный, снедаемый ревностью о доме Божиим и любя благолепие Его святого храма, сожалею.

<...>

Так благое [воздается] преблагому Богу: я принесу Ему плоды врученного мне таланта и не буду лишен небесного вознаграждения. Простирая к Нему мои надежды, прошу всех вас, ради которых я трудился, прилежно молить за меня Господа, чтобы Он простил мне мои согрешения и удостоил меня, писавшего на земле образы Его Самого и Его божественных слуг, увидеть самое Его божественное лицо и всех Его угодников в Царствии Небесном, где все небесные силы воспевают Его честь и славу ныне и в бесконечные века веков. Аминь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ То есть воссоздание облика умерших в их портретах.

² Мысль о том, что изображение на иконах является памятью и воспоминанием о тех, кто на них изображен, заимствована Уша-

ковым из сочинения Иоанна Дамаскина «О поклонении святых икон», напечатанного в книге «Многосложный свиток» (М., 1642, л. 129), весьма популярной в XVII веке.

- ³ Здесь разумеется библейское изречение (Иер 48:10). Та же мысль отражена в постановлениях Стоглавого собора 1551 года, в главе «о живописцах и о честных иконах» (Стоглав. СПб. : Изд. Д. Е. Кожанчикова, 1863. С. 152–223; см. с. 199–202 настоящего издания. — *Прим. ред.*), направленных против неискusstных художников и самоучек, которым предписывается учиться искусству у хороших мастеров или заняться каким-нибудь ремеслом.

СИМОН (ПИМЕН) ФЕДОРОВИЧ УШАКОВ (1626–1686) — *известный русский иконописец, теоретик искусства. Глава иконописной мастерской Оружейной палаты, руководитель исполнения всех крупных царских стенописных и иконописных заказов в Москве и в других городах. Творческая деятельность Ушакова отличалась исключительной многогранностью.*

ВИКТОР ВАСНЕЦОВ*

<...>

...Древние живописцы, будучи связанными традицией и определенными формами, создали подлинную, настоящую живопись в самом глубоком ее понимании, а именно как игру красок. Это были не рисовальщики, как мы, нынешние, а были творцы, настоящие художники. <...> Я сам думал, что я проник в дух русской иконы и что я выразил внутренний мир живописцев того времени, что я постиг — это уж от гордыни — технику этого старого времени. Оказалось, однако, что я глубоко заблуждался. Дух древней иконы оказался во много раз выше, чем я думал. Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в

* Цит. по: Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 380.

духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой, или Нестерова, и нам далеко до их техники, до их живописного эффекта. <...>

ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ ВАСНЕЦОВ (1848–1926) — русский художник, автор ряда хрестоматийных полотен: «Богатыри», «После побоища Игоря Святославича с половцами» и др., а также основной части росписей Владимирского собора в Киеве (1985–1996), которые затем широко использовались в иконописи и храмовой живописи. Действительный член Академии художеств.

ИНОК ГРИГОРИЙ (КРУГ) *

<...>

...Когда от потери благочестия иссякают силы в создании икон, и они как бы теряют славу своего горнего достоинства, и тут не иссякает свет и продолжает жить и готов опять явиться во всей силе и наполнить торжеством Фаворского Преображения. Думается, что и мы сейчас находимся в преддверии этого света, и хотя еще ночь, но приближается утро.

<...>

Икона является святым завершением неокончательно поврежденных человеческих усилий создать образ-изображение. Икона стремится возглавить всякое чистое усилие, выраженное в искусстве. Усилие запечатлеть, сохранить для жизни все, что дорого, и, думается, — в первую очередь черты человеческого лица, человеческого облика. Потому что святая икона, положенная в основу всех изображений, — это икона вочеловечения Божия, Нерукотворный Лик Христа.

И всякое изображение человеческого лица возводится или ищет подняться к образу Христову...

* Григорий (Круг), инок. Мысли об иконе / Издано по заказу Православного братства во имя Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня. М. : [б. и.], 1997. С. 3–4, 9, 15.

<...>

Так иногда скромное, лишенное высоких художественных достоинств изображение, по своему стилю более близкое светской живописи, чем иконам, Божиим смотрением возводится на высоту полного богослужебного почитания.

ИНОК ГРИГОРИЙ (КРУГ), в миру — Георгий Иванович Круг (1907–1969) — художник, иконописец. В 1926 году перешел из протестантизма в православие, в 1948 году принял монашество. В своем творчестве осуществил переход (с элементами синтеза) от живописи эпохи модерна к традиционной иконописи. Создал стенные росписи и иконы для ряда православных храмов Франции.

ИНОКИНЯ ИОАННА (РЕЙТЛИНГЕР) *

<...>

Если бы у меня были ученики, я бы их учила, кроме рисунка и красок, — любить тот маленький кусочек, который они делают, и я уверена, что это было бы залогом больших достижений. <...> Мастерство большого количества прежних мастеров обязано именно этому отношению к своей работе и к производству. <...>

Можно ли в наше ужасное время написать икону Христа? Если ответить — нет, то это означало бы то же, что Христа нет, т. е. неверие. Но ведь Христос есть, и только Он и есть, если ничего нет.

Помоги мне, Боже, найти Тебя!

<...>

К[а]кую надо безграничную веру, чтобы писать иконы!

<...>

Можно ли писать икону, когда ищешь?

* Рейтлингер Ю. Н. Дневник духовный, 1928–1935 // Вестник русского христианского движения. 2007. № 192. С. 113, 135, 137, 145, 146, 151, 154–155. 2008. № 193. С. 19, 20, 21, 27, 29, 31.

(Когда не нашла?)

Но ведь разве будет когда-ниб[удь] — нашла?

Так все и есть — в искании.

И открывается только в искании.

Иначе — прелесть видения.

<...>

Когда пишешь икону, конечно, ищешь объективность, стиль, хочешь отделаться от своего почерка, но это нельзя заменить бездушной мертвечиной. Это было бы неверием, надо верить в экспрессию, пусть объективную.

<...>

Чувствую, что в иконе к[а]кой-то очень основной узел всех современ[ных] проблем духа и искусства... От этих мыслей очень трепетно. Хочется, чтоб это *проникло*, хочется, чтоб... и в современных галереях прозвучала бы эта проблема, эта нота, эта песня. Трепетно, трепетно. И хочется большие силы, чтобы хоть часть большого сделать.

<...>

Как я могу сомневаться, или стыдиться, или презирать, или небреж[но] своей работой? Делать икону Христа — нет б[о]льшей конкретности, важности и реальности дела. Воплощение. Пусть искание, конечно, все искание по слабости.

<...>

...В иконе изумительно должна сочетаться правомерная декоративность с внутрен[ним] большим содержанием экспрессии.

<...>

Я говорю с собой — о жизни, о иконописи, об искусстве.

Главное — приучить свою душу к мучению, к маленькому страданию во всем — и только тогда будет радость и свобода Духа.

<...>

Ужасно то, что православным даже не нужны иконы. В сущности, внимательное отношение к иконе и потребность ее (хотя и извращенная ересью) осталось только у старообрядцев, но у них нет искания живого Бога. Когда же икона станет нужна?

Когда будут видеть, относиться к ней внимательно? Тогда и иконный живописец (не хочу сказать иконописец — слишком затаскали это слово и это понятие) не будет одинок так, к[а]к он одинок сейчас, и тогда и к мнению он будет больше прислушиваться, и более соборным будет его творчество.

<...>

Они говорят, что не решились бы писать иконы. Они говорят, что надо большую веру. Но если я хочу писать иконы, то я и ищу большой веры.<...>

<...>

Но все же ясно, что от чего-то надо отречься, если жить для Бога. Только тогда может быть правда конкретности духовного.

Особенно когда пишешь икону, — это не только «молитвенно» делается, но надо иметь дерзновенную веру, что это будет Его образ, по Его воле.

<...>

...Думаю, что надо различить *тона* и *краски*: краски — это в онтологии и в луче солнца (радуге). Тона — в эмпирии, и тона соотносятся, краски существ[уют]. Подлинник указывает краску, художн[ик] — ищет тон.

<...>

К каждому человеку у нас должна быть любовь своей особой краски. Это многообразие любви — богатство души, увеличение ее емкости. Узкая и себялюбивая любовь и душа склонна к повторению рода любви, к перенесению одной любви на другого — тогда она совершает измену по отношению к тому человеку, к которому одному была направлена эта ее любовь, любовь этой краски.

В то же время, в любви мы должны быть жертвенны, не искать своего, а отдавать друг друга. Любовь не есть подушка, а непрерывный труд (по итогам разговора с о. Сергием Булгаковым. — *Прим. ред.*).

Знакомство со старой русской иконой показало мне, как важна для иконописца уверенная линия (говорю не о кальках, а о чисто художественной линии), и я стала в ней упражнять-

ся: делала наброски и кистью, тонким пером тушью. На канникулах в деревне ходила по полям, как японцы — привязав баночку к поясу. <...> *.

ИНОКИНЯ ИОАННА (РЕЙТЛИНГЕР), в миру — баронесса Юлия Николаевна Рейтлингер (1898–1988) — «иконный живописец» (по ее собственному определению) русского Зарубежья. Работала во Франции, Англии, Чехословакии. В 1935 г. приняла иноческий постриг. С 1955 г. — в России. Автор стенописей, иконостасов, отдельных икон. Создала и богословски обосновала новую иконопись на живописной основе, в отличие от иконописцев-стилизаторов, стремившихся уйти от живописи, чтобы прийти к иконе. Духовная дочь и помощница прот. Сергия Булгакова.

ЛЕОНИД УСПЕНСКИЙ**

IX

<...>

...Самый смысл иконы в том, чтобы показывать нам наследников нетления, наследников Царствия Божия, начатками которого они и являются уже в своей земной жизни. Икона есть образ человека, в котором реально пребывают попяляющая страсти и все освящающая благодать Духа Святого. Поэтому плоть его изображается существенно иной, чем обычная тленная плоть человека. Икона — трезвенная, основанная на духовном опыте и совершенно лишенная всякой экзальтации передача определенной духовной реальности. Если благодать просвещает всего человека, так что весь его духовно-душевно-телесный состав охватывается молитвой и пребывает в

* Рейтлингер Ю. Н. (сестра Иоанна). Автобиография // Вестник русского христианского движения. 1990. № 159. С. 96.

** Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. С. 132, 157, 430, 432.

божественном свете, то икона видимо запечатлевает этого человека, ставшего живой иконой, подобием Бога. *Икона не изображает божество, она указывает на причастие человека божественной жизни.*

<...>

Люди, опытно познавшие освящение, создали соответствующие образы, которые подлинно являются «откровением и показанием скрытого», по выражению преподобного Иоанна Дамаскина... Образы эти не только несут человеку откровение грядущего преображенного мира, но и приобщают его к нему. Можно сказать, что икона пишется с натуры, но при помощи символов, ибо та натура, которую она изображает, не передаваема непосредственно. Это мир, который в полноте своей откроется только во второе и славное пришествие Спасителя.

XVII

Икона в современном мире

<...>

...Если в первые века христианство имело перед собой мир языческий, то в наши дни оно стоит перед миром дехристианизированным, возросшим на почве отступничества. И вот перед лицом этого-то мира православие и «призывается во свидетельство» — свидетельство Истины, которое оно несет своим богослужением и иконой. Отсюда необходимость осознать и выразить догмат иконопочитания в применении к современной действительности, к запросам и исканиям современного человека.

<...>

Возрождение иконы... есть жизненная необходимость нашего времени. Потому что как бы ни были ценны работы, приведшие к открытию иконы (исследования церковных археологов и историков искусства. — *Прим. ред.*), то, что в ней открывается, оживает только в своем жизненном осуществлении. В Церкви все обновляется, обновляется и икона.

ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВИЧ УСПЕНСКИЙ (1902–1987) — художник, обратившийся к иконописи, известный иконописец и духовный деятель русского Зарубежья. Апологет православной иконы, автор многих статей по церковному искусству и широко известного обобщающего труда «Богословие иконы Православной Церкви».

МАРИЯ СОКОЛОВА *

<...>

Изобразительные средства иконописи — линии и краски — не исполняют никакой служебной роли, они сами конкретно участвуют в создании образа. Линией древний иконописец владел в совершенстве: мы видим ее в иконе и мягкой, и угловатой, и плавной, и графически тонкой, а местами монументально сочной. Она во всем подчиняется внутреннему высокоразвитому чувству ритма и особое значение приобретает в контурах фигур и отдельных плоскостей. В иконе образно выражена единая, незыблемая, общецерковная истина, и ее важно сохранить незамутненной. Искажения привносятся в икону от неумелости, невежества или дерзостного самочиния иконописца. <...> Однако были, возможно, есть и теперь люди, которые при чистоте сердца, способного созерцать сокровенную истину, получили еще и дар творчески воплощать в видимых образах то, что недоступно чувственному восприятию.

МАРИЯ НИКОЛАЕВНА СОКОЛОВА, в монашестве — *Иулиания* (1899–1981) — иконописец, реставратор, организатор

* Цит. по: Алдошина Н. Е. О принципах работы и преподавания Марии Николаевны Соколовой (монахини Иулиании) // Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской Правосл. Ц. : Материалы конференции 6–8 июня 1996 года. М. : Издательство Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 1997. С. 88.

и руководитель иконописного кружка (затем — реставрационно-иконописной мастерской) при Московской духовной академии. Духовная дочь св. прав. Алексия Мечева и сщмч. Сергия Мечева. Автор ряда иконостасов и многих икон, в том числе иконы «Всех святых в земле Российской просиявших» (совместно со свт. Афанасием Ковровским (Сахаровым)). Автор книги «Труд иконописца».

**СВЯЩЕННИК НИКОЛАЙ ЧЕРНЫШЕВ,
АНДРЕЙ ЖОЛОНДЗЬ ***

<...>

Остроту нынешней ситуации мы видим в том, что очень многое в богословии образа, а значит и в отношении к нему, не сформулировано, или ранее найденные формулировки не приняты церковным сознанием, а потому не являются его частью, а иные из них забыты создателями и исследователями икон, отчасти — сегодня, отчасти — уже столетия назад.

<...>

...Подход к рассмотрению церковного образа должен стать церковным, а значит — Евангельским. То есть должен заниматься ответами на вопросы — насколько тот или иной образ являет то, что он призван являть: благовестие Христово. Благовестие о спасении мира, через спасение человека Христом. Насколько тот или иной образ являет нам Бога — во Христе, Божией Матери, в человеке. Есть ли в данной иконе правда о Боге и человеке, какой ее знает Церковь, а значит — есть ли в ней хотя бы отблеск Божией красоты, явленный в человеке. <...> Современный исследователь и создатель иконы... стоят перед задачей все более глубокого личного воцерковления.

<...>

* Цит. по: Некоторые вопросы нынешнего иконопочитания и иконописания // Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской Православной Церкви. С. 17, 31, 35–37.

Аскеза при создании икон... — богопознание и восстановление в самом себе поврежденного Образа Божия.

<...>

Аскеза ума для иконописца — богословие, т. е. всестороннее освоение традиций духовной жизни и параллельно — такое же всестороннее освоение традиций иконописания.

<...> Всмотримся внимательнее в стоящие перед нами опасности. Среди них... <...> опасность создания антииконы, скрытого богоборчества, если например, в икону входит душевность, безразличная к доброму и злему.

<...>

Но в наши дни, как бы «в борьбе» с западными чувственными изображениями, у нас появились изображения совершенно бесчувственные, почти схематичные.

ПРОТОИЕРЕЙ НИКОЛАЙ ЧЕРНЫШЕВ — *клирик храма свт. Николая в Клениках в Москве, член Патриаршей искусствоведческой комиссии, доцент кафедры иконописи факультета церковных художеств ПСТГУ.*

АНДРЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ ЖОЛОНДЗЬ (1957–2005) — *реставратор-технолог, сотрудник ВНИИ реставрации.*

КСЕНИЯ ПОКРОВСКАЯ*

<...>

...Должна возникнуть новая современная икона, но когда я на эту тему размышляю, то всегда вспоминаю Вадима Валентиновича Нарциссова, «ангела-хранителя» дома-музея П. Корина, который... говорит, что называя Рублева вершиной, мы забываем — он был гребнем волны, а волна была на море. А мы сейчас перед пересохшей лужей. Перед нами совсем иссякший водоем. И этот водоем иконописцы теперь всеми своими

* Покровская К. Когда это станет океаном... // Творчество. 1991. № 1. С. 4–9.

работами по каплям, по каплям начинают заполнять. И только когда он наполнится, когда иконописцев будут тысячи, — и хорошие, и плохие, и еретические, и традиционные, — когда это станет океаном, когда в нем появятся волны, а у волн уже будут гребни, — только в таком соборном творчестве может возникнуть что-то новое, но исключительно в лоне православия. Мы не заметим, когда оно возникнет впервые, мы этого не увидим.

КСЕНИЯ МИХАЙЛОВНА ПОКРОВСКАЯ (1942–2013) — иконописец, реставратор, эксперт по иконографии. Начала писать иконы в 1969 г. по благословению свящ. Александра Меня. С 1991 г. жила и работала в США. Основательница иконописной мастерской. Автор ряда иконостасов и нескольких тысяч икон в традиционной манере.

АРХИМАНДРИТ ЗИНОН (ТЕОДОР)

О смысле иконы*

Икона ничего не изображает, она являет. Она есть явление Царства Христова, явление преображенной, обожженной твари, того самого преображенного человечества, которое в своем лице явил Христос. <...> Качество иконы определяется тем, насколько она близка к Первообразу, насколько она соответствует той духовной реальности, о которой свидетельствует.

<...>

...В будущем веке верные узрят Бога лицом к лицу, икона — уже начало этого созерцания.

<...>

Иконописец, следовательно, свидетель. И его иконы будут убедительны для тех, кто им предстоит, в той мере, в какой сам он приобщился к миру, о котором должен поведать.

* Зинон (Теодор), архим. Беседы иконописца / Предисл. С. С. Авенинцев. СПб. : Библиополис, 2003. С. 19, 20, 22–23, 36–37.

<...>

Но сейчас, можно сказать, икона не занимает в богослужении подобающего ей места, и отношение к ней не такое, каким должно быть. Икона стала просто иллюстрацией к празднуемому событию, поэтому и не важно, какова ее форма, и потому у нас всякое изображение, даже фотографическое, почитается как икона. На икону давно перестали смотреть как на богословие в красках, даже не подозревают, что она может искажать вероучение так же, как и слово; вместо того, чтобы свидетельствовать об Истине, может лжесвидетельствовать.

<...>

Об иконописании *

<...>

Если ко мне приходит кто-то из светских художников и изъявляет желание писать иконы, я говорю, что прежде надо «убить» в себе художника. <...>

<...>

...Любое творчество требует полной отдачи, нельзя допускать в себе никакой раздвоенности. В самом деле, нельзя смотреть одним глазом в землю, а другим — в небо! Нельзя служить двум господам, учит Христос.

<...> Современные художники, как правило, неглубоко знают христианство, а если бы знали и были людьми добросовестными, сами отказались бы расписывать храмы.

<...>

<...> Икона — одна из форм проповеди Евангелия, свидетельства Церкви о Боговоплощении, и самым главным для иконописца я считал приобщение к церковной жизни, иначе икона остается поверхностной, необедительной, и ни о чем свидетельствовать не будет. Для того, чтобы человек убедительно говорил, он сам должен в это верить.

* Зинон (Теодор), архим. Беседы иконописца. С. 140–142.

Из интервью с игуменом Зином*

А сами-то Вы верите, что церковное искусство в нашей Церкви возродится?

Да, если только произойдет какая-то встряска, которая всех приведет в чувство, только тогда. А сейчас, если говорить о возрождении, то, быть может, по инициативе снизу; сверху, к сожалению, ничего ждать нельзя, по крайней мере, в ближайшие десятилетия. Церковь должна явить миру новые силы, выйти в мир со свежей проповедью Евангелия. Устаревшие категории должны быть безжалостно отброшены. <...> Сейчас нужно исходить из условий современной жизни, а не возвращаться к синодальным формам, которые не оправдывают себя. Нужно творчество, но то ли нет сил на него, то ли желания...

АРХИМАНДРИТ ЗИНОН, в миру Владимир Михайлович Теодор — иконописец, возродивший и придавший современное звучание различным стилям и направлениям в иконописи и стенописи — от времени Андрея Рублева до ранневизантийских и романских изображений. Автор многих иконостасов, храмовых росписей и икон в России (Псков, Псково-Печорский монастырь, Троице-Сергиева лавра, Свято-Даниловский монастырь, храм на ст. Семхоз Московской обл. и мн. др.) и за рубежом (Греция, Финляндия, Бельгия, Австрия и др.). Оказал большое влияние на многих начинающих иконописцев. Лауреат Государственной премии РФ (1995).

* [Зинов (Теодор), архим.] О церковном искусстве сегодня : [Интервью с игуменом Зином] // Творчество. 1991. № 1 (409). С. 3.

АЛЕКСАНДР КОРНОУХОВ*

<...>

...Современному художнику, выполняющему церковные росписи, постоянно приходится сомневаться в том, что он делает. Зачастую современные фрески отражают движение сразу в двух направлениях: с одной стороны, у художников есть желание обратиться к древнему наследию и изучить его язык в полноте, с другой — им хочется писать современно. Древнее искусство всегда полное и состоит в очень тонких взаимоотношениях с архитектурой. Древняя фреска была частью архитектуры, но в то же время конкурировала с ней. В Средние века монументальное искусство взяло верх над архитектурой, то есть архитектура тогда отчасти создавалась ради образов...

<...>

...Древний художник создавал образный мир, полноформатное творение, а современный художник пытается скопировать уже существующий образ. Новый образ при этом не возникает.

<...>

Целостный мир для нас — некоторая экзотика, хотя у многих есть сильное желание овладеть его языком. Практически же наше сознание фрагментарно, его работа основывается на принципе реализма. Некоторые художники понимают это, но избавиться от раздвоения, которое возникает, когда пытаешься работать в духе древних мастеров, очень трудно...

<...>

...Со времен Первой мировой войны, победы коммунизма и т. д. мы вовлечены в систему мистически воспринимаемых сил и их противостояний, которые в середине XIX века никто

* Цит. по: Корноухов А. Д. Размышления над историческим контекстом иконописи: оригинал и копия // Церковное искусство : Его восприятие и преподавание : Материалы Всероссийской конференции с участием зарубежных специалистов (Москва, 11–12 мая 2006 г.). М. : Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2007. С. 179, 184–185, 187–189.

и представить себе не мог. О том, что в искусстве могло бы им соответствовать, говорить пока трудно.

<...> В наши дни в человеке открывается некий «запас», который не был востребован в прежние времена. <...> Есть стихотворение Ольги Седаковой, где говорится о богаче и бедном Лазаре*. Лазарь, с одной стороны, достигает предела человеческого истощания, но оно оказывается невероятной ценностью, которую еще надо заслужить.

<...> Рембрандт как раз и открыл тот «запас», который у нас почти не используется. Будучи светским художником, в своей последней, считающейся неоконченной, картине «Сретение» он воспроизвел «конструкцию» своей жизни. Глядя на нее, как никогда ясно понимаешь, что жизнь не укладывается в статические понятия.

АЛЕКСАНДР ДАВИДОВИЧ КОРНОУХОВ — художник-монументалист, автор фресковых и мозаических ансамблей и отдельных композиций в ряде храмов России: Преображения в Тушино, Знамения в Красногорске, Преображения в с. Бого-явленском (Истра), Трех святителей в ДО «Архангельское» и др., и за рубежом: тимпан Сионского собора в Тбилиси, храм Горненского монастыря в Иерусалиме, капелла в Ватикане и др. Член МОСХа, член-корреспондент Российской Академии художеств, советник Академии архитектуры. Лауреат международного конкурса мозаичистов в Равенне, Италия (1986), лауреат Государственной премии РФ (1994), лауреат Золотой медали Академии живописи (2002).

* ...пока ни клочка
земли тебе не принадлежит,
ни славы, ни уверенья, ни успеха,
пока ты лежишь, как Лазарь у чужих ворот,
сердце может еще поглядеться в сердце, как эхо в эхо,
в вещь бессмертную,
в ливень, который, как любовь, не перестает.

О. Седакова. Музыка (2004)

ЦЕРКОВНАЯ УТВАРЬ И ОДЕЖДА

КРЕСТЫ, ОКЛАДЫ ИКОН, ЛИТУРГИЧЕСКИЕ СОСУДЫ

Б. А. Рыбаков

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОЙ МОСКВЫ*

Дошедшие до нас изделия художественного ремесла связаны преимущественно с церковным обиходом, что объясняется лучшей сохранностью монастырских и соборных ризниц. До нас дошли церковные медные паникадила, облачения митрополитов, оклады икон, богато украшенные всеми средствами ювелирной техники, оклады евангелий, церковные потиры для причастия, панагиары для возношения «богородичного хлеба», дарохранильницы, саккосы — облачения, употреблявшиеся при митрополичьем служении; а также характерные для всей средневековой Европы реликварии — «ковчежцы», мощехранильницы... Немало сохранилось и личных предметов христианского культа: кресты-складни (также предназначавшиеся для хранения мощей), нательные крестики и образки.

БОРИС АЛЕКСАНДРОВИЧ РЫБАКОВ (1908–2001) — выдающийся историк и археолог, академик РАН. Автор десятков книг

* Рыбаков Б. А. Прикладное искусство великокняжеской Москвы // История русского искусства : В 13 т. / Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. Т. 3. М. : Изд-во АН СССР, 1955. С. 224.

и сотен статей, в том числе посвященных прикладному искусству Древней Руси.

С. В. Гнутова

**«КРЕСТ СВЯТОЙ,
НАДЕЖДА ИСКУПЛЕНИЯ МОЕГО...» ***

Меднолитая пластика — кресты, иконы и складни — это крупное национальное явление русской художественной культуры. В Древней Руси обязательной принадлежностью каждого христианина являлся крест, он сопровождал его с рождения до самой смерти, поэтому кресты представляют собой самый массовый и одновременно самый древний тип изделий меднолитой продукции. В первые века принятия Русью христианства кресты носили не на теле, а поверх одежды «как ясные показатели христианского крещения» ******. <...>

...Известны медные кресты, принадлежавшие, по преданию, русским святым Авраамии Ростовскому, Евфимию Суздальскому, Сергию Радонежскому... Эти кресты многократно воспроизводились в более позднее время, и им придавалось значение национальной святыни.

СВЕТЛАНА ВИТАЛЬЕВНА ГНУТОВА — *зав. сектором декоративно-прикладного искусства Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. Эксперт Министерства культуры РФ, лауреат первой премии памяти митр. Московского и Коломенского Макария (Булгакова). Член Международного союза художников. Автор монографий*

* Гнутова С. В., Зотова Е. Я. Кресты, иконы, складни : Медное художественное литье XI — начала XX века : Из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева : альбом. М. : Интебрук-бизнес, 2000. С. 5.

** Покровский Н. В. Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной Академии, 1879–1909. СПб. : Синод. тип., 1909. С. 20–21.

и статей по церковно-прикладному искусству. Ведущий специалист по ставрологии в России.

А. И. Лившиц

**ИСКУССТВО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА
ЭПОХИ ИВАНА ГРОЗНОГО***

Для ювелирных изделий времени Ивана Грозного, и не только утвари, используемой в богослужбном обиходе, но и для предметов бытового назначения — чаш, братин, блюд, кувшинов — характерно сочетание высочайшего мастерства, сказочного великолепия с величественной строгостью. Независимо от назначения, и те, и другие обладают образной выразительностью священных обрядовых сосудов. Они не просто отливаются или чеканятся, но, как выражались в старину, «строятся». Заказчики и мастера придавали их виду значительность монументальных сооружений, наделяли глубоким символическим смыслом.

<...>

Последние десятилетия XVI века отмечены расцветом ювелирного дела. Произведения утрачивают монументальность и строгость символических атрибутов торжественных сакрализованных обрядов жизни царского двора времени Ивана Грозного, они становятся более изысканными и хрупкими. Даже предметы литургического обихода кажутся похожими на предметы роскоши. <...> Высокие золотые чаши потиров, покрытые сплошным кружевом черного орнамента, украшенные синими, зелеными и красными самоцветами, напоминают, скорее, пиршественные кубки, чем богослужбные сосуды.

ЛЕВ ИСААКОВИЧ ЛИФШИЦ — доктор искусствоведения, зав. сектором древнерусского искусства Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ.

* История русского искусства : В 2 т. Т. 1. Лифшиц А. И. Искусство X–XVII веков. М. : Белый город, 2007. С. 268, 281.

Ответственный секретарь федерального проекта «История русского искусства» (в 22 томах). Автор трех монографий и десятков статей по византийскому и древнерусскому искусству. Заслуженный деятель искусств РФ. Член комиссии по взаимодействию Министерства культуры и Русской православной церкви в области культуры.

Н. И. Костомаров

**ОЧЕРК ДОМАШНЕЙ ЖИЗНИ
И ПРАВОВ ВЕЛИКОРУССКОГО НАРОДА
В XVI И XVII СТОЛЕТИЯХ ***

<...>

...Главное украшение домов составляли образа: не было в доме покоя, где бы их не висело несколько, и чем хозяин был зажиточнее, тем более это выказывалось множеством образов; их ставили не только в жилых покоях, но в сенях, лавках и амбарах. <...>

Образа были иконописные произведения русских художников: по всеобщему верованию, благодать не пребывает над тем образом, который писан человеком не православной веры. Образа писались на досках по краскам или по золотому полю. Около головы святых делали венцы из золота или позолоченного серебра, украшенные по ободку драгоценными камнями или жемчужного обнизью. Часто целый образ складывался золотым или серебряным окладом — работы басмянной, чеканной, сканной, канфаренной (различные виды тонкой обработки металлического листа. — *Прим. ред.*) и других видов, которыми щеголяло тогдашнее металлическое искусство. Образа ставились в киоты. Кроме киотов с окончинами, делали

* Костомаров Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях // Костомаров Н. И., Забелин И. Е. О жизни, быте и нравах русского народа / Сост. А. И. Уткин. М. : Просвещение; Учебная литература, 1996. С. 38–40.

киоты со створками, и как на наружной, так и на внутренней стороне створок писались изображения. Одни образа представляли картины из священной истории, другие изображали святых во весь рост и назывались стоячими, а иные только по грудь — и назывались оплечными образами. <...> ...прицепляли к ним старинные гривны, червонцы, золотые цепи, жемчужные серьги, перстни с драгоценными камнями. <...>

Образа ставились в переднем углу покоя, и этот угол задергивался занавесом, называемым застенком. Сверх того, каждый образ поодиночке задергивался привешенным к концу его убрусцем, а внизу спускался кусок материи, называемый пеленою. Застенки, убрусцы и пелены у богатых людей унижывались драгоценными камнями и дробницами (металлическими блестками), особенно по концам, а иногда на них вышивались изображения святых. Убрусцы и пелены переменились на образах и в известные праздничные дни привешивались более нарядные, чем в будни и в посты. Перед иконами висели лампы и стояли восковые свечи. Между всеми образами, стоявшими в одном углу, был один главный, поставленный на первое место посредине угла, а все прочие ставились по важности своего содержания ближе или далее от него. Некоторым образам почему-нибудь приписывали особую силу, и тогда наряжали и украшали их преимущественно пред другими.

НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ КОСТОМАРОВ (1817–1885) — историк, этнограф, писатель. Член-корреспондент Академии наук, избран за труды по русской истории.

КРЕСТ КАК ЛИЧНАЯ СВЯТЫНЯ*

<...> В дошедшей до нас церковной описи Никольского храма г. Можайска, составленной в 1596–1598 годах, перечислены

* Цит. по: Ставрографический сборник. Кн. 3 : Крест как личная святыня / Сост., науч. ред. и вст. ст. С. В. Гнутовой. М. : Изд-во Московской Патриархии; Древлехранилище, 2005. С. 233.

драгоценные предметы, подвешенные у чудотворного образа святителя Николы Можайского. «...Да у Николина ж образа прикладу: цата золота, а в ней камень яхонт лазорев, да два жемчюга, да две бирюзы, да два червца; да цата золота; да десять цат серебряных басмяны золочены с камением с плохим; да цата серебряна подложена тафтою зеленою на бумаге; да две гривны на тафте жемчюгом сажены, — одна с камением с червцы; да крест камень красен обложен золотом с финифты, а у него жемчуг, у того ж креста в гнезде золотом раковина жемчюжна; да крест золот с мошми; крест аспиден обложен серебром с жемчюги и с камением; да репей золот, а в нем камень червчат; да две понагеи серебряны позолочены, — у одной шесть жемчугов; да три креста аспидны обложены серебром же; да два креста серебряны тощие золочены; да две цаты серебряны золочены; да крест серебрян золочен; крест серебрян льяной; да триста двадцать пять гривен серебряны; да серьги яхонты лазоревы; да шесть перстней золоты, — два перстня с камением; да шесть перстней серебряны; да две ширинки...».

И. А. Стерлигова

ДРАГОЦЕННЫЙ УБОР ДРЕВНЕРУССКИХ ИКОН XI–XIV ВЕКОВ*

<...>

Итак, убор иконы состоял из драгоценного оклада, неподвижно крепившегося к доске, а также отдельных съемных частей. К иконной доске специальным образом подвешивались молитвенные подношения иконе (по русской терминологии — «приклад»): украшения (женская «кузнь»), наперсные кресты, иконки, панагии, серебряные и золотые монеты и вотивные подвески (различные вещи, приносимые в дар Богу

* Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков : Происхождение, символика, художественный образ. М. : Прогресс-Традиция, 2000. С. 57, 238.

или святым по обету, ради исцеления или исполнения какого-либо желания. — *Прим. ред.*). В убор входили различные завесы, покровы и пелены. Недлинные покровы возлагались на верхний край богородичных икон и свисали по их сторонам (они назывались «убрусы с наконечниками»), причем на одной иконе их могло быть несколько. Убор иконы дополняли повседневные и праздничные пелены. Образ помещался в киот, который, в свою очередь, мог быть расписан и окован, или даже последовательно в несколько киотов. В символически и художественно целостный убор икон входили и различные приспособления для их передвижения во время религиозных процессий. Это могли быть и фигурные постаменты в виде кладезя или храма, в которых крепилось древко выносных икон Богоматери во время совершения Акафиста, и основания, снабженные колесиками, и носилки, и различные повозки, вплоть до специальной кареты, на которой еще в начале XX столетия передвигалась по Москве Иверская икона Богоматери. Каждая из этих составляющих убора имела свои локальные и временные особенности, заслуживающие отдельного исследования. Каждая часть, предопределенная материальными возможностями ктиторов, художественными вкусами и обычаями эпохи, обязана своим происхождением практике иконопочитания.

Отдельные части убора чтимых икон прообразовывали божественные реликвии (например, покров Богородицы) или же являли чудотворную силу самого образа. <...>

<...>

Становление нового художественного стиля в искусстве XIV в. нашло свое отражение и в такой важной для сознания средневекового человека сфере, как драгоценное украшение икон. <...>

<...> Вышедшие из великокняжеской и митрополичьей мастерских произведения конца XIV века... привели к сложению и повсеместному распространению нового типа драгоценного убора иконы, состоящего из басменного оклада и сканных иконных венцов и гривен с цатами, с круглыми «подписями» выемчатой эмали. В середине — второй половине XV в. этот

тип убора приобретает художественную отточенность и согласованность со стилем живописных икон и те трудноподдающиеся словесному определению качества, которые придавали ему национальную окраску. <...>

Выработанная в конце XIV — первой половине XV в. структура убора иконы, в которую входили басменный среброзолоченый оклад, золотые басменные, сканные или чеканные венцы, шитые и низанные покровы и пелены, а также определенные типы подвесных драгоценных украшений, претерпевая различные модификации, отвечающие стилистическому развитию древнерусского искусства, в основных чертах продолжают свое существование вплоть до петровской эпохи. И последующие периоды в развитии русского искусства — барокко, рококо и классицизм XVIII в., ампир XIX в. и неорусский стиль начала XX в. — дали свои интересные решения драгоценных окладов икон.

ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА СТЕРЛИГОВА — *старший научный сотрудник Сектора истории древнерусского искусства Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ. Ведущий научный сотрудник Музеев Московского Кремля. Автор монографий и многих статей по церковно-прикладному искусству. Одна из исполнителей федерального проекта «История русского искусства» (в 22 томах). Кандидат искусствоведения.*

**БОГОСЛУЖЕБНАЯ
И ВНЕБОГОСЛУЖЕБНАЯ ОДЕЖДА
ДУХОВЕНСТВА**

Павел Алеппский, архидьякон
**ПУТЕШЕСТВИЕ АНТИОХИЙСКОГО
ПАТРИАРХА МАКАРИЯ В РОССИЮ
В ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА ***

<...> Что касается одежды их священников и дьяконов, то верхняя делается из зеленого или коричневого сукна или из цветной ангорской шерсти, со стеклянными или серебряными позолоченными пуговицами от шеи почти до ног; она свободно висит и снабжена застежками из тонкого крученого шелка. Воротник этой верхней одежды, суконной или шерстяной, бывает шириною в пядень; он отворочен и охватывает шею, доходя до нижней части груди, свободно висит, наподобие того, как надевается епитрахиль, только немного выше груди. Такова же одежда жен дьяконов и священников, дабы знали, что они попадьи. Протопоп делает этот воротник из тяжелой материи, для того, чтобы люди отличали его. На голове они носят высокие суконные колпаки...

<...>

* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским [: В 5 вып.] / Пер. с араб. Г. Муркоса. Вып. 2. М. : Университетская тип., 1897. С. 108–109. Вып. 3. 1898. С. 101, 107.

...В ней (в ризнице Успенского собора Московского Кремля. — *Прим. ред.*) хранится драгоценная утварь церкви вместе с полными царскими облачениями патриархов, числом более ста, кроме тех, которые изготавливаются теперь. Патриархи, бывшие до Никона, надевали митры. Этот же сделал в настоящее время четыре митры-короны, истратив на одну из них более пятнадцати тысяч динаров. Эта митра ослепляет ум и взор обилием драгоценных украшений: алмазов, разноцветных яхонтов, рубинов, изумрудов и иных, вместе с тысячью жемчужин, отборных, круглых, как будто точеных, крупнее ракушинок больших четок. <...> Что касается парчевых стихарей и фелоней, унизанных обильно жемчугом... то каждые фелонь и стихарь сложены друг на друге в отдельном ящике... <...>

...Рясы... весьма широкие, с позолоченными пуговицами сверху до низу, на голове бархатные колпаки сине-фиолетового цвета, и зеленые сапоги.

ПАВЕЛ АЛЕППСКИЙ (ок. 1627–1669) — архидьякон Антиохийской православной церкви. В 1654–1656 гг. побывал в России, сопровождая антиохийского патриарха Макария. Автор подробного описания этого путешествия.

Н. В. Гоголь

РАЗМЫШЛЕНИЯ О БОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТУРГИИ *

<...> Священник... <...> вместе с диаконом... <...> приступают к облачению себя в священные одежды, чтобы отделиться не только от других людей, — но и от самих себя, ничего не напомнить в себе другим похожего на человека, занимающегося ежедневными житейскими делами. <...> Сначала одевается

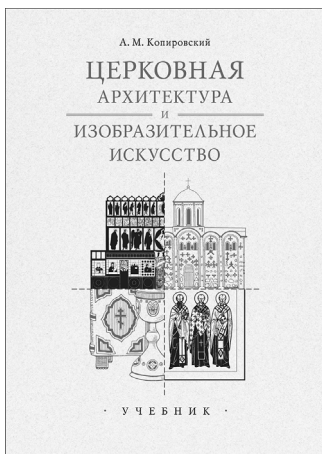
* Гоголь Н. В. Размышления о Божественной Литургии // Он же. Собр. соч. : В 9 т. / Сост. и комм. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова; Худ. Ю. Ф. Алексеева. Т. 6 : Духовная проза. Критика. Публицистика. М. : Русская книга, 1994. С. 330–332.

диакон... надевает стихарь, подризник блистающего цвета, в знаменование светоносной ангельской одежды... <...> Затем, берет, поцеловав, орарь, узкое длинное лентие, принадлежность диаконского звания... <...> самим сим на него воздетым тонким лентием, развевающимся как бы в подобие воздушного крыла, и быстрым хождением своим по церкви изобразует он, по слову Златоуста, ангельское летание. <...> Потом надевает он поручи, или нарукавницы, которые стягивают у самой кисти его руки для сообщения им большей свободы и ловкости в отправлении предстоящих священнодействий. <...>

Священник облачается таким же самым образом. Вначале благословляет и надевает стихарь... но вслед за стихарем, надевает уже не простой одноплечный орарь, но двухплечный, который, покрыв оба плеча и обняв шею, соединяется обоими концами на груди его вместе и сходит в соединенном виде до самого низу его одежды, знаменуя сим соединение в его должности двух должностей — иерейской и диаконской. И называется он уже не орарем, но эпитрахилью, и самим воздеванием своим знаменует изливание благодати свыше на священников... <...> Затем надевает поручи на обе руки свои... и препоясует себя поясом сверх подризника и эпитрахили, дабы не препятствовала ширина одежды в отправлении священнодействий и дабы сим препоясанием выразить готовность свою... и взирает на пояс свой, как на крепость силы Божией, его укрепляющей... <...> Если же он облечен при этом званием высшим иерейства, то привешивает к бедру своему четырехугольный набедренник одним из четырех концов его, который знаменует духовный меч, всепобеждающую силу Слова Божия... <...> Наконец, надевает иерей фелонь, верхнюю всепокрывающую одежду, в знаменование верховной всепокрывающей правды Божией... <...> Как священник, так и диакон омывают оба руки... <...> восстают омытые, усветленные, подобно сияющей одежде своей, ничего не напоминая в себе подобного другим людям, но подобяся скорее сияющим видениям, чем людям.

НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ (1809–1852) — великий русский писатель.

Для заметок



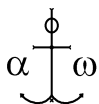
ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Учебник для студентов
теологического,
религиоведческого
и других гуманитарных
направлений
и специальностей высших
учебных заведений

Учебник «Церковная архитектура и изобразительное искусство» разработан на основе курса, который автор читал в Свято-Филаретовском православно-христианском институте в 1992–2015 годах.

Содержание и методика преподавания курса представляют собой часть диссертации А. М. Копировского на соискание ученой степени кандидата педагогических наук, защищенной в Институте художественного образования Российской академии образования в 2006 году.

Учебник состоит из двух частей. В первой содержится программа и тематический план курса, библиография, материалы по храмовой архитектуре, храмовому декору, иконописи, церковному прикладному искусству. Вторая часть — это видеокурс по дисциплине «Церковная архитектура и изобразительное искусство».



СВЯТО-ФИЛАРЕТОВСКИЙ
ПРАВОСЛАВНО-ХРИСТИАНСКИЙ
ИНСТИТУТ



www.sfi.ru

**На страницах сайта Вы можете узнать
об образовательных, научных,
издательских, просветительских
и других проектах Свято-Филаретовского
института, а также познакомиться с хорошей
богословской, философской
и просветительской литературой.**

Вы найдете на нашем сайте новости из жизни церкви и общества, анонсы и репортажи о научно-богословских и богословско-практических конференциях по актуальным темам современной церковной жизни, книжные новинки, интервью с богословами и общественными деятелями, материалы по вопросам биоэтики, аудио- и видеоматериалы.



ПРЕДАНИЕ

интернет-магазин
христианской литературы
www.predanie.org

Широкий выбор христианской литературы:

- Православие и современность
- Миссия и катехизация
- Проповедь и свидетельство
- Богослужение и таинства
- Христианство и искусство
- Общинно-братская жизнь
- История церкви
- Богословие
- Наследие новомучеников и исповедников российских

Среди авторов книг — новомученики и исповедники веры: священник Анатолий Жураковский, протоиерей Мария (Скобцова) и др., а также современные христианские богословы и мыслители: протоиерей Виталий Боровой, академик Сергей Аверинцев, митрополит Иоанн (Зизиюлас), Христос Яннарас, священник Георгий Кочетков, Н. А. Струве, поэт О. А. Седакова и многие другие.

Произведения философов и богословов русского религиозного возрождения: протоиерей Николая Афанасьева, протоиерей Сергия Булгакова, Николая Бердяева и других.

Многие издания являются уникальными:

- переводы книг, осуществленные силами преподавателей Свято-Филаретовского православно-христианского института (СФИ) (sfi.ru);
- материалы по новейшей истории церкви в многотомном издании «Христианский вестник»;
- исследования по миссиологии и катехетике, в т. ч. по истории катехизации;
- серия переводов Православного богослужения на русский язык в 7 томах (переводческая группа под руководством ректора СФИ проф.-священник Георгия Кочеткова);
- беседы для тех, кто готовится к вступлению в Церковь.

Православная газета «Кифа» (gazetakifa.ru)

Журнал «Православная община», основные темы:

- православие как правая вера и верное прославление Бога, как напряженный поиск внутренней и внешней правды и истинности жизни человека и исторической церкви;
- община как собрание со Христом и посылно воплощаемое единство жизни во Христе, как общение с Богом и ближними во взаимной любви.

Хрестоматия

ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Хрестоматия для студентов теологического,
религиоведческого и других гуманитарных направлений
и специальностей высших учебных заведений

Свято-Филаретовский православно-христианский институт
105062, г. Москва, ул. Покровка, 29, нежилое помещение 2
Тел. (495) 623 0380, 625 7786 • E-mail: info@sfi.ru • <http://www.sfi.ru>

И з д а н и е п о д г о т о в и л и :

Научный редактор-составитель *Александр Котировский*
Ответственный за выпуск *Кирилл Мозгов*
Редактор *Ирина Кольцова*
Корректор *Марина Писаревская*
Оформление обложки, макет и верстка *Анна Данилевич*

*На 4-й стороне обл.: Крест «процветший»
из баптистерия в катакомбе св. Понтиана в Риме*

Подписано в печать 10.07.2015. Формат 60х90/16.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура MyslC.
Объем 17,5 печ. л. Тираж 400 экз.

Отпечатано в типографии
издательско-полиграфической фирмы «Реноме»
192007, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 40
Тел./факс: (812) 766 0566 • <http://www.renomespb.ru>

- Издания Свято-Филаретовского православно-христианского института вы можете приобрести в интернет-магазине predanie.org